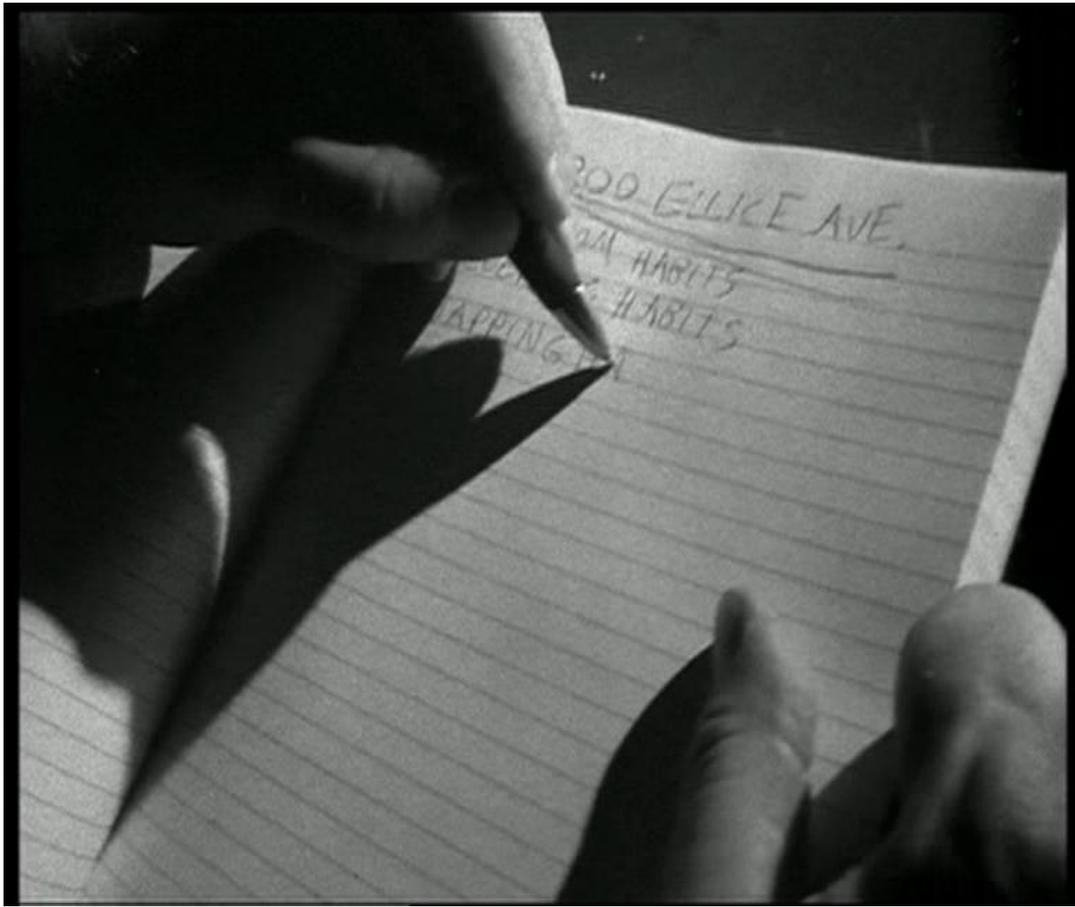


RISCRITTURE

Memoria del cinema, memoria storica e storia personale in
My Winnipeg di Guy Maddin



INDICE

| | |
|---------------------|------|
| <u>Introduzione</u> | p. 7 |
|---------------------|------|

Cap. I

| | |
|---|-------|
| <u>La riscrittura della storia del cinema</u> | p. 21 |
|---|-------|

| | |
|---|-------|
| 1.1 Per un'entrata in materia: tra cinema contemporaneo, <i>Hauntings</i> e riscritture della mitologia | p. 21 |
|---|-------|

| | |
|---|-------|
| 1.2 <i>My Winnipeg</i> e la riscrittura della storia del cinema | p. 25 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 1.2.1 Influenze: tra cinema pre-sonoro e cinema sperimentale | p. 33 |
|--|-------|

| | |
|--|-------|
| 1.2.2 L'esibizione degli <i>ingredienti</i> del cinema | p. 38 |
|--|-------|

| | |
|-----------------------------|-------|
| 1.3 Un cinema d'avanguardia | p. 56 |
|-----------------------------|-------|

| | |
|--|-------|
| 1.4 L' <i>impronta</i> della storia del cinema | p. 64 |
|--|-------|

Cap. II

| | |
|---|-------|
| <u>La riscrittura della Storia, gli slittamenti della memoria</u> | p. 71 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 2.1 <i>My Winnipeg</i> : tra documentario e fantasia | p. 71 |
|--|-------|

| | |
|--------------------------------|-------|
| 2.2 <i>Détour</i> sulla Storia | p. 74 |
|--------------------------------|-------|

| | |
|-----------------------------------|-------|
| 2.3 Quale storia, per la memoria? | p. 82 |
|-----------------------------------|-------|

| | |
|---|-------|
| 2.4 La storicità <i>détournée</i> di <i>My Winnipeg</i> | p. 88 |
|---|-------|

| | |
|--|-------|
| 2.5 Il riutilizzo del materiale d'archivio | p. 94 |
|--|-------|

| | |
|-------------------------|--------|
| 2.6 La memoria ricreata | p. 103 |
|-------------------------|--------|

| | |
|------------------------------|--------|
| 2.7 L'archeologia del vedere | p. 113 |
|------------------------------|--------|

| | |
|---------------------------|--------|
| 2.8 I <i>reenactments</i> | p. 116 |
|---------------------------|--------|

| | |
|--|--------|
| 2.9 Tra archivio e finzione: quale genere? | p. 129 |
|--|--------|

Cap. III

La riscrittura della storia personale p. 145

- 3.1 *Autobiografia*: per una premessa terminologica p. 145
- 3.2 L'impossibile autobiografia cinematografica p. 148
- 3.3 L'autobiografia: tra verità ideale e *sincerità* p. 154
- 3.4 "Un cinema autobiografico esiste!" p. 164
- 3.5 La natura autobiografica di *My Winnipeg* p. 176
- 3.6 Le declinazioni dell'autobiografia: l'*autoritratto* p. 182
 - 3.6.1 L'autoritratto pittorico p. 193
- 3.7 L'autofinzione *in teoria* p. 201
- 3.8 L'autofinzione *in pratica* p. 212

Appendice

Suddivisione di *My Winnipeg* in macro-sequenze p. 233

Bibliografia p. 251

Ringraziamenti p. 269

Introduzione

La presente ricerca si propone come obiettivo lo studio di *My Winnipeg*, il nono lungometraggio del regista canadese Guy Maddin. La scelta del film oggetto di analisi è stata in parte casuale, in parte immediatamente cosciente: da un lato risultato di un lavoro *in negativo*, di sfrangiamento, di selezione; dall'altro frutto di una sorta di evidenza analitica e personale.

All'inizio del percorso dottorale era mia intenzione analizzare l'intera opera di Maddin: dai suoi primissimi cortometraggi degli anni ottanta fino alle esperienze di *cinema espanso*¹ da questi praticate nei nostri giorni: passando attraverso il *collage*, l'installazione e la *performance*, ovvero attraverso tutto il ventaglio di concrete applicazioni e interessi visuali del regista.

Maddin è infatti autore di trenta cortometraggi e dieci lungometraggi; uno di questi ultimi, *Cowards Bend the Knee*, è la fase conclusiva (o lo sviluppo ulteriore) di una installazione di dieci schermi commissionata dalla galleria d'arte di Toronto Power Plant, poi diventata lungometraggio di finzione e assemblamento delle diverse proiezioni (ora 'capitoli' del film). Sempre per *Cowards Bend the Knee*, così come per i due film successivi *The Saddest Music of the World* e *My Winnipeg* e alcuni film precedenti, Guy Maddin ha proposto in diversi cinema e teatri nord-americani e alcuni europei un dispositivo di visione prossimo a quello del cinema pre-sonoro: con un'orchestra ad accompagnare le immagini dal vivo e la voce dell'autore (o quella di un attore del film, come nel caso di *The Saddest Music*, interpretato e *bonimentato* da Isabella Rossellini) a raccontare gli eventi del film².

¹ Si fa qui riferimento all'espressione consacrata da Gene Youngblood nel suo testo *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970.

² Si segnala a questo proposito l'evento proposto da Performa 11, la biennale internazionale di nuove arti visive e performance fondata a New York da RoseLee Goldberg. Nella sua quarta edizione, Performa ha invitato Guy Maddin a concepire un dispositivo innovativo per il suo primo lungometraggio, *Tales from the Gimli Hospital*. L'evento, proposto con il nome *Tales from the Gimli Hospital: Reframed*, proponeva una proiezione del film di Maddin accompagnata da una nuova narrazione, scritta da Maddin stesso e in parte letta e in parte cantata dall'islandese Kristín Anna Valtýsdóttir, e da una nuova colonna sonora, composta per l'occasione da Matthew Patton e Paul Corley.

La più recente impresa artistica di Guy Maddin, quella degli *Hauntings / Spiritismes*, prende le mosse da un lavoro di *collage* perseguito nel tempo e soltanto adesso in ‘circolazione’: in parte disponibile *on-line* e, più in generale, oggetto di esposizioni indipendenti dalla produzione filmica dello stesso Maddin³. L’avventura artistica degli *Hauntings / Spiritismes*, più in generale, porta alle estreme conseguenze un’estetica dell’artificio e della rielaborazione delle forme del cinema pre-sonoro su cui il regista canadese lavora – affinandola, rendendola sempre più complessa e sempre più sua dimensione peculiare e identitaria – sin dai suoi esordi. Proprio da questi, dall’inizio della sua carriera infatti, che vede il suo debutto nel 1986 con la realizzazione del cortometraggio *The Death Father*, Maddin costruisce universi filmografici in cui la dimensione spesso allucinatoria delle storie si rafforza – trova ulteriore conferma – alla luce di un lavoro teso all’intervento e alla defigurazione dell’immagine e dell’epoca a cui essa finge di appartenere. Gilles Hebert lo scriveva già in tempi ‘non sospetti’ (nel 1992, quando Maddin iniziava appena a farsi conoscere nei circuiti *underground* delle sale del Manitoba):

The Death Father è la prima manifestazione di quella costante attenzione di Maddin alla morte (dei personaggi e/o degli stili). [Il regista] fa ricorso formale a tali fantasmi cinematografici che si attaccano alla vita disperatamente, proprio come lo fanno i morti che, nei suoi film, non smettono di resuscitare⁴.

L’intera produzione di Maddin, vista dall’odierna prospettiva su di un’opera ampia e coerente, sembra tesa a un’operazione di instancabile rielaborazione e ripresentazione *differente*: di personaggi che tornano, ma sotto altre spoglie; di ricordi che riaffiorano e

³ I *collages* di Maddin sono stati esposti in diversi centri d’arte. In Europa, si segnala la mostra organizzata dal centro d’arte Beursschouwburg di Bruxelles nei mesi di gennaio e febbraio del 2009, nonché quella della Maison Rouge di Parigi, che nell’estate del 2011 ha inaugurato una serie di esposizioni sulle grandi metropoli periferiche del mondo. *My Winnipeg* – questo il titolo della mostra – rendeva omaggio ai diversi artisti della città canadese; tra di essi figurava Guy Maddin, di cui la Maison Rouge presentava la proiezione di un estratto del film da cui la mostra prende il nome, nonché la più recente serie di *collages* da questi realizzati. Per la galleria d’arte Dazibao di Montréal, Guy Maddin ha concepito la mostra *Collage Crimes* nell’aprile e maggio del 2008. Al suo interno Maddin ha presentato non solo i *collages* realizzati in seno e in collaborazione con il collettivo Ordnance Pictures, ma anche un montaggio di estratti di film che hanno influenzato le sue opere e il suo stile e, infine, l’installazione di *Cowards Bend the Knee*. Si rimanda, per una descrizione e una critica dell’esposizione, all’articolo di F. Choinière, *Collage Crimes : carte grise à Guy Maddin*, 24 images, n. 136, 2008, p. 16/17.

⁴ G. Hebert, *Grandir dans les Prairies*, in S. Garel, A. Pâquet, *Les cinémas du Canada*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 168 (trad. mia) (corsivo mio).

che si rivelano invenzioni; di stili e linguaggi cinematografici che riemergono: per denunciare una intrinseca diversità, una irrecuperabile attualità; il loro statuto, infine, di vestigia di una gloria passata, di rovine. Tutti questi sono personaggi, ricordi e stili che tornano e migrano da un film all'altro, da un medium all'altro, confermando una medesima tensione alla loro rimessa in questione.

La breve ricognizione finora tracciata consente una primissima introduzione dell'opera di Maddin: delle diramazioni – imprevedibili e al tempo stesso coerenti – che essa prende, delle connessioni che a esse il regista imprime. L'intera portata della sua produzione e ognuna delle sue rinnovate trasformazioni, come si accennava, avrebbe dovuto essere l'oggetto del mio studio. Se esso ha assunto una forma altra, distante dalle iniziali intenzioni, questo è avvenuto in virtù della ricchezza – di contenuti, spunti e potenzialità ermeneutiche – del film che alla fine ne è diventato il solo oggetto.

My Winnipeg mi è sembrato infatti il luogo filmico in cui si condensano tutte le istanze finora declinate: a livello estetico, dalla resurrezione delle passate forme cinematografiche al fertile conflitto che esse instaurano con le pratiche visuali più contemporanee; a livello tematico, dallo spiritismo e dalle pratiche allucinatorie alla tensione e tentazione, sempre latente nelle storie di Maddin, a un imprecisato *altrove*: lì cinematografico, qui anche geografico.

A livello di implicazione personale del regista, infine: nella misura in cui la scrittura autobiografica dispiegata in *My Winnipeg* sublima non solo – non tanto – i riferimenti alla propria vita che in numerosi dei suoi film Maddin articola, ma più in generale la *vocazione profondamente intima* dell'estetica che la sua produzione *reinventa*. Come afferma David Church, “i densi strati di artificio ed eccesso suggeriscono che Maddin *riscrive* tanto la storia personale quanto quella cinematografica”⁵. La riscrittura della mitologia cinematografica procede per Maddin di pari passo a quella della propria vita e della propria città; a unirle, a fonderle nell'entità unica che *My Winnipeg* costituisce, provvede l'artificialità della pratica, l'eccesso dei riferimenti convocati, la loro ludica e comune abdicazione all'aderenza a un qualsivoglia principio di realtà.

L'opera di Guy Maddin è oggettivamente poco conosciuta in Italia. Malgrado l'interesse che un numero crescente di festival e case di distribuzione – nonché centri d'arte, musei e istituzioni artistiche – sta progressivamente portando alla produzione di

⁵ D. Church (a cura di), *Playing with Memories. Essays on Guy Maddin*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 2009 p. 9 (trad. mia) (corsivo mio).

Maddin (e questo tanto nel nord-America quanto in Europa), essa resta largamente ignota al pubblico italiano: complici – tra l’altro – l’assenza di distribuzione dei suoi film e il conseguente silenzio di gran parte della critica cinematografica.

Le ricerche per la presente tesi, di conseguenza, sono state effettuate quasi esclusivamente in Francia: dove Maddin è conosciuto, distribuito e sempre più spesso oggetto di conferenze e studi universitari. Se non sussistono ancora pubblicazioni francesi (e, più in generale, europee) sull’opera del regista canadese, è in compenso indubbio come questi stia progressivamente acquistando l’attenzione delle riviste di critica cinematografica e di arte.

A un livello invece di diffusione della sua filmografia, è della fine del 2009 la consacrazione artistica di Guy Maddin in Europa: e, questo, grazie alla retrospettiva integrale dei suoi film che il Centro Pompidou di Parigi ha organizzato. È del 2012, infine, la conferma della relazione privilegiata che la Francia intrattiene con Maddin: che, in seno al *Nouveau festival*, è stato nuovamente invitato al Centro Pompidou, questa volta per organizzarvi un inedito progetto cinematografico: quello – nella sua versione francese – degli *Hauntings / Spiritismes*.

L’avventura artistica degli *Hauntings* occupa uno spazio unico nel panorama della produzione di Maddin. E tutto ciò a livello strettamente temporale – il progetto è iniziato nel 2009 e non è ancora fissata una data conclusiva – e a livello artistico-estetico: il progetto costituisce un *unicum* nella storia delle arti visive.

Si avrà modo di prolungare, all’inizio del primo capitolo della presente ricerca, le implicazioni che l’opera degli *Hauntings* costituisce⁶. Quello che per il momento importa sottolineare è la maniera in cui quest’ultimo progetto integra e in qualche modo porta a termine (fino, ovviamente, alla prossima proposta) un percorso artistico da sempre teso alla disseminazione, alla migrazione e alla moltiplicazione delle forme cinematografiche.

A metà tra cinema e arte performativa (perché pensati per un dispositivo di proiezioni multiple, liberamente dislocate in uno spazio espositivo) gli *Hauntings* sono una serie di undici cortometraggi della durata di non più di cinque minuti ciascuno, commissionati dal Toronto Film Festival. Ognuno di loro è tratto da un film “altro”:

⁶ Per un ulteriore approfondimento del dispositivo degli *Hauntings / Spiritismes*, mi permetto di rimandare a un articolo che ho scritto per la rivista on-line Filmidee, F. Veneziano, *Le proiezioni spiritiche di Guy Maddin*, <http://www.filmidee.it/article/301/article.aspx>.

scritto ma mai realizzato, perduto oppure incompiuto, comunque concepito da grandi nomi della storia del cinema (da Fritz Lang a Josef von Sternberg e Hollis Frampton). Per ognuno dei cortometraggi il regista si propone di *rianimare* alcune delle migliaia di grandi “perdite” da cui sin dalla giovinezza – così racconta – è abitato, posseduto, *haunted*.

In seguito alla esperienza degli *Hauntings* Maddin ha stilato una lista corposa ma non esaustiva di altri film perduti. Al Centre Pompidou di Parigi, nell’ambito dell’edizione 2012 del *Nouveau festival*, il regista è stato invitato a ri-girare 17 film *perdus, inachevés ou non réalisés*; e, tutto questo, dal 12 al 22 febbraio 2012. A partire dalle 11 di mattina fino alle 21 di sera, circondato da una squadra di fedelissimi e da un folto gruppo di giovani collaboratori parigini, Maddin ha lavorato senza sosta alla realizzazione dei suoi nuovi – questo il nome che hanno preso in Francia – *films Spiritismes*.

Gli “spiriti erranti” dei film di Alice Guy, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock e Jean Vigo (per non citarne che alcuni) hanno infine *trovato riposo*. Nelle mura del Forum-1 del Centre Pompidou, dove i visitatori hanno accesso gratuito e libera opportunità di circolazione, sono state installate tre telecamere, a riprendere costantemente il set e ridiffonderne le immagini in diretta sul sito del Centre Pompidou. Quindi, Maddin ha fatto allestire una scenografia parzialmente modificabile, dove ai quattro muri di una stanza si sostituivano schermi mobili e dove (per ogni giorno di lavoro e di programmazione) corrispondeva una nuova proiezione, un nuovo set e una nuova équipe di attori.

Ai nomi di Udo Kier, Charlotte Rampling, Mathieu Amalric e Geraldine Chaplin se ne sono affiancati altri, meno noti, ugualmente soggetti alle “bizzarrie” istrioniche che Maddin ha richiesto loro. E, ad esempio: a ogni inizio di riprese, gli attori sono stati legati a un elemento della scenografia (una sedia, un letto), inscenando l’entrata *in trance* necessaria per stabilire quella connessione – una comunicazione sottile e medianica – con lo spirito del film. Una volta posseduti – a seduta spiritica avviata – il film ha potuto avere ufficialmente inizio⁷.

⁷ Il progetto consta la realizzazione di un altro centinaio di *lost films*, e prevede almeno (per ora) altri tre set di elezione: il prossimo a Winnipeg, città natale di Maddin, quindi al MoMA di New York e alla Biennale di San Paolo. Rispetto alla veste conclusiva degli *Hauntings*, tra l’altro, gli *Spiritismes* mutano forma e destinazione. I cortometraggi realizzati, a progetto concluso, saranno disponibili direttamente *on-line*. Lo spettatore (o meglio, l’utente) potrà giocare con il loro ordine, inventare nuovi accostamenti, letteralmente montare un film contro-accanto all’altro per crearne continuità sempre diverse. E (per

Durante il mio soggiorno in Francia ho avuto l'opportunità di integrare il lavoro dell'équipe del Service de programmation del Centro Pompidou, nonché di accompagnarla nella preparatoria organizzazione logistica della manifestazione, nella successiva concreta ideazione del set degli *Spiritismes* e, infine (nella fase conclusiva della collaborazione) nella elaborazione dei testi di presentazione dell'iniziativa.

La collaborazione con il Service de programmation del Pompidou ha avuto luogo dal dicembre 2011 alla fine del marzo 2012 e ha previsto, durante i diciassette giorni delle riprese, la mia presenza costante sul set. È in questo particolare momento del mio lavoro che ho avuto modo di seguire di persona le attività di Guy Maddin: di assisterlo nelle riprese e, più in generale, di osservare da vicino il suo metodo di lavoro, le tecniche di ripresa da lui utilizzate, i materiali impiegati, la relazione con gli attori e con i tecnici, i tempi rispettati e i cambiamenti imposti al lavoro di sceneggiatura; infine, lo spazio lasciato all'improvvisazione e quanto invece dovesse rispettare i limiti del pre-definito.

Questo periodo di collaborazione (e, in particolare, quello impiegato sul set degli *Spiritismes*) è stato per me estremamente formatore. Esso mi ha consentito di ampliare le mie conoscenze storico-estetiche sull'opera di Maddin e di arricchirle con uno sguardo nuovo – tecnico – a cui non avrei altrimenti avuto accesso.

Guy Maddin è un regista generoso a cui piace parlare delle proprie immagini e di quanto si nasconda dietro loro; in compenso, e forse a volte a causa di tanta apertura e loquacità, le informazioni da lui fornite sono a volte l'una con l'altra in contraddizione, altre volte lacunose; altre volte ancora un po' dissimili da quanto sarebbe in effetti poi avvenuto.

Essere presente sul set mi ha permesso di osservare le sue tecniche di lavoro, i movimenti che imprime alla sua macchina da presa, i modi in cui realizza determinati effetti illuministici, la maniera in cui effettua una retroproiezione (con ciò confermando quanto la comprensione di un effetto diventa vera e propria conoscenza quando si è portati a realizzarlo in prima persona). Più in generale, mi ha offerto l'occasione di comprendere in profondità il suo cinema: su cui, fino a quel momento, non avrei potuto riflettere che in maniera teorica.

citare il titolo dell'ultimo lungometraggio di Maddin, *Keyhole*) spiarne le immagini *come attraverso una serratura*.

Come ideale prolungamento della mia collaborazione con il Service de programmation del Centro Pompidou e con Guy Maddin stesso, ho organizzato diverse iniziative volte alla presentazione dell'opera del regista. Da due anni sono membro di Braquage, associazione di programmazione e diffusione di cinema sperimentale con sede a Parigi dal 2000. Braquage propone proiezioni, *performances*, dibattiti e conferenze in vari centri d'arte, musei e istituzioni parigini e non; al seguito della permanenza di Maddin al Centro Pompidou abbiamo allora – con tale associazione – voluto continuare idealmente il suo passaggio con una seminario e una serie di proiezioni.

Più in dettaglio, in seno al ciclo di conferenze *Le cinéma réinventé*⁸, che dietro iniziativa di Braquage ha avuto luogo all'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts di Parigi (ENSBA), ho presentato un incontro intitolato *Guy Maddin et la résurrection du cinéma archaïque*: indirizzato agli studenti delle Beaux-arts ma aperto a quanti, in maniera indipendente da uno specifico interesse tecnico, volessero scoprire il cinema di Maddin; tutto ciò attraverso una introduzione alla sua filmografia, la visione di alcuni estratti dei suoi film e di film altri a cui afferma di essersi ispirato.

L'intervento aveva infatti un triplice obiettivo: quello di presentare le tecniche attraverso cui Maddin realizza particolari effetti visivi, prossimi a quelli del vocabolario del cinema pre-sonoro; quello di mettere in dialogo determinate sequenze dei suoi film e quelle dei film di Eric von Stroheim, Joseph von Sternberg, Evgueni F. Bauer, Arthur Robinson (tra gli altri); quello, infine, di introdurre e presentare la proiezione di *Archangel*, il secondo lungometraggio del regista. Il seminario mi ha permesso di condensare quanto appreso sul set degli *Spiritismes*, nonché di approfondirlo ulteriormente in vista della sua divulgazione e del lavoro di ricerca.

Sempre in seno alle attività dell'associazione Braquage è stato proiettato un altro film di Guy Maddin: il suo quinto lungometraggio *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, realizzato in collaborazione con il regista canadese Deco Dawson; nonché una serie di cortometraggi di Dawson stesso. Entrambe le proiezioni sono avvenute grazie al supporto e alla partecipazione della casa di distribuzione ED, con cui sia Braquage sia il

⁸ Il ciclo di conferenze *Le cinéma réinventé* aveva come obiettivo principale quello di familiarizzare gli studenti delle Beaux-arts con quelle pratiche che – nel contesto del cinema sperimentale e non – propongono una riflessione sull'estetica e sullo stile dei primi decenni del cinema. Il ciclo *Le cinéma réinventé* ha visto la partecipazione di insegnanti e registi: tra gli altri, ad esempio, Malcolm Le Grice e Pip Chodorov.

Service de programmation del Centro Pompidou collaborano da tempo. Il lavoro portato avanti con Braquage mi ha infine dato l'opportunità di presentare i film di Maddin, di introdurli e di animare dibattiti in seguito alla loro proiezione in diversi altri contesti: proiezioni regolari e cine-clubs.

La permanenza a Parigi è stata fruttuosa da molti punti di vista. Se mi ha consentito di ampliare le mie conoscenze tecniche e di apprendere informazioni ulteriori da quanti già conoscono, diffondono e amano il cinema di Guy Maddin; se mi ha permesso altresì di avere accesso a numerose conferenze e *masterclass* a proposito del suo cinema⁹, essa ha significato in contemporanea l'accesso a diversi strumenti intellettuali e accademici.

È a Parigi, come ho rapidamente accennato, che è stata effettuata la maggior parte delle ricerche per la tesi. Diverse le biblioteche che ho consultato per i miei studi: la Bibliothèque nationale de France (BnF), la Bibliothèque publique d'information (BPI), la biblioteca dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA); quindi, più in dettaglio per il cinema, le biblioteche delle università Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e Saint Denis-Paris 8, la Bibliothèque Truffaut e infine la Bibliothèque du film della Cinémathèque française e i suoi archivi.

Diverse, in parallelo, sono state le occasioni accademiche – interventi, cicli di conferenze, corsi e incontri – a cui ho avuto modo di partecipare come uditrice. Ne segnalerò una parte: quella che mi sembra più importante ai fini del lavoro di ricerca e, in generale, a un livello di esperienza personale.

Per quanto riguarda i cicli di conferenze, vorrei ricordare quello del Conservatoire des techniques cinématographiques (organismo creato dalla Cinémathèque française nel 2008) che, una volta al mese, organizza una conferenza: a partire da (e a proposito di) uno degli elementi del proprio fondo di archivi e strumentazioni (macchine da presa, proiettori, lanterne magiche, macchine del pre-cinema...), o anche da uno dei mestieri della messa in scena; o, infine, da uno dei suoi temi di predilezione: tra gli altri, l'archeologia del cinema, la restaurazione dell'immagine o del suono, la storia della pellicola e dei suoi formati, i registi del primo decennio della storia del cinema.

L'obiettivo del Conservatoire è quello di valorizzare il proprio fondo e, in parallelo, offrire approfondimento e divulgazione all'universo tecnico, stilistico ed estetico del

⁹ Ne ricordo una in particolare, quella animata dal critico dei "Cahiers du cinéma" Thierry Méranger, che ha avuto luogo il 20/06/2011 nel cinema L'Espace Saint-Michel. La masterclass con Guy Maddin è stata organizzata durante la mostra collettiva *My Winnipeg* della Maison Rouge e in collaborazione con il Centre culturel canadien.

pre-cinema e del cinema pre-sonoro. Attraverso la partecipazione al suo ciclo di conferenze, ho avuto modo di conoscere in profondità le tecniche e gli strumenti che il cinema muto ha ideato, a cui ha fatto ricorso durante il suo periodo di esistenza e di cui, a un secolo di distanza, Guy Maddin si riappropria.

Sempre alla Cinémathèque française ho seguito le *tables-rondes* organizzate in concomitanza con il festival internazionale del cinema restaurato *Toute la mémoire du monde*¹⁰. Gli incontri vertevano sulla restaurazione dell'immagine, sulla storia di alcuni film proiettati e, più in generale, sul passaggio dal cinema muto a quello sonoro. Al Musée du Louvre, inoltre, ho recentemente seguito il ciclo di conferenze *L'image-récit. L'art américain XVIIIe-XXe siècle*, che ha invitato numerosi docenti di varia nazionalità (tra loro, per l'ultimo incontro, Tom Gunning) a trattare “un largo registro di linguaggi”¹¹ che permettono all'immagine “di parlare”. L'inizio della fotografia, così come gli strumenti di preludio al primo cinema (panorama, diorama) e il cinema delle attrazioni, sono stati tra gli altri gli argomenti affrontati.

Per quanto concerne invece gli incontri universitari, nel 2009 ho vinto la borsa di perfezionamento all'estero rilasciata dalla Sapienza-Università di Roma, che mi ha consentito di partecipare a sei mesi di attività della scuola dottorale di cinema della Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e di condurre una ricerca – in parallelo a quella del dottorato – sul *cinema della postmodernità*. Sempre alla Sorbonne Nouvelle-Paris 3, in seguito alla conoscenza maturata durante i sei mesi di ricerca, ho potuto seguire molteplici corsi e lezioni del Master en Cinéma et Audiovisuel, in larga parte ‘reintegrati’ nel mio progetto di tesi. Ne segnalo alcuni dei più recenti (tutti seguiti durante l'ultimo anno accademico): quelli di Nicole Brenez (“*Travail du remploi dans le cinéma expérimental/documentaire*”), di François Niney (“*Reprise de vues: entre histoire(s) et mémoires, la virtualité des images*”), di Sylvie Rollet (“*Spectres de l'histoire / temporalité intempestive*”). In parallelo, durante l'anno accademico 2012/2013, ho seguito il gruppo di ricerca *Théâtre de la mémoire*¹², il cui obiettivo è quello di declinare – attraverso una serie di incontri, lezioni e seminari – la relazione che le

¹⁰ Il catalogo è scaricabile sul sito della Cinémathèque française: http://www.cinematheque.fr/data/document/ffr_fr.pdf.

¹¹ La citazione è estratta dall'editoriale del ciclo di conferenze. <http://www.louvre.fr/cycles/l-image-recit-l-art-americain-xviii-xxe-siecle/au-programme#tabs>.

¹² Il blog del gruppo di ricerca è su http://theatresdelamemoire.blogspot.fr/p/accueil_29.html.

immagini in movimento intrattengono con il riutilizzo di materiale d'archivio, con il concetto di memoria e con le nuove tecnologie.

Per quanto riguarda, infine, il lavoro di ricerca svolto in Italia, mi preme segnalare la mia partecipazione al gruppo di ricerca coordinato da Paolo Bertetto e dal Dipartimento di Arti e scienze dello spettacolo (DASS) della Sapienza-Università di Roma. Il progetto, dal titolo “La configurazione del soggetto cinematografico”, ha avuto luogo durante il secondo semestre dell'anno accademico 2010/2011; esso comprendeva un ciclo di seminari indirizzati a studenti delle lauree specialistiche di Arti e scienze dello spettacolo e di Forme e tecniche dello spettacolo (FTS).

I due seminari a me assegnati si sono incentrati sulla nozione di autobiografia cinematografica – con il titolo *Moi est un autre: l'autoportrait et le cinéma* – e sulla falsa autobiografia: con il titolo *Il journal intime d'un faussaire o, del soggetto franco della menzogna. L'iscrizione del soggetto-autore nel documentario autobiografico*.

Tutte le esperienze menzionate – accademiche e di programmazione – hanno contribuito all'approfondimento delle nozioni, delle idee e dell'articolazione stessa della mia ricerca dottorale. Esse mi hanno permesso di analizzare e integrare nel mio studio, tra gli altri elementi poi approfonditi, l'estetica e i dispositivi del primo cinema, la storia e le tecniche del cinema sperimentale, le riscritture della storia e le forme di reimpiego delle immagini d'archivio, la nozione – le applicazioni e gli scarti – di autobiografia cinematografica. Esse, infine, hanno guidato (e in qualche maniera orientato) l'affinamento del mio argomento di ricerca e la sua forma attuale: la scelta del film *My Winnipeg* e quella dell'asse di analisi attraverso cui offrirne una lettura.

L'oggetto di analisi non è mai *indifferente*, sosteneva Jacques Aumont¹³. Esso rivela una scelta di ordine affettivo e intellettuale: si sceglie un determinato oggetto di analisi perché lo si ama, e perché in qualche maniera in esso si trovano le risposte a una qualsivoglia questione.

L'oggetto di analisi non è *indifferente* per una seconda ragione: perché orienta e dà forma allo studio che si snoderà a partire da esso. Vi è *adeguazione*, sostiene Aumont, tra l'oggetto della ricerca e l'analisi che attorno a esso si delinea; non esiste un metodo dalla vocazione universale, né un sistema che includa e guidi ogni lettura; esiste, invece, una nuova occorrenza a ogni nuova analisi: che abbracci e fonda le istanze e le singolarità dell'oggetto, di chi gli si avvicina con intento analitico e della proposta

¹³ J. Aumont, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa, 2007.

teorica che ne risulta. La scelta del mio oggetto di studio si è dunque effettuata in un percorso a metà strada tra il piacere cinematografico, l'interesse analitico e quegli apporti esterni che, progressivamente, hanno convogliato i miei interessi in quella che è adesso la mia tesi di dottorato.

Non vi è stata, nella mia analisi, una prospettiva guida altra se non quella fornita, progressivamente e quasi *spontaneamente* dal film. Non vi è pretesa di esaustività, nella mia ricerca, né nel quadro di riferimenti teorici a cui si è fatto ricorso. *My Winnipeg*, ci sembra, invita a un tipo di lettura intrinsecamente aperto, rizomatico, sulla falsariga della sua stessa forma filmica; consente, in parallelo, che le nozioni di storia del cinema, di Storia *tout court* e di autobiografia siano convogliate in un'unica sede e insieme, l'una grazie all'altra, studiate e approfondite; permette, infine, che il metodo di analisi si rimetta costantemente in questione – *si riscriva* – durante e in parallelo alla sua stessa stesura: resti mobile, disponibile a deviare le proprie linee guida in funzione di quelle suggerite dall'opera.

È la nozione di riscrittura di – e in – *My Winnipeg*, allora, che ha orientato l'articolazione della presente tesi. Schematicamente, quest'ultima si compone di tre capitoli: altrettante declinazioni dell'idea di riscrittura, altrettante possibilità che il film integri – o simuli l'integrazione di – una forma (l'estetica del cinema muto), un insieme di riferimenti (storici o autobiografici), un motivo (la città); e allo stesso tempo reinventi tutto questo.

Il primo capitolo della ricerca si concentra sulla messa in dialogo tra la filmografia di Guy Maddin e le varie tensioni (epoche e movimenti cinematografici, nonché specifici registi) a cui la sua opera si ispira. Il cinema sperimentale, il cinema pre-sonoro e, in particolare, le avanguardie cinematografiche degli anni venti sono i riferimenti convocati per questa prima parte dell'analisi: volta alla messa in evidenza della maniera in cui i film di Maddin, lavorando a favore dell'artificialità dell'immagine, espongano gli *ingredienti* del cinema (Noguez). Il primo capitolo si conclude, infine, su di una lettura del cinema di Guy Maddin e delle sue influenze attraverso il prisma ermeneutico dell'*impronta* (così come articolato da Georges Didi-Huberman).

Questo primo capitolo intende inoltre offrire una duplice occasione: da un lato, quella di indagare in quali modi l'opera di Maddin si presenti nei termini di produzione risolutamente contemporanea, e questo *a discapito* e *in virtù* della riscrittura delle forme cinematografiche del passato; d'altro lato, quella di presentare rapidamente la pratica e

lo stile dell'insieme della filmografia di Guy Maddin. Per quindi concentrarsi sull'opzione particolare che il nono lungometraggio, *My Winnipeg*, rappresenta al suo interno.

Nel secondo capitolo la ricerca si incentra sulle maniere in cui la riscrittura si imprime (per modificarla) sulla storia della città. Esso inizia con un'apparente deviazione teorica legata alla "storicità" del cinema: per problematizzare lo statuto storico dell'immagine cinematografica – la sua capacità di *farsi* storia e di *pensare* la storia – e analizzare in quali modi il cinema di Guy Maddin sappia rimetterlo in questione. Si è trattato, di tale supposto statuto storico, l'influenza e la metamorfosi apportate dal concetto di memoria: analizzando in dettaglio in quale maniera un film che 'gioca' con la cronologia tradizionale possa, ugualmente, farsi portatore di memoria collettiva.

Sempre all'interno del secondo capitolo si indagano, infine, le due modalità 'concrete' attraverso cui il regista complica la struttura del proprio 'documentario', deviandone le coordinate verso l'opera di fantasia: quella del ri-utilizzo del materiale d'archivio e quella della pratica del *reenactment*. Nel primo caso, in dettaglio, si vedrà il modo in cui il *My Winnipeg* sostiene la 'forma archivio' in maniera duplice e articolata: da un lato, integrando nel proprio corpus visivo – a livello stilistico – immagini d'archivio dalla più disparata provenienza; dall'altro – nel riutilizzarle secondo un principio di assoluta libertà narrativa – dando forma filmica ad un proprio archivio memoriale. Nel caso dei *reenactments* – o delle *ricostituzioni scenarizzate* – si analizza la serie di vere e proprie rimesse in scena di eventi vissuti (o dichiarati tali, poi smentiti in sede di intervista) dalla famiglia Maddin.

Il terzo e ultimo capitolo intende offrire una disamina della dimensione autobiografica che *My Winnipeg* dispiega. Prim'ancora di concentrarsi sul film, in compenso, esso si propone di mettere in luce la storia dell'autobiografia cinematografica, l'influenza e gli scarti che essa sostiene in rapporto a quella letteraria, le difficoltà che essa ha affrontato nell'affermarsi in quanto compiuta forma cinematografica. Il riferimento 'alla letteratura', campo artistico privilegiato dell'autobiografia, viene affiancato da quello 'alla pittura': e tutto ciò nei momenti in cui l'analisi si concentra sulle differenze che la nozione di autobiografia – *anche* cinematografica – intrattiene con quella dell'autoritratto.

Il percorso teorico che il primo momento del capitolo intende fornire è volto alla messa in luce, nella sua seconda parte, delle maniere in cui *My Winnipeg* riscrive la storia della sua famiglia e quella della sua stessa infanzia; e, così facendo, sostiene la struttura autoriflessiva e reintegra e sovverte la forma autobiografica tradizionale.

Nell'ultima parte del terzo capitolo la scrittura autobiografica del nono lungometraggio di Maddin viene infine analizzata attraverso uno spettro ulteriore: quello proposto dall'*autofinzione*. Di tale recente categoria letteraria (e sempre più cinematografica) sono stati messi in luce i prodromi e gli attuali sviluppi; a essa si è ricorso, in conclusione, come strumento ermeneutico per la lettura degli elementi autobiografici di *My Winnipeg*.

In *Appendice*, infine, si propone una suddivisione in macro-sequenze del film. Essa ha l'intenzione di facilitare la lettura della tesi, nonché di tessere dei rimandi costanti tra l'analisi di determinate scene all'interno della ricerca e la loro concreta iscrizione nel film.

Cap. I

La riscrittura della storia del cinema

1.1 Per un'entrata in materia: tra cinema contemporaneo, *Hauntings* e riscritture della mitologia

Quella di Guy Maddin è un'opera al tempo stesso complessa e composita. Complessa, perché convoca e coinvolge uno spettro ampio e articolato di riferimenti teorici e filmografici; complessa perché mobilita la memoria cinematografica e, contemporaneamente, collettiva dei suoi spettatori: la storia del cinema e dei suoi stili, delle sue epoche, delle sue metamorfosi. E, tutto questo, installandosi in un contesto indiscutabilmente contemporaneo.

L'opera di Maddin è invece composita perché – nel rispetto di una parte rilevante delle pratiche cinematografiche contemporanee – approfondisce l'intero ventaglio delle manifestazioni audiovisive: dal cinema in pellicola a quello digitale, dall'installazione al video *on line*. Essa si affranca dalla frontiera dell'immagine in movimento e produce *collages*: altrettante riflessioni sullo statuto incerto, fluttuante, mai come adesso soggetto a metamorfosi radicali che il cinema esperisce.

Lo studioso francese Luc Vancheri, che ha recentemente approfondito la nozione, le contraddizioni e le aperture dell'espressione *cinema contemporaneo*, ammette di essere:

piuttosto incline a pensare che ci si trovi davanti a una contemporaneità dalle differenti diramazioni; una contemporaneità che si trova nella posizione di riproporre il nome del cinema in diverse maniere. L'obiezione che è stata più spesso mossa nei confronti di un tale apprezzamento considera essenziale l'irriducibilità del dispositivo cinematografico e le prerogative di cui il cinema gode da quando è divenuto un'arte. È invece proprio il contrario che, oggi, non è più impossibile rivendicare. Il dispositivo cinematografico non è più l'ostacolo che impedisce al cinema di ipotizzare l'uscita verso il museo o la galleria¹⁴.

Vancheri prolunga il pensiero del filosofo Jacques Rancière. Quest'ultimo, qualche anno prima, aveva infatti avuto modo di affermare che l'arte contemporanea è quella del rifiuto: una disappartenenza che “ritaglia uno spazio di presentazione nel quale le cose

¹⁴ L. Vancheri, *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, Aléas, Lyon, 2009, p. 10 (trad. mia).

dell'arte sono identificate in quanto tali"¹⁵. Entrambi gli studiosi, ognuno dalla propria prospettiva individuale, concordano nell'idea che la principale trasformazione estetica del contemporaneo proponga e installi una "estensione ontologica delle proprietà artistiche"¹⁶: che tali proprietà – prima specificità, o addirittura emblemi – si rimodellino a contatto con le altre forme e pratiche artistiche e, a partire da questi nuovi incontri, spesso fortuiti, spesso luoghi di cortocircuiti estetici e del senso, rimettano costantemente in questione l'idea stessa di dimensione artistica di appartenenza.

La complessità dell'opera di Maddin, nonché la sua natura composita, si ritrovano e rispecchiano innanzitutto nella sistematica migrazione di forme a cui la sua produzione dà adito. È in un'esperienza puramente cinematografica¹⁷ che le trasformazioni e le deviazioni proposte da Maddin, ci sembra, in compenso convergono: nella misura in cui l'installazione (*Cowards Bend the Knee*, 2003) diventa un film l'anno successivo, quasi mossa da un naturale riassetamento; nella misura in cui il *collage* suggerisce quel gioco di decomposizione e defigurazione della storia del cinema che Maddin, sin dall'inizio della sua produzione, sostiene e esacerba; nella misura in cui il *collage*, ancora, lavora sulla memoria collettiva, sulla potenzialità delle immagini di trasformarsi in – 'di farsi' – una materia capace di ospitare, come afferma Hans Belting, "i luoghi perduti della nostra memoria corporea"¹⁸; e perché, infine, esso anticipa e prefigura l'estetica dei film di Maddin: condensa, senza pertanto cristallizzarlo, quello stile dell'artificio e del cinema pre-sonoro che il regista ripropone all'interno della sua filmografia.

Una ulteriore esperienza, un ulteriore progetto dalle dimensioni, dai tempi, dai contorni ancora insospettabili, è quello degli *Hauntings / Spiritismes*: della rielaborazione fantasiosa e fantasmata delle passate – e perdute – glorie del cinema¹⁹.

Il progetto degli *Hauntings* rappresenta il vero e proprio *principio attivo* di un prolungamento differente dell'estetica filmografica di Maddin. Esso ci permette di comprendere, prim'ancora di svilupparli ulteriormente, gli elementi del cinema del regista canadese: quelle 'marche di fabbrica', quei criteri di riconoscimento che, senza

¹⁵ J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa, 2009, p. 36.

¹⁶ L. Vancheri, *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*, cit., p. 10 (trad. mia).

¹⁷ Si veda, a questo proposito, l'interessante proposta di un "effetto cinema" a discapito del ricorso a pratiche artistiche e performative a esso attigue, avanzata in P. Dubois, *L'effet cinéma*, in P. Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain*, "Cinéma & Cie", n. 8, 2006.

¹⁸ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2001.

¹⁹ Per un approfondimento del progetto degli *Hauntings / Spiritismes*, si rimanda all'introduzione alla presente ricerca.

mai fissarsi in un modello prestabilito, ne animano da sempre la produzione. È infatti un vasto repertorio di immagini e suggestioni quello che, confluito nella filmografia di Maddin, ne ha plasmato l'inconfondibile estetica da cinema pre-sonoro. Con il progetto degli *Hauntings / Spiritismes*²⁰ il regista non solo rende omaggio a quanti ne hanno ispirato il lavoro, ma va a costituire una vasta, e immaginaria, enciclopedia del cinema invisibile.



Collage di preparazione ai film *Spiritismes*.

²⁰ Non vi sono ancora (a quanto ci risulta) pubblicazioni incentrate sul progetto degli *Hauntings*, né testi scientifici che ne approfondiscano le implicazioni alla luce della precedente filmografia di Guy Maddin. Si rimanda, in compenso, alla bella pubblicazione canadese di P. Cousineau-Levine, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, McGill-Queen's University Press, Kingston, 2004, in cui l'autrice approfondisce l'immaginario "macabro" e fantasmatico della fotografia canadese; e, nell'evocare i suoi fantasmi cinematografici, fa riferimento alla filmografia di Guy Maddin.

Se è vero quanto ha affermato con ironia David Chute, che “nessuno potrà mai accusare Guy Maddin di adottare un vocabolario convenzionale”²¹, un tale ‘principio’ di rivendicata diversità sarà a sua volta all’opera nel progetto *Hauntings / Spiritismes*.

Le tonalità bicrome del primo Technicolor e i suoi colori iper-saturati, così come il bianco e nero contrastato, andranno ad accentuare l’inverosimiglianza delle storie narrate, i tratti surreali che spesso le attraversano, la ludica trasfigurazione delle immagini. Si sommeranno a tutto quel vocabolario di tecniche in disuso a cui Maddin, sin dall’inizio della sua produzione, fa ampio ricorso: iris, sovraimpressioni, intertitoli. La sgranatura e la sovraesposizione delle immagini saranno ulteriori presenze di un passato da decostruire, ricostituire e restituire profondamente trasformato, da scrutare attraverso uno spettro in cui di autentico non vi è che la nostalgia.

La mitologia, in questa prospettiva, diventa per Guy Maddin una questione del tutto personale: nella misura in cui il regista non ci offre tanto una visione del passato, ma piuttosto il suo sguardo – il suo fantasmatico ricordo – su di un ‘allora’ mai vissuto, in cui la fantasia eccede, inganna e sorpassa il documento storico.

Si dovrà dunque attendere ancora qualche anno prima di conoscere i film *Spiritismes* nel loro aspetto finale: per (da una parte) scoprire gli scarti che Maddin ha impresso alla mitologia cinematografica; e per (dall’altra parte) vederne l’attualizzazione alla luce – a contatto – con le pratiche più contemporanee a cui l’immagine si confronta.

È uno spazio intimo di esposizione, quello in cui Maddin propone di addentrarsi. Se, come ha affermato, la realtà che meglio conosce è quella dei suoi sentimenti, il regista non esita a offrire una sistematica rimessa in questione della propria mitologia: tanto cinematografica quanto personale. E non è un caso che il suo ultimo film, presentato al Festival di Berlino in contemporanea alle riprese degli *Spiritismes*, si chiami *Keyhole*, “serratura”: perché per Maddin i film corrispondono al bisogno irresistibile di ritrovare i propri più oscuri fantasmi, il tempo perduto, gli affetti dimenticati. E attraverso una *keyhole* sul proprio passato, guardando al più profondo di se stessi e della memoria personale, li si va a rievocare e riabbracciare.

Il progetto degli *Hauntings* e quello degli *Spiritismes* che lo prolunga ci permettono di affrontare, in maniera retrospettiva, l’integrale produzione di Guy Maddin e in particolare il suo nono lungometraggio, *My Winnipeg*: nella misura in cui, in qualche

²¹ D. Chute, *Weird Art and Science: Guy Maddin’s Primitive Genius*, in D. K. Holmes (a cura di), *Guy Maddin: Interviews*, University Press of Mississippi / Jackson, 2010, p. 28 (trad. mia).

maniera, essi portano alle estreme conseguenze il lavoro estetico e tematico che il regista ha nel corso dei decenni costruito. L'intervento sull'immagine come motore memoriale, nonché la rielaborazione differente e fantasiosa della mitologia cinematografica, diventa lo snodo cardine per analizzare le diverse maniere in cui Maddin *riscrive*: la storia del cinema, la storia personale e la storia *tout court*, quella dei manuali.

1.2 My Winnipeg e la riscrittura della storia del cinema

È la storia del cinema – la rielaborazione e reintegrazione nel corpus filmico di determinati codici del cinema pre-sonoro – che ci si propone di analizzare nel presente capitolo. Lo si farà, in particolare, a partire e a proposito del nono lungometraggio di Guy Maddin, *My Winnipeg*. Detto (ripetuto) in altre parole: *My Winnipeg* ci sembra il luogo filmico ideale per investigare le pratiche di riscrittura che il regista articola nella propria produzione.

All'interno dell'opera di Maddin, sostiene Geoff Pevere, “la forma non è semplicemente importante [ma essa] (o piuttosto *le forme*) è il vero e proprio soggetto”²² del film. Una tale affermazione è doppiamente vera nel contesto di *My Winnipeg*. Questo film rappresenta infatti la *summa* di una tale attenzione formale: nella misura in cui la rielaborazione della forma risponde a quella del trattamento della storia della città²³ e di quella personale. Se la forma (o *le forme*, come scrive Pevere) è il soggetto principale, il centro nevralgico, della filmografia di Maddin, in *My Winnipeg* essa costituisce un vero e proprio esempio di scrittura perfettamente speculare.

La sua scrittura (con le sue risposte e i suoi rimandi) è l'eco e la variazione visuale della riscrittura della storia della città e di quella del proprio passato personale. Le tre istanze si intersecano e convergono in un film che fa del passato il proprio personaggio, e che lo scinde in tre diramazioni coerenti e tra esse solidali.

²² G. Pevere, *Guy Maddin: True to Form*, in D. Church (a cura di), *Playing with Memories. Essays on Guy Maddin*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 2009 (trad. mia) (sottolineatura nel testo).

²³ Si rimanda, per un approfondimento delle relazioni tra il concetto di forma filmica e dimensione storica, al saggio di A. De Baecque, *Les formes cinématographiques de l'histoire*, “1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, n. 51, 2007.

My Winnipeg, come avviene attualmente nel caso del progetto degli *Hauntings* e nel rispetto di una scrittura cinematografica contemporanea, convoglia le istanze più squisitamente (e tradizionalmente viste come) legate alle fase iniziali della storia del cinema. E se da un lato le fa sue – cioè le incamera e se ne appropria –, dall'altro le contamina con le pratiche filmiche più recenti. Come afferma Marc-Emmanuel Mélon in un saggio a proposito delle relazioni e delle influenze che il viaggio in treno ha apportato alla percezione spazio-temporale e, di conseguenza, all'emergere del dispositivo cinematografico,

il primo cinema resta, nella maggior parte dei casi, statico e illusionista, e non sarà che relativamente tentato dalla rappresentazione degli effetti di velocità, nel quale insieme sono comprese le numerose viste riprese da un treno in movimento. È soltanto il nostro sguardo contemporaneo, molto sensibile a tali fenomeni di *defigurazione del visibile*, che le scopre oggi nei film, quasi a loro insaputa²⁴.

My Winnipeg, nel rispetto di un'estetica della contemporaneità, organizza dunque una scrittura di sistematica defigurazione del visibile: una riproposizione che avanza parallela a quella dell'artificialità. I codici del primo cinema, ricreati artificialmente, si articolano e confondono con quelli della contemporaneità e del cinema sperimentale. È in questo scarto – nelle pieghe dell'incontro tra le più recenti pratiche della sperimentazione filmica e gli strumenti, le risorse, i dispositivi del primo cinema – che si nasconde e svela l'originalità dell'opera di Maddin. Il cinema 'del passato' riemerge come struttura fantasmatica: e così facendo attraversa le immagini imprimendovi il proprio passaggio: la propria *impronta*, diremo con Georges Didi-Huberman²⁵. Esso è il segno e il sintomo di una ossessione rivendicata dal proprio regista, e diversamente prolungata all'interno di ognuno dei suoi film; esso è la reinvenzione retrospettiva della storia del cinema: lo sguardo appassionato, nostalgico e immaginario di chi ha voluto

²⁴ M.-E. Mélon, *Le voyage en train en images : une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation*, in F. Albera, M. Braun, A. Gaudreault (a cura di), *Arrêt sur l'image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*, Payot Lausanne, Lausanne, 2002 (trad. mia) (corsivo mio).

²⁵ Si fa qui riferimento al recente testo di G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

complicare un approccio primitivista²⁶ con la nostalgia, la fantasia e la sperimentazione. Come scrive Donald Masterson,

senza dubbio la reinvenzione del cinema di Maddin e Toles, e in particolare la loro nostalgia per lo schermo silenzioso, è quello che prima di ogni altra cosa li distingue dagli altri cineasti sperimentali. Per più di vent'anni questo duo ha giocato con i generi passati [...]. Hanno sperato di ricreare l'atmosfera di una produzione anni '20 e, nello stesso tempo, hanno contribuito a rendere esplicite determinate istanze che non possono che essere suggerite in un'epoca contemporanea²⁷.

È secondo una modalità nuova – praticata in maniera massiva dal cinema sperimentale – che, in *My Winnipeg*, il cinema del passato è convocato sullo schermo: quella dell'interpolazione di materiale di recupero filmico. L'operazione di *found footage* – letteralmente “metraggio trovato” – può realizzarsi secondo due linee direttrici principali: ovvero costruendo un film a partire unicamente da materiale di recupero o integrando quest'ultimo nel corpo del film. L'espressione “di recupero” andrà ulteriormente approfondita: nella misura in cui essa indica un ampio spettro di occasioni di *ritrovamento*, “da film emersi per caso [...] a film volutamente cercati per essere manipolati”²⁸. Sono queste ultime due opzioni che Maddin sostiene per il suo nono lungometraggio: che assembla e *manipola* del materiale di recupero *cercato* e, a partire da esso, ricostruisce la favolistica storia della città. Quanto affermato da Catherine Russell, ovvero che “i film di *found footage* [...] praticano un'estetica della rovina”²⁹, risulterà doppiamente vero nel caso di *My Winnipeg*: nella misura in cui la sua *estetica della rovina* è quella già attiva, già presente attraverso l'appropriazione

²⁶ Cfr. M. Peranson, *The Great Pretender*, in G. Maddin, *From the Atelier Tovar: Selected Writings of Guy Maddin*, Coach House Books, Toronto, 1999.

²⁷ D. Masterson, *My Brother's Keeper*, in D. Church (a cura di), *Playing with Memories*, cit., p. 28 (trad. mia). George Toles, a cui Masterson fa riferimento nel passo citato, è da sempre il principale collaboratore di Guy Maddin. Oltre a essere lo sceneggiatore della quasi totalità dei suoi film (*Archangel*, *Careful*, *The Saddest Music of the World*, *Keyhole*, per non citare che i lungometraggi), Toles è all'origine della storia di *Careful* e ha scritto l'integralità dei dialoghi di *My Winnipeg*. In parallelo alla sua attività di collaborazione con Guy Maddin, George Toles insegna letteratura inglese e *Film Studies* all'università del Manitoba ed è autore del testo *A House Made of Light: Essays on the Art of Film (Contemporary Film and Television)*, Wayne State University Press, Detroit, 2001.

²⁸ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 13.

²⁹ C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham, 1999, p. 238 (trad. mia) (corsivo mio).

delle forme e delle soluzioni del cinema pre-sonoro e che l'interpolazione di materiale di recupero sostiene, esacerba, porta alle estreme conseguenze.

Nostalgia di un'epoca passata, approccio primitivista e pratica sperimentale si fondono quindi nell'opera di Maddin. È tale ultima istanza, in particolare, a essere al tempo stesso quella più ambigua e meno problematica. Vale la pena, nell'ambito della presente ricerca e in funzione di un discorso più consapevole sulla defigurazione e la tensione primitivista proposti dal cinema di Maddin, di indagare le corrispondenze tra la sua filmografia e la pratica sperimentale³⁰.

Al riguardo, vale la pena segnalare le riflessioni del critico americano James Lewis Hoberman, laddove sostiene che Guy Maddin sia “il più eccentrico dei registi *mainstream* (o il più accessibile degli avanguardisti)”³¹. William Beard, che al regista dedica un intero testo monografico, scrive invece che Maddin “realizza film con personaggi e intrighi, da cui è soltanto in maniera approssimativa che il suo lavoro può essere considerato di avanguardia”³². Ancora: Hart Cohen, nel testo *Screen Media Arts*, afferma che Guy Maddin “rappresenta una figura centrale nel cinema sperimentale degli anni '90”³³, mentre Ken Dancyger e Jeff Rush propongono, come definizione del cinema di Maddin, quella di “sperimentale narrativo”³⁴. Paul Arthur scrive, a proposito di Guy Maddin, che i suoi lavori fanno “sporadicamente ritorno al terreno istituzionale

³⁰ Per un approfondimento del cinema sperimentale canadese, si rimanda a M. Zryd, *A Report of Canadian experimental institution, 1980-2000*, in W. Beard, J. White (a cura di), *North of Everything: English-Canadian Cinema since 1980*; nel saggio citato Zryd evoca l'esperienza del Winnipeg Film Group, a cui Maddin appartiene, sostenendo in compenso che la pratica filmica della cooperativa è troppo “idiosincratca” perché di cinema sperimentale si possa parlare; al riguardo, cfr. p. 394. Si veda, anche, R. Lowder (a cura di), *La part du visuel. Films expérimentaux canadiens récents*, Ed. des archives du film expérimental d'Avignon, Avignon, 1991. Per una sintesi della storia del Winnipeg Film Group si rimanda a P. Lowe, *The Winnipeg Film Group Aesthetic*, e G. Pevere, *Greenland Revisited: The Winnipeg Film Group during the 1980s*, entrambi in G. Hébert, *Dislocations*, Catalogo della omonima mostra tenutasi alla Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan, ott. 1994, pp. 63/73.

³¹ J. Hoberman, *Kino Kink*, “Village Voice”, aug. 2004, <http://www.villagevoice.com/2004-08-03/film/kino-kink/full/>, (trad. mia) (corsivo mio).

³² W. Beard, *Into the Past. The Cinema of Guy Maddin*, University of Toronto Press, Toronto, p. 8 (trad. mia).

³³ H. Cohen, J. Salazar, I. Barkat, *Screen Media Arts*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 274 (trad. mia).

³⁴ K. Dancyger, J. Rush, *Alternative Scriptwriting: Rewriting the Hollywood formula*, Focal Press, Waltham, Massachusetts, 2006, p. 191 (trad. mia).

dell'avanguardia”³⁵. Altri studiosi, infine, operano dei distinguo analitici, sostenendo che solo alcuni film di Maddin siano esplicitamente sperimentali, a discapito di altri³⁶. Per un giudizio ‘ufficiale’ (e solo parzialmente condiviso dalla nostra prospettiva) su quali film di Maddin siano sperimentali e quali non, si riporterà la decisione della U.S. National Society of Film Critics: che nel 1991 e nel 2000 premia i film *Archangel* e *The Heart of the World* con il suo *Best Experimental Film Award*.

È in questo senso, alla luce della generale confusione terminologica a cui il cinema di Maddin dà adito che, come si suggeriva, l’istanza della pratica sperimentale si rivela problematica³⁷.

A fronte di questa (talora eccessiva) eterogeneità di valutazione, un elemento emerge in maniera più definita: che i termini ‘avanguardia’ e ‘sperimentale’ vengano utilizzati – nel rapporto con la filmografia di Maddin – a guisa di sinonimi. Se non è questo l’ambito per indagare le differenze (produttive, tematiche, plastiche e storiche) che intercorrono tra le due pratiche, è invece necessario ricordare quelle che sussistono tra esse, prese come un unico insieme, e il cinema di Maddin. Murray Smith afferma che (e la sua riflessione potrà essere facilmente applicata al cinema sperimentale):

L’avanguardia rappresenta una modalità “artigianale” o “personale”. I film di avanguardia sono generalmente realizzati da un cineasta o da un gruppo ristretto di collaboratori, finanziati dal regista

³⁵ P. Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 161 (trad. mia).

³⁶ Cfr. ad esempio M. Atkinson (a cura di), *Exile Cinema: Filmmakers at Work beyond Hollywood*, State University of New York Press, New York, 2008, p. 137.

³⁷ Una posizione interessante è quella adottata da Paul Adam Sitney. Nel capitolo conclusivo del suo testo *Visionary Film: The American Avant-garde*, Oxford University Press, New York, 1974, Sitney rileva la recente emergenza di forme sperimentali alternative, che lui ribattezza “menippee” e che potrebbero abbracciare l’estetica del cinema di Maddin: a metà strada tra sperimentazione, nostalgia e riscrittura di stili differenti. “Nella morfologia storica del cinema di avanguardia americano, la satira Menippea [...] è progressivamente diventata il nuovo genere dominante: dialogo di forme e voci in cui le elaborazioni narrative sono possibili ma non indispensabili e in cui i personaggi incarnano delle idee piuttosto che delle vere e proprie complessità psicologiche, la Menippea è diventata il genere preferito dei ‘postmoderni’ del mondo intero [...]. La rappresentazione dell’immaginario segue quella realista, quando non coincide con essa, ed entrambe sono il più delle volte accompagnate da una accumulazione di stili e di prospettive. La Menippea integra spesso altri generi cinematografici e film nel film”. La citazione è tratta dalla traduzione francese, P. A. Sitney, *Le cinéma visionnaire. L’avant-garde américaine, 1943-2000*, Paris Expérimental, Paris, 2002, p. 386 (trad. mia).

stesso o con il supporto di patrocini privati o garanti di istituzioni artistiche. Questi film sono di solito distribuiti attraverso le cooperative e proiettati da società filmiche, musei e università³⁸.

È la modalità di produzione, prim'ancora che la sua tensione estetica, che distingue il cinema d'avanguardia e sperimentale da quello di Guy Maddin. Il suo lavoro si avvale – ed è sempre più evidente man mano che la sua filmografia raggiunge un pubblico più allargato – di *équipes* solide e numerose, nonché del finanziamento di società produttive cinematografiche e televisive³⁹. I suoi film possono vantare edizioni in svariati paesi e godono, pur se in maniera ridotta, di una distribuzione in sala. Maddin, infine, è invitato dalle più prestigiose istituzioni culturali europee e americane (tenendo unicamente conto del progetto degli *Spiritismes*, come si è già scritto, il regista è stato l'ospite principale del *Nouveau festival* del Centre Pompidou e sarà invitato dalla Biennale di San Paolo e dal MoMA di New York) e da importanti festival canadesi, statunitensi ed europei (dal Toronto Film Festival al Tribeca Film Festival fino al Festival di Berlino, nella sua edizione del 2012).

In compenso, e a discapito di quanto appena affermato, la carriera di Guy Maddin inizia sotto la naturale – quasi obbligata – egida della sperimentazione. I suoi primissimi film, *The Death Father*, *Tales from the Gimli Hospital* e *Archangel* in particolare, hanno goduto di budget estremamente modesti, in virtù dei quali l'intera produzione dei film ha dovuto rivolgersi a pratiche e risorse cinematografiche più improvvisate⁴⁰. Lo stesso Maddin ha evocato, a più riprese, le difficoltà economiche del primo periodo della sua carriera nonché la propria completa inesperienza in materia di tecnica cinematografica: entrambi elementi di quella tensione al *bricolage* che, da più parti, è stata riconosciuta nella sua filmografia.

Il primo lungometraggio di Maddin, *Tales from the Gimli Hospital*, è infatti girato con una camera Bolex 16mm di seconda mano; “[c’era] una mezzaluna di nebbia sulla parte destra dell'inquadratura”⁴¹, ha raccontato il regista al proposito, aggiungendo che proprio questo difetto avrebbe contribuito a forgiare il suo stile visuale. Per lo stesso

³⁸ S. Neale, M. Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London, 1998, p. 395 (trad. mia).

³⁹ Si ricorda come il committente del film *My Winnipeg* sia il Documentary Channel canadese. Le relazioni tra quest'ultimo e Guy Maddin verranno esplorate nel capitolo successivo.

⁴⁰ Per *Tales from the Gimli Hospital*, Guy Maddin è anche attore.

⁴¹ Cit. in J. Oppenheimer, *Production Slate: Timeless Films of Modern Vintage*, “American Cinematographer – The International Journal of Film and Digital”, aug. 2004.

film, Maddin ha utilizzato lampade da 350 watt e luci di candela⁴², in seguito a un infruttuoso tentativo di illuminare la scena con le tre luci base⁴³.

Sempre per *Tales from the Gimli Hospital*, nonché per il secondo lungometraggio, *Archangel* (quest'ultimo girato in Super8, al contrario del precedente) Guy Maddin mette a punto una tecnica che, retrospettivamente, giustifica alla luce di quella utilizzata dai film *part-talkies*⁴⁴. Come avveniva per questi ultimi, che arrivando a cavallo tra cinema muto e cinema sonoro proponevano parti silenziose e altre sonorizzate, i primi due lungometraggi di Guy Maddin sono *parzialmente sonori*. Nel rispetto di una obiettiva inesperienza in materia di sincronizzazione, e della grande conoscenza dei film prodotti al confine tra il 1920 e il 1930, *Tales* e *Archangel* alternano parti dialogate con altre interamente mute⁴⁵. In più, la totalità delle frasi pronunciate dagli attori non arriva in sincrono con il movimento delle loro labbra.

I primi film di Guy Maddin rappresentano un vero e proprio momento di apprendistato tecnico sul campo. È durante le riprese di *Tales* e *Archangel* che si definisce la particolare estetica visiva dei successivi film di Maddin: quello stile artificiale e falsamente arcaico, primitivista, a cui il regista non saprà in seguito rinunciare. Così come avviene per i suoi lungometraggi di esordio – ancora, si ripete, per questione di necessità e inesperienza – l'insieme delle tecniche utilizzate durante i primi decenni della storia del cinema rientra a pieno diritto in tutta la filmografia di Maddin. La maggior parte dei suoi film saranno allora girati in bianco e nero in Super8, 16mm o Super16, o in una combinazione dei tre supporti.

⁴² Cfr. <http://cinephile.ca/archives/volume-5-no-1-far-from-hollywood-alternative-world-cinema/guy-maddin-and-cinematography-an-interview/>.

⁴³ A questo proposito Maddin racconta: “ho tentato il dispositivo base delle tre luci [...] e il risultato è stato una triplice ombra sotto il naso di tutti gli attori; quindi ho deciso di staccare le luci finché non sono arrivato a una sola ombra sotto il naso, un'ombra molto scura, un'ombra espressionista”, *ibidem*.

⁴⁴ Per un approfondimento sui film *part-talkies*, si rimanda a D. Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, University of California Press, Berkeley, 1999.

⁴⁵ In proposito, Guy Maddin ha avuto modo di osservare che “durante i mesi successive all'uscita di *The Jazz Singer* era uso comune quello di innestare una traccia audio primitiva nel film già esistente, così da metterli al passo con le nuove tecnologie. Questo principio era chiamato ‘a ghiandola di capra’, in seguito alla pratica medica all'ultimo grido per cui le ghiandole di una scimmia o di una capra venivano trapiantate in una persona senza che, pare, vi fosse alcuna orrenda reazione o effetto collaterale. Tale pratica veniva effettuata per correggere l'impotenza. Da cui, si può dire che fosse il modo per rendere i film più potenti”, cfr. C. Vatnsdal, *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin*, Arbeiter Ring, Winnipeg, 2000, p. 64 (trad. mia).

Una tale violenta, altamente contrastata e visivamente semplificata fotografia in bianco e nero ha il risultato di stilizzare le immagini, spesso al punto da rendere una sensazione di oppressione che allo stesso tempo ricorda la qualità visiva dell'epoca del film muto [...]. Il ricorso all'iris [...] o all'inquadratura con vignetta, a innumerevoli *flou* o all'inquadratura velata va ad aggiungersi agli effetti già menzionati⁴⁶.

L'iris e il bianco e nero contrastato si uniscono all'uso delle didascalie tipiche del cinema muto. Se l'immagine è sfocata, allora Maddin decide di esasperarne l'imperfezione per renderla coerente con uno stile altro, ormai passato. Il regista aggiunge della vaselina alla lente dell'obiettivo o filma attraverso un supporto di vetro, affinché l'immagine sia ancora meno visibile e più indecifrabile, misteriosa, fantasmatica. Se le pellicole dei primi decenni della storia del cinema sono naturalmente rovinare, Maddin gioca con gli effetti del tempo esacerbando la degradazione: il regista raschia volontariamente la pellicola, le aggiunge polvere o capelli finti; invia a Terry Reiner, il cameraman di *Archangel*, una vecchissima VHS de *La piccola fiammiferaia* (*La Petite marchande d'allumettes*, J. Renoir, 1928) chiedendogli una medesima resa dell'immagine⁴⁷.

Se il pensiero del personaggio non è sempre di semplice espressione, in quei momenti in cui né il dialogo né la didascalia vengono a supplire la mancata informazione, allora Maddin ricorre alla sovrainpressione: che, come avveniva per i film girati fino agli anni '20, è nel suo caso effettuata direttamente all'interno della macchina da presa.

Le strategie a cui il cinema pre-sonoro fa ricorso, nella filmografia di Guy Maddin diventano una vero e proprio serbatoio di tecniche dalla facile realizzazione e da cui attingere a piene mani. Esse riportano l'estetica dei suoi film a quella del cinema muto; propongono una sorta di *antologia* di tutti gli strumenti, di tutti i dispositivi possibili a cui i primi anni del film hanno fatto ricorso.

D'altro canto, e in maniera altrettanto evidente, il riutilizzo dei medesimi dispositivi risponde a una logica cinematografica riflessiva contemporanea: nella misura in cui offre una possibile riflessione sul meccanismo cinema, sulla sua esposizione, sull'insieme delle tecniche a cui la settima arte può rivolgersi. Luc Vancheri ha ad

⁴⁶ W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 37.

⁴⁷ Cfr. C. Vatnstal, *A Trip through Maddin's Videotape Collection*, in D. K. Holm (a cura di), *Guy Maddin: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010, p. 35.

esempio affermato che “tutte le trasformazioni che scandiscono la storia del cinema hanno in comune la costituzione di altrettante soluzioni conservatrici del cinema. È la forza di un modello artistico e istituzionale che torna su se stesso e, al tempo stesso, varia”⁴⁸; per poi sostenere che una tale variazione conservatrice “ha come corollario di suggerire un particolare regime del contemporaneo, costituito in maniera duplice: come fenomeno storico e come esperienza estetica”⁴⁹. Nel rispetto della logica contemporanea della defigurazione, quel *ritorno su se stesso* del cinema a cui Vancheri allude sarà effettuato a discapito della storia del cinema stessa. Le sue origini riemergono sulla superficie dello schermo (degli schermi) delle pratiche contemporanee; esse vengono riconvocate e sistematicamente defigurate. Conservate per essere reinvestigate, osservate con uno sguardo disincantato, infine distorte.

Quanto affermato da Marc Vernet in merito alla funzione della sovraimpressione, di conseguenza, sarà estendibile all’insieme dei dispositivi del cinema muto che Maddin rievoca nei propri film. Vernet sostiene, in dettaglio, che – tanto dalla prospettiva della *finzione* quanto da quella del *discorso* – la sovraimpressione mostri quello che normalmente sarebbe invisibile. In quanto *trucage*, infatti, essa svela quanto il cinema dissimula: l’operazione per la quale due fotogrammi distinti si uniscono in un unico movimento, e che essa fonde in un altro insieme, fluido⁵⁰.

Quando riutilizzati in un contesto e attraverso una pratica contemporanea, la sovraimpressione, così come la degradazione dell’immagine e l’iris, la vignetta e la didascalia, diventano lo strumento di esplicitazione del processo di ripresa e di proiezione: della sua costitutiva illusorietà, della sua artificialità intrinseca.

Attitudine contemporanea, pratica primitivista e tensione sperimentale si fondono nel cinema di Maddin e danno luogo a una relazione di inestricabile e complice prossimità. Il loro incrocio sostiene la novità che la produzione maddiniana rappresenta e, al tempo stesso, complica una categorizzazione definita delle varie influenze che il regista riceve e reintegra nei propri film.

1.2.1 Influenze: tra cinema pre-sonoro e cinema sperimentale

⁴⁸ L. Vancheri, *Cinemas contemporains, du film à l’installation*, cit., p. 24 (trad. mia).

⁴⁹ Ivi., p. 25 (trad. mia).

⁵⁰ Cfr. M. Vernet, *Figure dell’assenza. L’invisibile al cinema*, Kaplan, Torino, 2008.

La riflessività, e dunque il lavoro di esplicitazione del meccanismo filmico, è nel cinema di Maddin di duplice portata. Alla domanda di cosa la riflessività sia, lo studioso francese Jacques Gerstenkorn risponde che essa rappresenta “un fenomeno proteiforme il cui minimo comune denominatore consiste in un ritorno del cinema su se stesso”⁵¹. Essa mostra e rende sensibile il dispositivo cinematografico e, in un medesimo tempo, articola un gioco di riflessi grazie al quale il film intrattiene una relazione esplicita con un altro film o con il cinema stesso.

Il cinema di Maddin organizza entrambe le riflessività identificate da Gerstenkorn: la prima, che lo studioso chiama *eterofilmica* e che mette in comunicazione significativa due (o più) differenti film: nella misura in cui i film di Maddin fanno a più riprese riferimento a opere altre, nella maggior parte dei casi realizzate durante i primi decenni della storia del cinema. La seconda, che Gerstenkorn chiama *omofilmica*, e che tesse il *fil rouge* della relazione tra i film di Maddin e l’esplicitazione dell’antologia di strumenti che il cinema ha forgiato.

Attraverso tale duplice tensione all’alterità della storia del cinema – attraverso questo doppio riferimento a quanto è avvenuto e venuto prima di lui, realizzato sotto forma di omaggio e riscrittura – Guy Maddin realizza un’operazione contemporanea: nella misura in cui tenta “la decostruzione del dispositivo cinematografico e immagina l’estrpolazione della sua eccezione storica”⁵².

Allo stesso tempo, e in maniere diverse e fra esse coerenti, Maddin stabilisce un ponte visivo e plastico con la pratica del cinema sperimentale. Vi è un lavoro sull’immagine, sulla sua materialità e sulla sua testura nonché sui suoi aspetti specificamente cinematografici – il movimento e la proiezione – che, se nasce come dissimulazione delle ristrettezze produttive, tesse in compenso un rimando forte al cinema sperimentale.

Tale rimando è costruito attraverso l’influenza subita e rivendicata di alcuni dei suoi maggiori esponenti. William Beard sottolinea la prossimità delle estetiche di Man Ray, di Kenneth Anger, del Peter Delpeut di *Lyrical Nitrate* (1991), del Bill Morrison di *Decasia* (2002) con quella di Guy Maddin. È in compenso nella pratica che ne è alla

⁵¹ J. Gerstenkorn, *A travers le miroir (notes introductives)*, in “Vertigo” n. 1, *Le Cinéma au miroir*, Paris, 1987, p. 6 (trad. mia).

⁵² L. Vancheri, *Cinéma contemporains. Du film à l’installation*, cit., p. 60 (trad. mia).

base, prim'ancora che nell'estetica che ne risulta, che si delinea lo "sporadico ritorno" (si ricorderanno le già citate parole di Paul Arthur) di Guy Maddin sui territori dell'avanguardia. Per riprendere i riferimenti suggeriti da Beard, si sottolineerà ancora come nel suo nono lungometraggio Maddin si serva di immagini di archivio – come è il caso in *Lyrical Nitrate* e in *Decasia* – per riarticolarne la funzione all'interno del tessuto del film.

Il reimpiego di *found footage* avviene in *My Winnipeg* secondo la prospettiva del montage/collage. Secondo la classificazione proposta da William Wees, l'operazione di montaggio che soggiace al riutilizzo di *found footage* realizza tre modalità differenti di film: la prima, più semplice, è quella del *compilation film*, assemblaggio realista del materiale recuperato; la seconda è quella dell'*appropriation film*, deriva post-modernista dell'estetica (ad esempio) del videoclip; l'ultima, quella che riguarda il lavoro di montaggio di *My Winnipeg*, è la pratica del *collage/montage*: variante modernista di critica, conflitto, reconfigurazione del contesto e del significato originari delle immagini riutilizzate. "Il *collage* è critico; l'appropriazione è accomodante. Il *collage* sonda, mette in luce e in contrasto; l'appropriazione accetta, livella, equilibra"⁵³, scrive Wees.

Secondo la classificazione effettuata da Nicole Brenez (in uno studio più recente sulle forme di reimpiego delle immagini nel cinema sperimentale⁵⁴), il riutilizzo del materiale di recupero avviene in *My Winnipeg* in senso *critico*: nel senso di una riflessione *detournée* sulle possibilità del senso che un'immagine nasconde, e che si svelano nel suo riutilizzo in differente contesto.

In entrambi i casi e da entrambe le prospettive, si noterà come il nono lungometraggio di Maddin integri un linguaggio specifico della pratica sperimentale e, in contemporanea, lavori ancora una volta all'esibizione di una delle componenti primarie del cinema: il montaggio. Allo stesso tempo, esso si serve dell'assemblaggio di immagini per creare nuovi sensi, per *mettere in luce e in contrasto* quanto esse dissimulano. Coerentemente con quanto affermato da Jaap Guldemond, Maddin "ricorre

⁵³ W. C. Wees, *Recycling Images. The Art and Politics of Found Footage film*, Anthology Film Archives, New York, 1993, p. 46 (trad. mia) (corsivo mio).

⁵⁴ N. Brenez, *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinema experimental*, in *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, Vol. 13, n. 1-2, automne 2002, pp. 49/67.

al materiale di recupero in maniera da generare nuovi significati e portare alla luce degli aspetti della materia film inattesi e senza precedenti”⁵⁵.

William Beard cita dunque il cinema di Kenneth Anger, individuando nei film di Maddin una continuità di stile con quello del cineasta americano. È interessante notare, a questo proposito, come – da una prospettiva distante dalla precedente – anche Emmanuel Plasseraud abbia istituito un legame tra il cinema di Maddin e quello di Anger. Nel suo studio sul cinema barocco, Plasseraud sottolinea come entrambe le proposte filmografiche articolino (e si concentrino su) un lavoro teso all’artificialità della costruzione dello spazio filmico. Tanto per Maddin quanto per Anger, quindi, lo studio rappresenta quello spazio in cui “dare le spalle alla realtà”, diventando la camera oscura in cui “proiettare il proprio immaginario”⁵⁶.

Lo studio è un luogo magico in cui sono i padroni di tutti gli elementi con cui andranno a costituire il film. Come avviene nel caso degli effetti speciali, non si tratta affatto di farli dimenticare, di riuscire a rendere verosimile, realista, lo spazio del quale dispongono. Bisogna, al contrario, mostrare che il film si svolge in un luogo chiuso, indipendente da qualsiasi relazione con la realtà, perfettamente artificiale⁵⁷.

Per il regista di *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) e *Invocation of my Demon Brother* (1969), così come per tutti i film di Guy Maddin, lo spazio sarebbe un ulteriore elemento da plasmare, da modellare, da piegare – attraverso l’artificio e la sua esposizione – alla proiezione e all’esibizione della propria interiorità. Tra i due registi sussiste, tra l’altro, un legame *in negativo*: una comune (di differente intensità ma ugualmente distante dalla maggior parte delle proposte sperimentali) tensione alla narrazione; una mancata uniformazione alla costante a-narratività del cinema sperimentale che per Maddin diventa, a differenza di quanto avviene per Anger, l’ostacolo alla sua ‘ufficiale’ appartenenza alla pratica avanguardista.

⁵⁵ J. Guldemon, *Introduction*, in M. Bloemhevel, G. Fossati, J. Guldemon (a cura di), *Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam University Press / EYE Film Institut Netherlands, Amsterdam, 2012, pp. 10-11 (trad. mia).

⁵⁶ E. Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 82 (trad. mia).

⁵⁷ *Ibidem* (trad. mia).

Quanto interessa maggiormente sottolineare, in compenso e a discapito delle condivisibili e differenti posizioni qui riportate, è l'intervento sulla materialità del cinema che i film di Maddin effettuano. Se William Beard rileva ancora come,

ovviamente, ogni impossibilità della narrazione e del suono, ogni impressionante giustapposizione di eterogeneità e ogni movimento in direzione della degradazione e della brutalizzazione delle immagini e della traccia audio enfatizza la potenziale appartenenza [dei film di Maddin] nella categoria dell'avanguardia⁵⁸

in questa sede ci si concentrerà allora maggiormente sul potenziale sperimentale degli elementi plastici del cinema di Maddin. È lì che a nostro avviso risiede infatti la potenziale prossimità tra la sua filmografia e la sperimentazione.

José Moure sostiene che

il cinema sperimentale (e questo anche quando resta figurativo o addirittura narrativo) lavora nella direzione del raggiungimento, al di là di una relazione referenziale alla realtà del profilmico, ai dati immediati dell'esperienza e del fatto filmico; e a fare del materiale filmico in sé l'istanza mediatrice tra la macchina da presa e il film⁵⁹.

Al di là del riferimento di Moure alla possibilità, pur se messa tra parentesi, che un film figurativo – o addirittura narrativo – possa rientrare nella categoria dello sperimentale, quanto ci interessa in questa sede è sottolineare l'attenzione alla natura *in sé* del materiale filmico. È in questa istanza che per Moure si gioca la scommessa del cinema sperimentale: non nell'assenza della storia (pur se, ovviamente, la sua presenza resta secondaria o problematica), quanto nella sua 'sottomissione' a un principio di irreferenzialità al profilmico. Prendendo in prestito il vocabolario della semiologia diremo allora che è il significante filmico a emergere al primo piano, e non il suo significato.

Dominique Noguez, le cui riflessioni José Moure prolunga nel suo testo, aveva tra l'altro affermato che

tutto avviene come se tutti questi cineasti, nel demolire il castello di carta del cinema dominante (narrativo, figurativo) avessero deciso di ridistribuire altrimenti il gioco, esaminandone a una a una

⁵⁸ W. Beard, *Into the Past*, cit., pp. 38-39 (trad. mia).

⁵⁹ J. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 238-239 (trad. mia).

le carte: il tempo, lo spazio, la luce, l'inquadratura, questo o quest'altro movimento di macchina da presa, la pellicola, il negativo... Ne emerge una serie di film che possono essere figurativi [...], ma che sono soprattutto qualcos'altro: un esame provocatorio [...], metodico o divertito [...], affascinato fino a una sorta di misticismo [...] dagli *ingredienti* del cinema⁶⁰.

Il cinema sperimentale, figurativo o non che sia, si distingue allora attraverso una provocatoria, ludica o elegiaca inversione dei criteri prestabiliti dal cinema "dominante". Tale inversione avviene in modi diversi, a volte estremamente distanti l'uno dall'altro; il lavoro sulla materia, come sottolinea Moure, ne è probabilmente quello centrale.

Pur nella distanza dai canoni cinematografici correnti, la filmografia di Maddin resta ampiamente narrativa. Questo aspetto non impedisce (e anzi, esacerba il carattere di *stranezza* che da più parti le viene riconosciuto) che il regista si dedichi a una giocosa e provocatoria demistificazione della *trasparenza* cinematografica: e che questo avvenga attraverso le operazioni di degradazione della (e intervento sulla) pellicola, di sovversione del tempo reale e della conseguente esibizione della sua natura artificiale e della materia filmica, del contrasto a cui il bianco e nero è sottoposto, del ricorso a diversi supporti e macchine da presa.

Lungi dal voler ripercorrere in maniera esaustiva il lavoro di "messa a nudo della materia (l'effetto di testura) o del processo [...] filmico"⁶¹ che Maddin propone e articola attraverso la sua produzione, ci si limiterà in questa sede a metterne in luce una serie ristretta; che, ci sembra, potrà fornire un esempio – un campione – di quanto avviene in generale all'interno della sua filmografia.

1.2.2 L'esibizione degli *ingredienti* del cinema

My Winnipeg si concentra spesso e volentieri nell'esibizione degli – per dirla con Noguez – *ingredienti* del cinema. Questo avviene attraverso il reimpiego del materiale

⁶⁰ D. Noguez, *Eloge du cinéma expérimentale*, Paris Expérimentale, Paris, 2010, p. 69 (trad. mia) (corsivo nel testo). Nel passaggio citato Noguez fa particolare riferimento ai cineasti sperimentali americani degli anni '60.

⁶¹ J. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, cit., p. 239 (trad. mia).

di recupero, da una parte; attraverso il ricorso decontestualizzato a determinati parametri di enunciazione, come ad esempio la sovrainpressione o il *ralenti*.

Un esempio, per quanto riguarda il primo dei due effetti convocati, è rintracciabile nella sequenza che articola la storia parallela dello stadio di hockey e del padre di Maddin⁶². Il viso di quest'ultimo, in conclusione della sequenza, è sovrainpresso alla veduta dall'alto del terreno dell'arena: a occuparne interamente la superficie e attualizzare una sorta di proiezione del pensiero⁶³ della voce narrante.

La sovrainpressione che Maddin effettua rimanda anche, in parallelo, a una serie di esperienze proposte durante il periodo pre-sonoro della storia del cinema. La proiezione del viso del padre opera un immediato collegamento con gli studi di Sergej Eisenstein, di Jean Epstein e di Fernand Léger, che si erano tra l'altro concentrati sulle manipolazioni delle dimensioni che l'atto della proiezione rendeva possibili. Léger, in particolare e a proposito del suo film *Balletto meccanico* (*Ballet mécanique*, 1924), aveva sostenuto la capacità della proiezione di materializzare quanto escluso dalla visione naturale⁶⁴. Il film *Il ritorno alla ragione* (*Le retour à la raison*, 1923) di Man Ray, attraverso la messa a punto della tecnica del rayogramma⁶⁵, permette di estrapolare il "fattore proiezione"⁶⁶ nell'operazione di ingrandimento. La sovrainpressione realizzata da Maddin tesse un ulteriore rimando a quella serie di esperimenti che, sempre durante gli anni '20, si propongono di proiettare le immagini su materiali diversi

⁶² Nella nostra suddivisione in macro-sequenze del film, si tratta della scena numero 17.

⁶³ È interessante a questo proposito ricordare un passaggio di Sigmund Freud, che ha avuto modo di affermare: "è possibile che la spazialità sia la proiezione dell'estensione dell'apparecchio psichico", S. Freud, *Opere, Vol. 12, Indici e bibliografie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002; il passaggio originale è in S. Freud, *Gesammelte Werke*, t. XVIII, p. 132.

⁶⁴ Per un approfondimento delle riflessioni di Léger sulla proiezione e *Ballet mécanique* si rimanda al suo testo *La rue : objets, spectacles*, "Cahiers de la République des Lettres", Paris, 1928; ripreso in F. Léger, *Fonctions de la peinture*, Gonthier, Paris, 1965; tr. it. *Funzioni della pittura*, Abscondita, Milano, 2005.

⁶⁵ Il rayogramma è, secondo la definizione riportata nel dizionario del surrealismo, una "fotografia ottenuta per semplice interposizione dell'oggetto fra la carta sensibile e la fonte luminosa [...]. Colte nei momenti di distacco visivo, durante periodi di contatto emozionale, queste immagini sono ossidazioni di desideri fissati dalla luce e dalla chimica, organismi viventi.", in A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino, 2003. La definizione è per la prima volta proposta in AAVV, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938. Nel film di Man Ray, l'ingrandimento di determinate immagini è realizzato dunque grazie all'impressionamento diretto dell'oggetto posto sulla pellicola.

⁶⁶ L'espressione è di Patrick de Haas, che dedica un saggio all'esame delle pratiche e degli studi sulla proiezione degli anni '20. Cfr P. de Haas, *Entre projectile et project. Aspects de la projection dans les années vingt*, in D. Paini (a cura di), *Projections, les transports de l'image*, Hazan / Le Fresnoy / AFAA, Paris, p. 98 (trad. mia).

da quello dello schermo: nel tentativo di investigare, sottolineandola, la testura del supporto.

Già a partire dagli anni '10 alcuni esponenti del movimento futurista – Arnaldo Ginna e Bruno Corra in particolare – si propongono di analizzare le variazioni dello spettro luminoso a contatto con materiali diversi⁶⁷. A proposito delle scenografie realizzate per gli spettacoli *I racconti di Hoffmann* (*Les Contes d'Hoffmann*, 1929) e *Il mercante di Berlino* (*Der Kaufmann von Berlin*, W. Mehring, 1929), l'artista ungherese Moholy-Nagy prolunga le esplorazioni di Ginna e Corra e arriva ad affermare: “sognavo di apparecchi che permettessero [...] di proiettare delle visioni luminose nell'aria [...], sulle distese di foschia o di gas”⁶⁸.



⁶⁷ Si veda a questo proposito B. Corra, *Musica cromatica*, in *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Libreria Beltrami, Bologna, 1912.

⁶⁸ L. Moholy-Nagy, *Lettre à Kalivoda*, in *Telehor*, Brno, n. 1-2, 1937.

My Winnipeg: il volto del padre di Guy Maddin proiettato sul terreno dello stadio di hockey.

La sovraimpressione appena evocata che Maddin ricrea – la sovrapposizione del volto del padre sul terreno dell’arena di hockey della sua città – si ispira alle ricerche delle sperimentazioni degli anni ’20. Essa evoca il lavoro sulla materialità di un’immagine da plasmare di volta in volta secondo direzioni e impulsi differenti; secondo influenze, più o meno rivendicate, parallele e contraddittorie. E assume, infine, una funzione al tempo stesso plastica e riflessiva.

In maniera differente e pur sempre distante dalle posizioni di Morin, altri due film della filmografia di Maddin fanno massivo ricorso alla sovraimpressione: *Careful* (1991) e *Dracula: Pages from a Virgin’s Diary* (2001). Pur seguendo una direzione maggiormente narrativa – ma sempre distante dalle pratiche enunciazionali utilizzate dal cinema tradizionale – esse recuperano quella forza primitiva e magica fatta di apparizioni, di sdoppiamenti e sostituzioni fantastiche che Marc Vernet ritrova e individua nel cinema di George Méliès⁶⁹.

Ancora *My Winnipeg* propone un utilizzo della sovraimpressione ulteriore: segno di una maturità plastica raggiunta nel tempo e in parallelo alla riflessione – da sempre portata avanti – sulla simultaneità delle esperienze. Nel suo resoconto sulle molteplici esperienze in cui la proiezione si incarna durante i primi decenni del diciannovesimo secolo, Patrick de Haas ha modo di osservare che

molti artisti [...] hanno avuto come obiettivo quello di mostrare in simultanea diversi spazi, diversi tempi, diverse materie, diversi punti di vista. La pratica dei *papiers collés* cubisti, dei collage dada o ancora dei fotomontaggi costruttivisti sono la testimonianza di tali ricerche. La questione del montaggio cinematografico sembra abbracciare la medesima questione: assemblare la diversità in universo e dividere l’universo in frammenti diversi⁷⁰.

Il montaggio di *My Winnipeg*, attraverso la pratica di assemblaggio *détourné* dei diversi materiali d’archivio, lavora nel senso tracciato dalle sperimentazioni delle avanguardie di inizio secolo. I *footages* dell’inizio del Novecento relativi alla città di

⁶⁹ Cfr. M. Vernet, *Figure dell’assenza*, cit., p. 59.

⁷⁰ Cfr. P. de Haas, *Entre projectile et project. Aspects de la projection dans les années vingt*, in D. Paini (a cura di), *Projections, les transports de l’image*, cit., pp. 102-103 (trad. mia) (corsivo mio).

Winnipeg sono da Maddin giustapposti, differentemente montati, a confondere le coordinate temporali e quelle della visione stessa⁷¹.

L'ordine della simultaneità, scrive in compenso de Haas, può esercitarsi in due modi differenti: “nell'asse della profondità (in perpendicolare allo schermo: sovrainpressione) o lateralmente (in parallelo allo schermo: giustapposizione)”⁷².

Si prenderà allora come esempio una sequenza particolare di *My Winnipeg*, quella dedicata allo sciopero del 1919, probabilmente il primo sciopero generale per importanza a imporsi nel mondo occidentale. L'ordine della simultaneità organizzato da questa scena segue entrambe le direzioni indicate da de Haas. Da una parte, infatti, Maddin assembla materiale dalla natura e dalla estetica estremamente differenziate: immagini in movimento e fotografie d'archivio, riprese da lui stesso effettuate, animazioni realizzate da Andy Smetanka sulla falsariga – e sotto l'influsso – di quelle di Lotte Reininger. D'altra parte, i materiali appena evocati vengono in questa sequenza sistematicamente sovrapposti: in maniera che lo spettatore veda, in simultanea, le fotografie dello sciopero generale e l'animazione e la retroproiezione di ombre di soldati e, per finire, le riprese di Maddin.

⁷¹ Ci sarà modo di affrontare nello specifico la questione del montaggio in *My Winnipeg* nel capitolo successivo.

⁷² Cfr. P. de Haas, *Entre projectile et project. Aspects de la projection dans les années vingt*, in D. Paini (a cura di), *Projections, les transports de l'image*, cit., p. 103 (trad. mia).



My Winnipeg: le animazioni dei soldati sono retroproiettate dietro alle ragazze del St. Mary's College. In sovraimpressione, le torce degli operai in sciopero.

My Winnipeg lavora in funzione dello spessore dell'immagine: a darne nuova consistenza, a confonderne la referenzialità, a liberarla dalla prospettiva unica. In questo senso, Maddin rievoca una volta di più le ricerche, le intenzioni e determinati risultati plastici e visivi ottenuti dalle avanguardie cinematografiche degli anni '20. Le triple, quaduple sovraimpressioni ricordano, per quantità e estetica, quelle già proposte dal celebre *Entr'acte* (1924) di René Clair e Francis Picabia e soprattutto quelle di Abel Gance, che in alcuni momenti del suo *Napoléon* (1927) arriva a sovrapporre più di quindici immagini⁷³.

Vi è un altro film di Maddin, in compenso, che organizza il fenomeno proiettivo nel senso di una sperimentazione sulla plasticità dell'immagine. Il suo primo

⁷³ Si ricorderà anche come, sempre per il *Napoléon*, Gance avesse ideato il dispositivo di proiezione multipla della "polyvision". La polivisione – sorta di pioniere dell'*expanded cinema* – prevedeva che tre proiettori avrebbero trasportato tre scene differenti su altrettanti schermi, in modo da mettere a confronto visioni e percezioni. Attraverso tale inedito meccanismo di proiezione, il regista prevedeva un ampliamento del campo visivo dello spettatore. Per un'analisi del cinema di Gance e della polivisione, si rimanda a R. Icart, *Abel Gance : ou le Prométhée foudroyé, L'âge de l'homme*, 1984.

lungometraggio, *Tales of the Gimli Hospital*, dedica infatti una intera sequenza al teatro d'ombre: improvvisato dietro un lenzuolo, integrato nella narrazione e indipendente da qualsivoglia intenzione performativa. Esso funziona allora, com'è affermato da Stoichiță (a proposito di un altro film che fa dell'ombra un elemento centrale della propria composizione plastica, *Nosferatu* di Murnau [1922]), come una sorta di “doppio del film in quanto tecnica figurativa”⁷⁴; e rimette in causa “la natura stessa della creazione filmica e dei suoi meccanismi di fascinazione”⁷⁵.

Sarà una vera e propria “drammaturgia delle forme”⁷⁶, allora, quella che Maddin inaugura attraverso il teatro d'ombre del suo primo lungometraggio: una sorta di (ancora inconsapevole?) dichiarazione di intenti plastica e allegorica. Sarà, questo, il segno di un duplice omaggio: all'ombra e al potere di suggestione della proiezione, al carattere illusorio del meccanismo su cui il cinema riposa; e – anche – a un altro film che di tali istanze fa il proprio fulcro plastico e narrativo: *Schatten (Ombre ammonitrici, 1923)* di Arthur Robinson.

⁷⁴ V. I. Stoichiță, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 142.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Si prende qui in prestito una espressione di Antonio Costa in *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 1985.



Tales from the Gimli Hospital: l'improvvisato teatro d'ombre che suscita la gelosia di Einar.

Il riferimento al film di Robinson appare evidente: i personaggi di entrambi i film si attardano infatti nell'osservare la proiezione delle ombre – in *Tales* quella delle infermiere insieme al proprio rivale, in *Schatten* quella della propria moglie attorniata dagli ammiratori –: tutte fonte di gelosia, di paura, di immersione nei meandri delle proprie ossessioni e della propria tormentata intimità.

L'ordine della simultaneità, sosteneva come si è visto Patrick de Haas, può esercitarsi in due modi differenti: nell'asse della profondità, e quindi attraverso la sovraimpressione, o lateralmente, e quindi tramite la giustapposizione.

Si è rapidamente osservato in quali maniere la sovraimpressione concorra all'obiettivo del sovvertimento delle coordinate temporali. Il lavoro di decomposizione cronologica, in compenso e prolungando le riflessioni di de Haas, può avvenire in una seconda maniera: attraverso la giustapposizione delle immagini, ovvero attraverso il loro montaggio.

Si prenderanno a questo proposito i due esempi del *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* e del cortometraggio *The Heart of the World*. Entrambi i film presentano un montaggio rapidissimo e una frammentazione estrema della continuità visiva; per

entrambi i film si è fatto a più riprese riferimento alle teorie del montaggio sovietico e agit-prop.

Una parte rilevante della costruzione estetica di *Dracula* e *The Heart of the World* è quella impressa loro da Deco Dawson⁷⁷, il montatore di entrambi i film. Il lavoro di segmentazione temporale proposto da Dawson è radicale; in qualche modo esso costituisce la frontiera – una sorta di punto di non ritorno – della filmografia di Maddin: l'ideale spartiacque a partire del quale la sua opera attraverserà una profonda metamorfosi interna.

Se i primi film di Guy Maddin – *Tales* e *Archangel* in particolare – prediligono la camera fissa e una visione frontale, *Dracula* rivoluziona le precedenti abitudini di montaggio e inquadratura e costruisce un film dal ritmo frenetico e gli angoli di visione in costante riassetamento. L'attenzione stilistica di Maddin e Dawson si concentra sulla stimolazione cinetica, più che sulla costruzione dell'immagine: le inquadrature prendono la forma di fotogrammi subliminali, micro-shocks percettivi e, nello stesso tempo in cui se ne scandisce l'alternanza, ne si manipola il ritmo interno.

Dracula presenta più di 2000 inquadrature; la maggior parte delle inquadrature di *The Heart of the World*, alla luce delle manipolazioni ritmiche e sul bianco e nero estremamente contrastato, è di difficile decifrazione.

Il linguaggio cinematografico proposto dalle teorie del montaggio russo è ripreso, modificato, svuotato di senso e sotto questa forma nuova *trapiantato* nel corpo del film. Se il montaggio delle attrazioni eisensteiniano e il *cine-occhio* vertoviano sono spesso evocati quando si tratti della struttura ritmica dei due film di Maddin, si deve altresì riconoscere a che punto tali principi vengano qui privati del loro senso originario. La loro carica ideologica, quando riemerge nel tessuto narrativo del film di Maddin, è riscritta in termini parodici; il regista non nasconde – al contrario – una tale riformulazione degli elementi intellettuali del cinema sovietico e una sorta di divertita indifferenza alla loro portata e intenzione politica: “non dimentichi che si tratta di un film di propaganda”, ha affermato in un'intervista a proposito di *The Heart of the*

⁷⁷ La fruttuosa collaborazione tra Deco Dawson e Guy Maddin si interrompe dopo l'uscita di *The Heart of the World*. Sono poche le pubblicazioni, a oggi, che rendano conto del lavoro di Dawson, in particolare di quello effettuato in seguito e in maniera indipendente da Maddin. Per una breve ricognizione della sua filmografia, si rimanda a “Filmmaker, Independent Feature Project & Independent Feature Project/West”, vol. 9-11, 2001.

World, “che richiede quindi degli specifici salti logici”⁷⁸. L’effetto ritmico ottenuto in *The Heart of the World*, ancor più che in *Dracula*, rappresenta un puro e rivendicato esercizio di stile.

Esso si sostiene, in seconda istanza, attraverso l’attenzione e il costante ritorno sul dispositivo di visione. Il suo ruolo è centrale in diversi film di Maddin: in *Dracula* riappare sotto la forma degli occhiali della madre di Lucy Westerna; in *Brand Upon the Brain!* è con un lungo telescopio che la madre del bambino Guy Maddin spia i suoi giochi e i suoi pellegrinaggi notturni; in *The Heart of the World*, in maniera più diffusa, viene riproposto tramite il riferimento sistematico al potere *agente* dello sguardo, al suo essere metafora (pur se sempre e comunque parodizzata) di conoscenza, alla sua capacità di infiltrarsi nei meandri dell’altrui corpo o del corpo della terra: alla ricerca del suo cuore, come indica il titolo.

In questa prospettiva, il telescopio, gli occhiali, il dettaglio sugli occhi dei personaggi tematizzano il lavoro sulla decomposizione della visione e del conseguente ritmo e sistema di angoli prospettici cangianti del film. Gli occhi di *Dracula* appaiono a più riprese in sovraimpressione, a occupare la quasi integralità dell’inquadratura: essi sono il sinonimo del controllo, dell’attenzione sfuggente e inafferrabile che il sovranaturale esercita sull’uomo.

Al *cine-occhio* di Dziga Vertov, allora, Maddin sembra prendere in prestito la *forma*: attraverso la ripetizione dello sguardo e delle sue differenti – e più o meno modificate e manipolate – declinazioni. Una medesima conclusione è quella che si proporrà a proposito del possibile confronto tra il montaggio di Maddin e Dawson e quello di Sergej Eisenstein: come afferma Térésa Faucon, essa apparterebbe piuttosto a un “tipo di sperimentazione che deve più alla seduzione che al rispetto per la formula di Eisenstein”⁷⁹.

In dettaglio, Faucon afferma che

è a ogni modo possibile produrre un montaggio delle attrazioni che *illustri* quello di Eisenstein. È possibile allontanarsi dalla sua funzione critica e discorsiva per introdurre un effetto comico, ironico [...]. La posta in gioco è quella di comprendere il lavoro metaforico del montaggio, la sua

⁷⁸ Cit. in W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 369 (trad. mia). L’intervista è stata condotta nel 2005 dallo stesso William Beard.

⁷⁹ T. Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009, p. 140 (trad. mia).

forza di spostamento [*déplacement*]. Questa operazione consente anche di ripensare la narrazione e di decomporla, analizzando i suoi strumenti. Infine, un tale esercizio permette di sperimentare qualsiasi tipo di raccordo visivo e sonoro, di dar luogo a una ricerca formale e plastica, di riflettere alla tensione del contrappunto musicale...⁸⁰

Per riutilizzare l'espressione di Térésa Faucon, affermeremo allora che la direzione intrapresa da Maddin è *illustrativa* delle teorie e delle pratiche del montaggio sovietico. Gli elementi e i principi del montaggio di Eisenstein e Vertov sono reintegrati nel tessuto narrativo in maniera che entrambi – montaggio e narrazione – si ritrovino decomposti nei loro sintagmi essenziali: rianalizzati, ripensati, utilizzati secondo intenzioni e direzioni differenti.

Pensare il montaggio dal punto di vista della simultaneità implica una riflessione parallela: quella sulle modalità di alterazione cronologica. Il montaggio non è il solo strumento, come si è avuto modo di accennare a proposito di Maddin e come Faucon stessa sottolinea, per imprimere una metamorfosi e manipolare la percezione del tempo all'interno del film. *The Heart of the World*, così come numerosi altri cortometraggi di Maddin e i lungometraggi *Dracula*, *Cowards Bend the Knee*, *Brand Upon the Brain!* e ovviamente *My Winnipeg* effettuano tutti, ognuno a modo proprio, un intervento radicale, costante e inesausto sulla resa del tempo filmico.

“Il materiale filmico”, afferma Jacques Aumont a proposito delle teorie di un altro regista sovietico, Vsevolod Poudovkine, “non costituisce il reale in sé, ma *delle* immagini del reale che possono essere accorciate, modificate e soprattutto montate”⁸¹. Quella del cinema, si sostiene insieme ad Aumont, è una materia legittimamente trasformabile e plasmabile a contatto con le, ogni volta diverse, intenzioni del regista. Il tempo, in questo senso, diventa un elemento plastico del film, un materiale fra gli altri da modellare secondo principi, strumenti e modalità differenti.

Se il montaggio rappresenta la prima e principale modalità di riassetto e metamorfosi temporale, il *ralenti*, l'accelerazione e la sovraimpressione saranno gli ulteriori strumenti in funzione nella produzione filmica di Maddin.

Prendendo l'esempio di *My Winnipeg*, e in particolare delle scene girate nel treno, è interessante notare come il regista abbia a più riprese alterato la fluidità del movimento.

⁸⁰ *Ibidem* (trad. mia) (corsivo mio).

⁸¹ J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin, Paris, 2011 (prima ed. Nathan, 2001), p. 161 (trad. mia) (corsivo mio).

La modificazione cronologica tematizza l'alterazione memoriale, il sonnambulismo, l'oblio e tutti quegli stati intermedi in cui Maddin immerge gli abitanti della città di Winnipeg. I movimenti di Darcy Fehr, così come quelli degli altri viaggiatori che ne condividono il compartimento, sono rallentati: in maniera che l'abbandono del corpo che precede il sonno risulti prolungato, *stirato*; gli angoli di inquadratura valorizzano le prospettive più insolite, si avvicinano a dismisura ai viaggiatori, si perdono poi nel panorama della finestra.

Nei già citati *The Heart of the World* e *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, l'immagine letteralmente *trabocca*. Le ripetizioni punteggiano l'intera durata di entrambi i film, costituendo dei ritorni differenziali in cui il profilmico subisce ogni volta di più una metamorfosi, una manipolazione visiva o temporale; i *jump cuts* abbondano e frammentano ulteriormente la continuità; la vera e propria profusione di dissolvenze offre una ulteriore scansione del ritmo e deformazione della percezione. Per una delle sequenze conclusive di *Dracula*, Deco Dawson effettua una quasi impercettibile "azione al contrario" [*reverse action*], nel momento in cui Dracula fa volteggiare intorno al corpo il proprio mantello.

Anche nei casi appena citati, Maddin prende in prestito l'intero bagaglio degli strumenti filmici già esplorati dal cinema d'avanguardia anni '20. Per non citare che alcuni dei riferimenti appena convocati, noteremo allora come la riserva di tecniche utilizzate da Maddin crea un singolare rimando – una sorta di rima visiva – con il cinema di Dziga Vertov. A proposito di quest'ultimo, Gérard Peylet ha scritto che

in parallelo all'esaltazione del movimento, Vertov esaurisce tutti i procedimenti tecnici a sua disposizione: accelerazioni, *ralenti*, marcia indietro, sovraimpressioni, micro-montaggio, trucchi. Man mano che il film procede, possiamo osservare una moltiplicazione di tali procedimenti che dimostrano l'intenzione del regista di liberarsi dei meccanismi della percezione visiva umana. Quello che colpisce prima di ogni altra cosa è l'abbandono della linea orizzontale che, distruggendo lo spazio della tradizionale illusione, procede alla conquista di una nuova dimensione che appartiene al regno della macchina⁸².

Così come avviene nel caso del film manifesto del costruttivismo sovietico, *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek s kinoapparatum*, 1929), una parte della filmografia

⁸² G. Peylet (a cura di), *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, André Versaille, 2005, p. 495 (trad. mia).

di Maddin gioca con i canoni dello spazio e del tempo filmici, ancora una volta sottolineandone la natura intrinsecamente illusoria e artificiale.

L'intervento sullo scorrimento temporale tende quindi un ponte al cinema pre-sonoro così come, in parallelo, mette in luce tutti i procedimenti e le risorse a cui il linguaggio cinematografico – la sua tecnica – può ricorrere. Esso tesse un rimando ulteriore con il cinema sperimentale: con tutte le pratiche, più in generale, che hanno fatto della distorsione e della defigurazione, della tensione a-figurativa, il proprio nucleo di interesse e ricerca.

Anche nei casi appena citati dunque, e sempre in parallelo alla rima visuale condotta nei confronti dei primi decenni della storia del cinema, Guy Maddin *sperimenta*. Patrick Barres osserva come tutte le pratiche enunciazionali di alterazione spazio-temporale rappresentino delle “operazioni plastiche su dei materiali o delle proposte espressive di una determinata tipologia di immagine-movimento [...] come degli elementi fondamentali inclini a renderli significanti in sé, suscettibili di far coincidere la narrazione con l'intenzione plastica”⁸³. Senza pertanto renderle indipendenti, Maddin rafforza l'autonomia della narrazione e della costruzione plastica; esse si compenetrano, lavorando entrambe nel senso di una defigurazione degli elementi e dei criteri tradizionali del cinema.

Un ultimo esempio di frammentazione dell'immagine e del senso è quello della *sparizione delle forme* che ci offre il già citato *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*. José Moure scrive che il cinema sperimentale opera un lavoro di decostruzione che conduce il cinema

a operare attraverso il vuoto, sotto vuoto, a vuoto, nel punto più vicino a tali stati-limite dell'esperienza filmica che sono l'irreferenza (il non-narrativo, il non-figurativo, l'astrazione, l'informale), i dati immediati della percezione filmica (il visibile allo stato grezzo, il tempo, lo spazio, il movimento, la luce): il vuoto come rifiuto del significato, il vuoto come grado zero della percezione e il vuoto come messa in evidenza del supporto⁸⁴.

Un tale punto liminale della visibilità è quello che il film raggiunge attraverso la quasi integrale sparizione del corpo della protagonista, Lucy Westerna. In seguito al

⁸³ P. Barres, *Le cinéma d'animation : un cinéma d'expériences plastiques*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 24 (trad. mia).

⁸⁴ J. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, cit., p. 240 (trad. mia).

primo degli incontri con Dracula, Lucy si lascia cadere sul letto avvolta da una nuvola di fumo bianco, che va progressivamente a ricoprirle il corpo e invadere lo spazio intorno a essa – e lo schermo stesso.



Dracula: il fumo bianco avvolge il corpo di Lucy Westerna prima di andare a ricoprire l'integralità dello spazio e dell'immagine.

All'interno di un film che si organizza attorno a una indiscussa – pur se a tratti lacunosa – narrazione, Maddin prevede e integra un momento di indiscernibilità della visione: una sottrazione della visibilità. Se da una parte essa è motivata dalla presenza della polvere bianca, dall'altro la stessa polvere sorge all'improvviso e senza giustificazione apparente, come parte integrante della scena (quella teatrale a cui il film si ispira).

Ancora una volta, la soluzione di Maddin gioca su diversi fronti. Da una parte essa continua lo svelamento, la denuncia del meccanismo cinematografico. Se la natura dell'immagine in movimento si basa sulla dialettica di opacità e trasparenza, la sostanza granulosa⁸⁵ (che sia polvere, fumo o sabbia) fa in modo che l'immaginazione resista a

⁸⁵ Si ringrazia, per le suggestioni e gli spunti forniti sulle implicazioni teoriche della materia granulosa, Kuo Li-Chen. La sua tesi di Master *La matière poudreuse, motif et énergie du cinéma*, diretta da Philippe Dubois, ha fornito un utile indirizzo alle mie ricerche.

una tale dialettica e che possa praticare tranquillamente, come sostiene Bachelard, *l'unione dei contrari*⁸⁶. L'invasione della polvere bianca diventa allora la maniera attraverso cui rendere porosi i limiti della rappresentazione e suggerirne l'intrinseca fragilità; diventa lo strumento, anche, per evocare – per aprire una breccia, che la narrazione verrà subito dopo a risigillare – all'astrazione, all'informale, all'assenza di figuratività.

D'altro canto la soluzione di Maddin si colloca ancora una volta dalla parte dell'evocazione di un'epoca cinematografica altra, ai cui strumenti enunciazionali il cinema ha rinunciato da tempo. Se la versione maddiniana del *Dracula* di Bram Stoker è interamente articolata su di un'estetica da film pre-sonoro, la sparizione delle forme – attraverso la sostanza granulosa – la ricollega a sua volta alla storia dei primi decenni del cinema:

nel cinema dei primi tempi, il fumo diventa un trucco [...] a cui il cineasta ricorre quando il movimento non è più una soluzione sufficiente per quanto si vuole mostrare. Il fumo è spesso [...] un intermediario tra il mondo reale / irreale, se lo si considera da un punto dal punto di vista della diagesi; tra la trasparenza / enunciazione, se lo si considera dal punto di vista mediale⁸⁷.

Il cinema dei primi tempi sostiene la confusione percettiva. La polvere (la sua improvvisa esplosione, ad esempio nei film di George Méliès) diventa il ponte tra due universi tradizionalmente separati – quello del reale e quello dell'immaginario –, e tra due attitudini cinematografiche opposte: quella della trasparenza e quella della esibizione del dispositivo. Il fumo e la polvere, una volta resi indipendenti dal legame occasionale che intrattenevano con l'evento narrativo, si spostano nell'aria e ricoprono la superficie dello schermo: segno del passaggio in un altro mondo, da un lato; segno dell'irrapresentabilità e degli ostacoli a cui la narrazione incorre, dall'altro. È il segno diegetico, infine, della disgregazione a cui il cinema di Maddin sottoporrà la materia filmica.

Al riguardo, Jost sostiene che “dapprima al servizio della rappresentazione, il fumo finirà per *fare schermo* e dello schermo sottolineare i limiti; questo diventa il momento

⁸⁶ Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Red, Como, 1987.

⁸⁷ F. Jost, *L'écran de fumée*, in L. Quresima, A. Raengo, L. Vichi (a cura di), *I limiti della rappresentazione: censura, visibile, modi di rappresentazione del cinema, The Bounds of Representation. Censorship, the visible, modes of representation in film*, Atti del VI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 17-20 marzo 1999, p. 72 (trad. mia).

in cui la rappresentazione appare in quanto tale e l'invenzione cinematografica emerge in tutto il suo splendore”⁸⁸.

Se la polvere si oppone a una percezione limpida dello spazio, la sua successiva uniformazione sulla superficie dell'immagine tende a ricrearne una seconda, un'altra, differente in quanto a proposta figurativa. La materia granulosa va a occupare la totalità dello spazio dell'inquadratura – quasi si *posasse* sullo schermo – e, così facendo, evoca la granulazione dell'immagine fotografica stessa: si immerge nella sua tessitura, ne riemerge con un frammento prima negato alla visione. La presenza della polvere, tale attenzione alla materialità del supporto filmico, tenderà allora a “comunicare all'immagine stessa la testura granulosa [...], come se la sabbia che si infiltra ovunque fosse riuscita a diventare la materia stessa del film”⁸⁹.

Essa andrà inoltre a sottolineare, una volta di più, le tensioni alla contemporaneità e alla sperimentazione del cinema di Maddin. Così come la defigurazione, “la *sparizione* e la *dissoluzione* sono preponderanti nel cinema contemporaneo”⁹⁰ e in quello sperimentale; esse “riducono la figurazione”⁹¹ del film, sottolineandone da un lato gli elementi chimici, dall'altro il suo essere luogo di una riflessione sulla memoria cinematografica stessa.

Tale riflessione e tale lavoro sulla granularità⁹² dell'immagine sono quelli che si ritrovano nel passaggio da un supporto filmico all'altro che Maddin organizza. *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* inaugura quella tensione all'assemblaggio di differenti formati di pellicola che verrà poi proseguito (e in parte complicato) da *My Winnipeg*. Entrambi i film, infatti, alternano riprese in 8mm, Super8 e 16mm; in entrambi i casi, il risultato finale è gonfiato in 35mm: per permetterne la proiezione in sala e, in parallelo, per meglio simulare la visione di pellicole del cinema pre-sonoro.

Allo spettatore di *Dracula* e *My Winnipeg* si domanderà allora di riassetare la visione a ogni nuovo slittamento di formato; gli si chiederà, anche, di rinunciare

⁸⁸ Ivi., p. 71 (trad. mia) (corsivo mio).

⁸⁹ E. Siety, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 91 (trad. mia).

⁹⁰ Y. Beauvais, *Poussière d'image. Articles de film (1979-1998)*, Paris Expérimental, Paris, 1998, p. 13 (trad. mia) (corsivo mio).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Per granularità si intende “la misura di variazioni locali delle densità provocate dalla struttura granulata dell'emulsione”, V. Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 138 (trad. mia).

visivamente a un'idea di trasparenza dell'immagine. Kuo Li-Chen osserva che una tale alternanza, infatti, coinvolge e provoca la migrazione dalla trasparenza all'opacità del medium:

il 35mm, in quanto formato standard dalla grana sottile si avvicina di più all'idea di "trasparenza" e la grana del Super8 – che è considerato come un formato amatoriale – ingrandita da una proiezione che provoca la sensazione di una trama rugosa, si avvicina quindi all'idea di opacità. Tale gioco di scambi che il film propone restituisce una impressione di stranezza che non si giustifica soltanto a partire dalla costruzione narrativa, ma anche a partire dalla costruzione estetica del film⁹³.

Se, come si è scritto poc'anzi, *My Winnipeg* complica l'alternanza dei formati già proposta da *Dracula*, questo avviene perché il film è inizialmente girato in digitale, con una Camera DV e una Mini DV. In seguito, essendosi reso conto della dimensione 'nostalgica' che intendeva evocare all'interno del film, Maddin racconta di aver proiettato una parte del pre-montato sul proprio frigorifero⁹⁴ e di averlo rifilmato in Super8.

La scelta estetica perseguita da *My Winnipeg* sarà allora quella della scissione visiva: la maggior parte delle scene di *reenactement* saranno mostrate in un digitale poi gonfiato in pellicola 35mm, quelle del treno in Super8, le altre – filmati d'archivio e di famiglia – nei loro formati di origine, l'8mm e il 16mm. Non è dunque un caso che le sequenze del viaggio in treno rivelino un'atmosfera onirica, surreale, e questo indipendentemente dalla natura del profilmico; che esse appaiano *strane*; che, infine, l'attenzione spettatoriale si concentri maggiormente sull'immagine, più che sul suo contenuto. Non è un caso, d'altra parte, che le sequenze delle ricostituzioni appartengano a un regime visivo della trasparenza: nella misura in cui è intenzione di Maddin mostrare – millantare – la verità della storia che la sua stessa *voce over* sta narrando.

⁹³ L. Kuo, *La matière poudreuse, motif et énergie du cinéma*, tesi di Master II diretta da Philippe Dubois, p. 74 (trad. mia).

⁹⁴ Cfr. S. Macaulay, *The City that Dreams Are Made of*, "Filmmaker - The Magazine of Independent Film", spring, 16, 3, 2008, p. 87 (trad. mia).

Lo slittamento da un supporto all'altro sottolinea la centralità della “materia di espressione”⁹⁵ cinematografica, da un lato. Dall'altro lato trasforma la stessa immagine, influenzando sulla diegesi. Come scrive Michel Ciment (a proposito di un differente film, che però dispiega una medesima alternanza di formati), “è un paesaggio in *trance*: è più di un paesaggio, è il sogno di un paesaggio, la sua trasformazione in qualcosa di mai visto prima. Il cinema permette di vedere la realtà in maniera nuova”⁹⁶.

È quindi attraverso la materialità dell'immagine che Maddin apre alla nuova esperienza percettiva. Essa passa attraverso la perdita delle coordinate tradizionali: l'intermittente e imprevedibile sparizione della figuratività, l'invasione visiva della grana dell'immagine. Essa passa, anche, attraverso un lavoro sull'immagine che Kuo Li-Chen non esita a definire *pittorico*.

Al riguardo, ci rifaremo alle parole dello storico dell'arte René Passeron. Per la sua definizione del pittorico, Passeron afferma che

prossimo alla condotta del pittore, più che alla sua visione del mondo, prossimo più alla sua mano che al suo occhio, il pittorico – lungi dall'essere un'essenza – è un regime aperto. Esso dipende dall'avventura instauratrice e creatrice della pittura nell'atto di farsi; è strutturalmente perturbato, per definizione così come definitivamente, senza sosta problematizzato dall'emergenza di un quadro la cui singolarità resta irriducibile [...] il pittorico rinvia più all'azione che alla riflessione: fa scattare la voglia di dipingere, di “entrare nella danza”⁹⁷.

Nell'idea del pittorico sostenuta da Passeron è l'azione del dipingere, l'intervento manuale dell'artista – la sua mano prim'ancora del suo occhio – a costituire l'atto inaugurale e principale della creazione della forma. La polvere, in un tale movimento creatore, diventa il principio stesso su cui la materia dell'opera prende corpo e progressivamente spessore; grazie alla sua presenza essa è capace, continua Passeron, “di suscitare nel mio sguardo una sorta di abbaglio davanti a ciò che è”⁹⁸.

⁹⁵ N. Brenez, *Physique du cinéma : Introduction à l'oeuvre littéraire et filmique de Paul Sharits*, in *De la figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Bruxelles, 1998, p. 391 (trad. mia).

⁹⁶ M. Ciment, *Entretien avec Werner Herzog*, “Positif”, n° 169, mai 1975, p. 6 (corsivo mio). Il film a cui si fa riferimento è *L'enigma di Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, W. Herzog, 1974)*.

⁹⁷ *Pictural*, in É. Souriau (a cura di), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 2010, p. 1200 (trad. mia).

⁹⁸ *Ibidem*.

Se lo studioso francese porta l'attenzione sul gesto artistico e sul suo effetto – sul risultato *pittorico* che si imprime sulla materia – allora la stessa scelta del ri-filmare assume i contorni dell'azione creatrice: nella misura in cui essa offre nuova esistenza plastica all'immagine e nuova consistenza alla sua materia. Le sequenze di *My Winnipeg* acquistano un'altra grana e un altro statuto; si trasformano a contatto – prima – con la superficie di proiezione immaginaria dell'arena, a contatto – poi, e durante tutto il film – con gli schermi improvvisati a partire dei quali Maddin sceglie di ri-girare.

1.3 Un cinema d'avanguardia

Come si può osservare dalla breve ricognizione appena proposta, Guy Maddin lavora a favore di un'estetica al tempo stesso nostalgica, contemporanea e sperimentale. In qualche maniera, si è tentati di affermare, il regista favorisce un'estetica della nostalgia, della ripresa e della citazione differente del cinema pre-sonoro *grazie* gli strumenti della sperimentazione.

La particolare estetica che Maddin articola da un film all'altro è dunque realizzata attraverso l'incrocio di due tensioni differenti e solidali. È in due maniere che Maddin evoca il cinema pre-sonoro: da una parte attraverso l'*intervento* – pratica sperimentale, come si è visto – sulla pellicola e sulla sua materialità; dall'altro attraverso il riferimento alle pratiche, alle soluzioni tecniche e all'immaginario delle avanguardie cinematografiche.

Il lavoro sulla materialità dell'immagine e sulla sua degradazione, detto altrimenti, riconduce il cinema di Maddin a una tensione sperimentale e, allo stesso tempo, a una *impressione* di cinema pre-sonoro artificialmente ricostruita. L'estetica e l'immaginario di cui la sua filmografia è portavoce, d'altra parte, tesse una rima visiva con le avanguardie storiche.

Barthélémy Amengual sottolinea le due 'voci', le due principali diramazioni a cui il termine e il concetto di avanguardia possono tendere:

la prima, letterale [...], sincronica, che limita l'esame alle avanguardie "storiche" degli anni venti e a qualcuna delle loro riemergenze posteriori; l'altra, estesa, diacronica, che obbliga a considerare il divenire globale del cinema nei suoi rapporti con la società. Si tratterà nel primo caso

dell'avanguardia *al* cinema; nel secondo, dell'avanguardia *del* cinema; nel primo caso dell'avanguardia come “*genre*” e dell'avanguardia come *movimento*⁹⁹.

Amengual prosegue la sua riflessione sul cinema di avanguardia affermando che la principale ambizione di quest'ultimo è “ideologica (culturale), politica (militante) e formale (sperimentale)”¹⁰⁰.

Quanto affermato è interessante, nel contesto dello studio qui proposto, per almeno due motivazioni. Da una parte ciò consente di mettere in rilievo quanto di ‘avanguardistico’ – in senso storico e sociale – esista nel cinema di Maddin; dall'altro, di determinare la differenza fondamentale tra la nozione di cinema d'avanguardia e di cinema sperimentale.

Si inizierà dunque col sottolineare come Guy Maddin riprenda, rielabori e riscriva l'estetica delle avanguardie cinematografiche *senza pertanto abbracciarne l'ideologia di base*. Lo si è già evocato nel trattare le relazioni visive che intercorrono tra le tecniche di montaggio sovietiche e quelle attraverso cui Maddin le emula e *cita*: quella del regista di *My Winnipeg* è un'operazione formale, un esercizio di stile. L'integralità della sua filmografia è sprovvista della tensione critica, di opposizione, militante¹⁰¹, richiesta alle – pur differenti – riflessioni e pratiche a cui le avanguardie degli anni venti danno luogo.

Si noterà, in compenso e in parallelo, come l'intero ventaglio delle avanguardie storiche venga reintegrato nel *corpus* cinematografico di Maddin; come Maddin stesso abbia sottolineato e rivendicato, in interviste, interventi e accompagnamenti audio alle varie edizioni dei suoi DVD, l'ispirazione alla scuola sovietica, all'espressionismo, al surrealismo e all'impressionismo francese.

⁹⁹ B. Amengual, *Des origines aux années 1968*, in *Cinéma d'avant-garde (expérimental et militant)*, “CinémAction”, n. 10-11, printemps-été 1980, p. 16 (trad. mia) (corsivo nel testo).

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Si citeranno, a questo proposito, i nomi di due grandi teorici degli anni trenta, Germaine Dulac e Bela Balazs. La prima ha affermato che “l'avanguardia nasce al tempo stesso dalla *critica* del presente e dalla prescienza dell'avvenire”, in *Le cinéma des origines à nos jours*, Ed. du Cygne, 1932 (trad. mia) (corsivo mio); il secondo, che scrive a favore del film artistico indipendente, sottolinea come “da più parti esistono organizzazioni di spettatori che insorgono contro i film capitalisti, che hanno come unico obiettivo quello del lucro” (trad. mia), ricordando anche che artisti avanguardisti come Eisenstein avevano aderito a tale causa; in *Pour la création d'une Internationale du cinéma révolutionnaire*, nella rivista moscovita (redatta in francese) “Le théâtre international”, n. 4-5, 1933. Il testo è stato riedito nel dossier *1929 : le grand tournant*, in “Ecran”, n. 86.

Per non prendere che l'esempio di *My Winnipeg*, si noterà quanto all'interno di questo film sia possibile ritrovare l'insieme di tali diramazioni avanguardiste. Nel nono lungometraggio di Maddin, così come nell'insieme di quelli che lo anticipano, “i tropi dei vecchi film diventano non solo il prolungamento memoriale del passato collettivo, ma fantasmi del proprio passato personale”¹⁰²; la memoria del cinema pre-sonoro si fonde con la propria: con una memoria intima e cinefila. Il risultato è la riscrittura non di uno o più determinati stili del passato, bensì una rielaborazione complessiva *del ricordo della passata visione e del ricordo di una visione che non ha mai avuto luogo*. “Maddin non cerca di ricreare fedelmente stili cinematografici passati, ma cerca piuttosto di ‘cannibalizzarli’¹⁰³ al contatto con la propria passione cinefila, con il magma di impressioni e tracce mnestiche che il film pre-sonoro ha lasciato nella sua memoria.

La sequenza degli spiritismi, occasione per Maddin di rievocare un presunto passato occulto della città di Winnipeg, si modella a contatto con l'estetica e i motivi propri all'espressionismo. Questa filiazione – quella della filmografia del regista con il *caligarisimo* – è stata da più parti sottolineata; Erik Bulloet, in particolare, sostiene che tale prolungamento della corrente espressionista sia rilevabile nell'intera filmografia di Maddin.

Il momento degli spiritismi è quello in cui il regista indaga la tensione al paranormale sviluppata a Winnipeg: la stessa che – la voce *over* di Maddin ci racconta – è stata a più riprese sostenuta da Sir Arthur Conan Doyle¹⁰⁴. La sequenza si apre su di una serie di archivi fotografici appartenenti alla famiglia Hamilton ed attualmente conservati negli archivi dell'Università del Manitoba¹⁰⁵; essi offrono una testimonianza

¹⁰² D. Church (a cura di), *Playing with Memories*, cit., p. 6 (trad. mia)

¹⁰³ Ivi., p. 9 (trad. mia) (corsivo mio).

¹⁰⁴ Quella di Maddin è, in realtà, la versione semplificata di una reale affermazione del celebre autore del ciclo di racconti e romanzi incentrati sulle avventure dell'investigatore Sherlock Holmes. Conan Doyle avrebbe piuttosto dichiarato: “Quando osservo i meravigliosi fenomeni fisici del circolo [di Thomas Glendenning Hamilton] con i miei stessi occhi arrivo alla conclusione che Winnipeg è uno dei luoghi dalle più interessanti potenzialità fisiche che abbiamo visitato. Ci sono numerose chiese spiritualiste e un buon numero di medium locali dall'ottima reputazione”, *Our Second American Adventure* (Boston, 1924), cit. in M. W. Homer, *Arthur Conan Doyle's Adventures in Winnipeg*, “Manitoba History” n. 25, spring 1993 (trad. mia). Nel testo si dà conto in maniera esaustiva degli interessi nel paranormale di Sir Arthur Conan Doyle, che durante gli ultimi trent'anni della sua vita dedicò molto tempo alla predicazione dello spiritualismo.

¹⁰⁵ Una parte degli archivi è consultabile *on line* sul sito dell'università: <http://www.umanitoba.ca/libraries/archives/hamilton.shtml>.

visiva degli incontri di spiritismo organizzati da Thomas Glendenning Hamilton, “medico brillante e uomo politico” che durante gli anni venti – Maddin ci informa – tentava attraverso le sedute di contattare lo spirito del suo defunto figlio. L’inizio della sequenza è per il regista l’occasione di inventare una estensione danzata, e da lui stesso ripresa, degli spiritismi di Glendenning. La Royal Winnipeg Ballet Company, già protagonista del *Dracula: Pages from a Virgin’s Diary*, si ritaglia allora in *My Winnipeg* una scena tutta sua e interpreta danzando una fantomatica seduta di spiritismo avvenuta nel 1939¹⁰⁶ e tenuta da Gwenyt Lloyd: la celebre medium che nello stesso anno avrebbe fondato la compagnia di danza di Winnipeg.



My Winnipeg: la seduta di spiritismo organizzata dalla medium e ballerina Gwenyt Lloyd.

¹⁰⁶ Si fa qui riferimento alla scena numero 17 della nostra divisione in macro-sequenze.

La sequenza degli spiritismi diventa il fulcro, il momento di condensazione tematica e estetica, dell'intera tensione al *caligarismo* del film. “Cesare torna a impossessarsi del cinema”¹⁰⁷, afferma Bulloz facendo riferimento al celebre protagonista de *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, R. Wiene, 1919). La dimensione allucinatoria del film di Wiene, nonché i motivi da esso delineati del sonnambulismo e degli stati intermedi di veglia, organizzano la scena danzata e l'intera atmosfera di *My Winnipeg*. Winnipeg è una città abitata da uno spirito visionario dagli stati di coscienza alterati: lo sappiamo grazie alle dettagliate informazioni che la voce *over* di Maddin ci porta e attraverso quanto il regista ci mostra dalla finestra del treno su cui viaggia il suo alter-ego: silhouettes nere di sonnambuli che si stagliano contro il bianco della neve onnipresente e che contribuisce a confondere la visione, alterare la percezione e proporre un *oltre* – per riprendere l'espressione di Augusto Sainati – dell'immagine stessa.

Nel suo testo *Il cinema oltre il cinema*, infatti, Sainati sottolinea l'interesse delle ricerche cinematografiche degli anni dieci e degli anni venti per l'elemento dell'acqua e il suo potenziale di dissoluzione, di attacco alla composizione. In *My Winnipeg* è uno stato solido, quello della neve, a mettere in crisi la figurazione, la percezione del personaggio e quella successiva dello spettatore: la neve che vanifica la “solida matericità” della città e la rende a sua volta “pura immagine, labile quanto le visioni prodotte”¹⁰⁸ dall'invasione bianca della perennemente nevosa Winnipeg.

L'attacco alla percezione è prolungato, ulteriormente confermato e diversamente declinato dalle rime visive che Maddin tesse con il surrealismo. Ad essere in gioco non è in questo caso la ‘qualità’ della visione, bensì il suo contenuto; non la defigurazione dell'immagine, bensì quella del senso. Nella misura in cui i film surrealisti intervengono sui “modelli percettivi universalmente riconosciuti, e in particolare sull'illusione che quanto è chiaramente irreali (le immagini cinematografiche) è invece reale”¹⁰⁹, *My Winnipeg* si avvale di determinati strumenti a cui il surrealismo ricorre per mistificare, ingannare le pretese della verosimiglianza.

¹⁰⁷ E. Bulloz, *Eloge du caligarisme*, in J. Aumont, B. Benoliel (a cura di), *Le cinéma expressionniste. De Caligari a Tim Burton*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 77 (trad. mia).

¹⁰⁸ A. Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, ETS, Pisa, 2011, pp. 24-25. Il discorso di Sainati prende in particolare ad esempio il film *Regen* (1929) di Joris Ivens.

¹⁰⁹ C. W. Thompson, *L'autre et le sacrée. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Londres, 1992, p. 323 (trad. mia).

Tale dialogo tra il vocabolario stilistico di Maddin e quello surrealista è da più parti sottolineato. Se è vero che l'aggettivo surrealista è applicato con estrema facilità, e in molti casi ad opere estremamente distanti tra di loro e dalla stessa estetica originaria del movimento, non arriveremo a sostenere con Aspley che “quasi tutta l'opera di Guy Maddin è l'essenza, o addirittura la quintessenza, del surrealismo”¹¹⁰; piuttosto che alcuni elementi del cinema del regista attingono dagli stilemi della corrente di André Breton, reintegrandoli nel proprio corpo filmico. E anche che Guy Maddin stesso, a più riprese, ha avuto modo di sottolineare la diretta filiazione che il suo cinema intrattiene con – soprattutto – i primi film di Luis Buñuel; nella misura in cui, come lui stesso afferma, per quanto strani i suoi film possano apparire, essi sono sempre “radicati in una psicologia plausibile”¹¹¹: quella, dice Maddin, di *Un cane andaluso* (*Un chien andalou*, L. Buñuel, 1928) e *L'âge d'or* (Id., L. Buñuel, 1930).

È in questa maniera che, nella prima delle sequenze del treno che accompagna l'alter-ego dell'autore attraverso la sua Winnipeg, incontriamo per la seconda volta (la prima era stata in apertura del film) il volto di Ann Savage. La madre del “Guy Maddin-personaggio fittizio” emerge dalla finestra del vagone in cui il personaggio sta viaggiando. La macchina da presa collocata all'interno del treno, lo spettatore vede il viso di Savage avvicinarsi alla finestra, guardarvi all'interno come se si trattasse di una serratura da cui controllare movimenti e pensieri del proprio figlio.

¹¹⁰ K. Aspley, *Dictionary of Surrealism*, Scarecrow Press, Lanham, 2010, p. 125 (trad. mia) (corsivo nel testo).

¹¹¹ K. Halfyard, *Guy Maddin Talks My Winnipeg, Self-Mythologizing, Psychological Honesty, and Even the Host*. Twitch, <http://twitchfilm.com/2007/10/guy-maddin-talks-up-my-winnipeg-self-mythologizing-psychological-honesty-an.html> (trad. mia).



My Winnipeg: il volto della madre appare dal finestrino del treno.

Il volto della madre, quello di cui la voce *over* parla al suo spettatore, *si materializza* alla finestra. Così facendo, da una parte smaschera una volta di più l'illusione della presunta trasparenza, del realismo cinematografico; dall'altro offre un'attualizzazione visiva del pensiero – della dimensione mentale – del personaggio. La finestra diventa apertura, sbocco su di un universo interno e intrinsecamente privato. Essa è “il quadro del fantasma”¹¹² psichico, il *luogo* ideale (o, semplicemente, uno dei motivi visuali più ricorrenti) perché il meccanismo onirico si dispieghi. L'intimità non è più semplicemente detta attraverso la voce *over*, essa è adesso proiettata e inquadrata all'interno di uno spazio di controllo e di messa a distanza. L'immagine, come rileva Jean-François Chevrier nel suo recente testo sull'allucinazione artistica, diventa “*un fatto psichico*, dotata di una qualità – una seduzione – che condensa l'evidenza del *documento poetico* e della materialità dell'oggetto”¹¹³.

¹¹² J.-F. Chevrier, *Le stupéfiant image. Expérience et procédés surréalistes*, in *L'allucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, L'Arachnéen, Paris, 2012, p. 449 (trad. mia).

¹¹³ Ivi., p. 447 (trad. mia) (corsivo nel testo).

Una simile attenzione alla resa dello stato psichico e, in contemporanea, alla trasgressione dell'idea di verosimiglianza delle immagini, è quella sostenuta dai registi dell'impressionismo francese. Il cinema di Louise Delluc, di Germaine Dulac, di Jean Epstein e di Marcel L'Herbier partecipa all'insieme di riferimenti che Maddin sceglie e volentieri cita nel parlare delle proprie influenze. Quello di Abel Gance, più in particolare e nella misura in cui riconcilia l'astrazione con il futurismo, rappresenta un punto di riferimento irrinunciabile: Maddin ha avuto modo di ricordare a più riprese come *La Roue* (1920) e *La Fin du monde* (1931) avessero profondamente ispirato i propri film, alcuni dei quali – ovvero *Odilon Redon* e *The Heart of the World* – ne costituirebbero addirittura un omaggio, o una riscrittura, o una – è il termine che Maddin impiega – *condensazione*¹¹⁴.

Sempre restando nel treno del viaggio fantasmato di Guy Maddin, noteremo allora come tanto *My Winnipeg* quanto il film da cui in parte prende le mosse, *La Roue*, alternano le inquadrature del treno ai volti di quanti viaggiano o viaggeranno al suo interno. I titoli di testa del film di Gance sono, a questo proposito, particolarmente evocatori dell'estetica che Maddin sceglierà per tutte le sequenze da lui girate del film. A una immagine del treno segue infatti il primo piano di uno degli attori: un primo piano dalla visione distorta, volutamente sfocata o sovraimpressa sulle inquadrature dei binari. Come i volti che la voce *over* di Maddin materializza (quello degli indiani o quello di Ann Savage, ad esempio), i primi piani dei personaggi de *La Roue* appaiono come fantasmi, come arrivati da un altrove filmico in cui subito dopo si reimmergono.

L'inquadratura del volto dell'attrice del film di Gance, Ivy Close, è un perfetto esempio di quanto Maddin farà in *My Winnipeg* e in molti dei suoi altri film: circondare il viso del personaggio con un iris sfocato, spesso bianco, a darci la sensazione di una visione costitutivamente malata, di una percezione deformata che prolunga nelle immagini la psiche del personaggio a cui appartiene. La neve che cade sul viso di Close è la stessa che accompagnerà tutte le visioni di Winnipeg dal finestrino del treno su cui Maddin viaggia. La velocità non è sintomo di potenza, né di movimento, né di differenza: così come il treno – quello di Gance e quello di Maddin – scompare nel fumo da esso stesso prodotto, il volto scompare nell'immagine che la propria dimensione mentale materializza.

¹¹⁴ Cfr. C. Vatnsdal, *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin*, Arbeiter Ring Pub., Los Angeles, 2000, p. 103.

Il senso di un tale paradossale movimento di scomparsa è ben sintetizzato da Gance. Il regista francese ha affermato che “la ruota [...] ci riporta alla fatalità di quanto non può uscire dai binari”¹¹⁵, e una tale dichiarazione di intenti simbolica può bene abbracciare il progetto di Maddin, la sua personale idea di spostamento, quell’impotenza più volte ricordata di uscire (salvarsi) dalla propria città (dal proprio passato).

Se la ruota tematizza l’impossibile avanzamento intimo e narrativo, essa guida in parallelo l’architettura di entrambi i film. Sempre a proposito de *La Roue*, Gance ha scritto di aver cercato un soggetto eterno, “che possa utilizzare un mondo fatto per il cinema, il mondo delle locomotive, dei binari, dei dischi, del fumo... [che possa] far avanzare la catastrofe dei sentimenti e quella delle macchine di pari passo; [che possa] mostrare l’ubiquità di tutto ciò che batte: di un cuore e di uno sbuffo di vapore”¹¹⁶. È in tale idea di ubiquità che si trova (e nasconde) il principio che struttura *La Roue* e *My Winnipeg*. Così come avviene per il film di Gance, il nono lungometraggio di Maddin procede per spostamenti *lateral*i: secondo i quali a un luogo evocato o mostrato succedono il pensiero e il ricordo paralleli, e non il luogo successivo. La geografia della città e quella memoriale si delineano secondo un unico movimento; a partire dalla prima si costituisce, immediata e evanescente, l’*impronta* della seconda.

1.4 L’impronta della storia del cinema

La nozione di *impronta* è quella con cui, in chiusura di questo primo momento della ricerca, ci si propone di leggere la pratica cinematografica *anacronistica* di Guy Maddin: il suo ritorno differente sul cinema pre-sonoro, la trasformazione che su quest’ultimo *imprimono* l’universo personale del regista e il naturale avanzamento tecnologico a cui esso ha accesso. Il concetto di *impronta*, ci sembra, è quello ideale per un ulteriore approfondimento – e una riconciliazione ‘superiore’ – delle istanze appena

¹¹⁵ In “Mon ciné”, 12 avril 1923, n. 60. Cit. in R. Icart, *Abel Gance : ou le Prométhée foudroyé*, cit., p. 132 (trad. mia).

¹¹⁶ Cit. in R. Icart, *Abel Gance : ou le Prométhée foudroyé*, cit., p. 131 (trad. mia) (corsivo mio).

menzionate: quelle, in dettaglio, di sperimentazione e di riscrittura di una storia delle immagini ormai passata.

L'impronta è allo stesso tempo *un gioco per bambini, un gesto tecnico completo e un accesso privilegiato alla memoria*¹¹⁷. Essa tesse il sotterraneo *fil rouge* con la vocazione (o l'aspirazione) a “disimparare a guardare i film”¹¹⁸ sin dai suoi esordi rivendicata da Maddin; e valorizza, in parallelo, la tensione al *bricolage* con cui il regista ha plasmato la sua particolare estetica. L'apertura al “movimento incidentale” e il carattere “eteroclitico”¹¹⁹ sono gli elementi peculiari che Lévi-Strauss riconosce al *bricolage* e che Didi-Hubermann, in parallelo, ritrova e restituisce all'impronta.

È a quest'ultimo che si deve il primo tentativo di ripercorrere – e, così facendo, per la prima volta istituire – una storia dell'arte attraverso il concetto di impronta. Il suo testo *La somiglianza per contatto* delinea infatti una storia *in negativo*, una “controstoria” delle forme e della loro propagazione, del loro ritorno inatteso, della loro – Didi-Huberman dice con Aby Warburg – sopravvivenza (*Nachleben*) e della loro imprevedibile capacità relazionale. Così come il *bricolage*, sostiene infatti Didi-Huberman, l'impronta abbraccia l'imprevisto: *arrangia* il materiale e realizza un oggetto concreto, fisico, che investa allo stesso modo tutta una serie di “*relazioni astratte*: miti, fantasmi, conoscenze [...]”¹²⁰. Il concetto di impronta rivela dunque una concreta procedura – la necessità di un sapere materiale e di una conoscenza preventiva – e di un “paradigma teorico”¹²¹, sostiene Didi-Hubermann. Consente la ripetizione di una forma che si affranchi dalla sua imitazione (dall'*impasse* che un tale concetto ha rappresentato per il riconoscimento del valore di tante espressioni artistiche¹²²) e che ne attualizzi al tempo stesso il ritorno e l'assenza: il contatto e la distanza.

Leggere la produzione filmica di Guy Maddin attraverso il prisma dell'impronta implica e permette, come necessario corollario, la messa in rilievo dei suoi elementi tanto storico-teorici quanto pratici. Richiede, in dettaglio, che – del gesto che la realizza

¹¹⁷ Si rimanda al depliant di presentazione della mostra *L'empreinte*, tenutasi al Centro Pompidou nel febbraio e marzo 1997.

¹¹⁸ G. Maddin, *From the Atelier Tovar. Selected Writings*, Coach House Books, Toronto, 2009, p. 109 (trad. mia).

¹¹⁹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1964, pp. 29 e 35.

¹²⁰ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 30 (corsivo nel testo).

¹²¹ Ivi., p. 10.

¹²² Didi-Huberman dedica il quarto capitolo del suo testo alla disamina della svalutazione dell'impronta (e della sua contemporanea riviviscenza tecnica) operata durante il Rinascimento. Cfr. pp. 87/105.

– si considerino i primordi: l’amore per il cinema muto, in prima istanza, nonché l’enorme cultura enciclopedica che Maddin ha accumulato e lavorato negli anni che ne precedono gli esordi. È la conoscenza pregressa a imprimere sulla produzione del regista il ricordo della sua passata visione. È in questo duplice senso, anche, che va inteso quell’*accesso alla memoria* a cui si accennava poc’anzi: nella misura in cui è il ricordo del cinema muto a tornare sotto una veste differente, e in parallelo a esso la memoria della visione personale. Il ricordo seleziona, trasforma e opera – così come fa l’impronta – un *prelievo* del passato; la rievocazione, e conseguente riemergenza delle forme, è sempre aperta alla casualità mnestica; e, nel caso di un gesto tecnico, sempre dipendente dallo strumento e dall’esperimento che ne attualizzano la possibilità.

Leggere la produzione di Maddin nei termini di impronta richiede anche, di conseguenza, che se ne metta in luce il potenziale di sperimentazione: e questo inteso tanto nel senso di pratica – la sua appartenenza o no al cinema sperimentale – tanto nel senso di ‘tentativo’, esperienza. Didi-Huberman sottolinea a più riprese la fecondità euristica del gesto dell’impronta: “fare un’impronta significa [...] *formulare un’ipotesi tecnica, per vedere quale sarà il risultato*. E il risultato non è privo di sorprese, né di attese superate, né di orizzonti [...]”¹²³. Tornano allora a mente le sperimentazioni dei primi lungometraggi di Maddin: la scoperta progressiva del funzionamento della macchina da presa, dell’illuminazione, dell’inquadratura; la loro parallela dimenticanza: quel *disimparare* a cui il regista alludeva ironico. Emerge con forza, in parallelo, l’idea di una forma imprevedibile, diversa da quella immaginata (una sorpresa) e da quella da cui si prendevano le mosse.

È in questo senso che andrà inteso l’*anacronismo* dell’impronta e del risultato – nel nostro caso il cinema di Maddin – che ne consegue. La sua è una *produzione contemporanea dell’inattuale* che realizza l’incrocio (e il cortocircuito) tra il cinema del passato e quello del presente; attraverso di essa si conferma la sopravvivenza delle forme dimenticate e il loro dialogo, possibile e positivo, con quelle attuali, che ne consentono l’apertura; si materializza, infine, tanto il contatto quanto la sua perdita. I film di Maddin giocheranno allora, secondo la bella espressione di Didi-Huberman, “sui due tavoli del tempo: sulla lunga durata e sull’istante presente”¹²⁴. Il modello del passato, per Didi-Huberman e per Maddin, non è chiamato in causa né dal rifiuto del

¹²³ Ivi., p. 29 (corsivo nel testo).

¹²⁴ Ivi., p. 20.

presente né dalla mitizzazione di una presunta origine. Esso è rievocato da una volontà di “produrre una conflagrazione di temporalità”¹²⁵, scrive il teorico francese, non dissimile da quell’invito rivolto da Walter Benjamin a “spazzolare la storia contropelo”¹²⁶.

La produzione di Maddin si configura dunque come possibile ripensamento della lettura storica. Lo si analizzerà in dettaglio nel prossimo momento della nostra ricerca: investigando i modi in cui *My Winnipeg* distorce la cronologia tradizionale e propone una modalità nuova di esperire l’evento, collettivo o personale. Per il momento, e a guisa di ideale introduzione al capitolo successivo, si noterà come il ricorso all’impronta quale strumento ermeneutico permetta – anzi inviti – l’oltrepassamento della dicotomia postmodernismo/antimodernismo.

Prolungando gli assunti benjaminiani, Didi-Hubermann oppone i due atteggiamenti speculari del sostenere o del piangere *la perdita dell’origine*: del rivendicare o contrapporsi al declino di un’idea (e sua presunta attualizzazione) dell’autenticità. Il ripensamento della nozione di origine effettuato da Benjamin e che, partendo dalla sua riflessione, Didi-Huberman ritrova nel gesto artistico dell’impronta, si condensa qui nell’idea dell’*origine-vortice*: “l’origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non si intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce”¹²⁷. Non ci sarebbe, nell’ottica di Benjamin e Didi-Huberman, un’origine da rivendicare o contro la cui assenza lottare, ma un oltrepassamento inesausto, un vortice in cui tutto finisce e da cui tutto riemerge. Né sussisterebbe, nella pratica di Maddin, una forma cristallizzata da replicare: solo un groviglio di ricordi e di visioni nel quale immergersi.

Il gesto dell’impronta consente di oltrepassare la dialettica istituita dalle modalità temporali tradizionali. Di sussumerle in un’entità che tragga forza dalla loro paradossale fusione: dalla realizzazione di un gesto altro, anacronistico, di una “*crisi di tempo* che sopraggiunge nella ritmicità di una decostruzione e di una sopravvivenza”¹²⁸. Il cinema di Maddin, così argomentato, sembra operare una decostruzione e una materializzazione della sopravvivenza delle forme del passato. Con attitudine archeologica – di scavo

¹²⁵ Ivi., p. 290.

¹²⁶ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete, VII : Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino, 2006, p. 490.

¹²⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, p. 28.

¹²⁸ G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 14 (corsivo nel testo).

inesausto dei territori della propria infanzia e di quella della storia del cinema – il regista trova resti, vestigia di occorrenze dimenticate e *cerca di ricordarsene*, a modo suo, fingendo di averle vissute. Con il fare artistico di chi realizza e defigura, avanza e ritorna, altera la storia per meglio indovinarla, Maddin riscrive il passato del cinema alla luce del suo ricordo deformato – e del gesto che lo realizza.

Cap. II

La riscrittura della storia, gli slittamenti della memoria

2.1 *My Winnipeg*: tra documentario e fantasia

A Guy Maddin piace citare. Che si tratti delle altrui visioni o parole, il suo immaginario – la maniera unica che ha di raccontarlo – assume le forme di un immenso archivio: in cui dimensione memoriale, dimensione onirica e fantasia si fondono con la realtà, trasfigurandola in maniera irrevocabile.

Come d'altra parte ha affermato Jean Cocteau, che Maddin cita in un'intervista al quotidiano *Libération*, “la storia è fatta di verità che alla lunga diventano menzogne, e la mitologia è fatta di menzogne che alla lunga diventano verità”¹²⁹. E alla luce di una filmografia delirante, a tratti barocca e dichiaratamente (fieramente) menzognera, quella di Maddin sembra proprio una esplicita dichiarazione d'intenti.

Il rapporto tra verità, menzogna e mitologia, nonché le declinazioni ermeneutiche a cui il concetto di memoria dà adito, conosceranno in questo secondo capitolo un ulteriore sviluppo.

La relazione tra vero e falso (e immaginario e reale) all'opera nei film di Maddin era stata indagata, fino a questo momento della ricerca, alla luce della “risurrezione” – di una fantasiosa risurrezione – dell'estetica e del linguaggio del cinema pre-sonoro. In questa seconda fase dell'analisi, l'attenzione verrà spostata dalla lettura delle scelte tecnico-stilistiche a quella delle chiavi teoriche. L'estetica dell'arcaico (che abbiamo visto all'opera nella filmografia di Maddin e indagato in maniera indipendente: svincolata da un proprio, possibile ‘contenuto’) verrà adesso prolungata da una serie di suggestioni teoriche e da una loro – possibile, intrinsecamente precaria – interpretazione. Quali implicazioni, per la storia, ha il ricorso a un'estetica della *rovina*? Di quale Storia (qui volutamente al maiuscolo), ancora, si può parlare, a quale storia dare fiducia, in un'opera che fa della ricostruzione e della citazione di un'epoca passata il proprio segno distintivo?

¹²⁹ E. Loret, *Ce que dit Maddin*, ott. 2009, <http://next.liberation.fr/cinema/0101596861-ce-que-dit-maddin> (trad. mia).

Se fino a questo momento della ricerca la questione della storia non era stata sollevata, ciò dipende dal ventaglio di scelte estetiche che *My Winnipeg* mette in gioco e che, ci sembra, chiedono di essere letti in maniera indipendente. Se vi era riferimento possibile alla storia, non era comunque a una storia esterna a quella cinematografica.

In questo secondo capitolo ci si propone invece l'indagine di un film che della storia – pur sempre ricostruita, e come già detto con una partigiana “s” maiuscola – fa uno dei propri poli di attrazione. Il nono lungometraggio di Guy Maddin, *My Winnipeg*, è un film commissionato dal Documentary Channel canadese. *My Winnipeg* riceve ragione economica d'essere sulla base (per dirlo in maniera prosaica) di quella promessa di “mostrare fatti reali”¹³⁰ a cui un documentario, nei limiti epistemologici del possibile, deve rispondere.

In compenso, in contemporanea e in totale opposizione alla richiesta ufficiale, il committente – Micheal Burnst, all'epoca direttore del Documentary Channel – domanda a Maddin di “fare un documentario”, e però – anche e forse soprattutto – di “incantarlo”¹³¹. Micheal Burnst – racconta in un'intervista il regista – si sarebbe espresso in questi termini: “non voglio vedere l'inferno ghiacciato che tutti sappiamo essere Winnipeg”¹³². “Si trattava in sostanza di un documentarista”, aggiunge quindi Maddin all'intervistatore, “che ti chiede di fare un film di propaganda”¹³³.

La macchina da presa fa con le immagini – ha sempre sostenuto Guy Maddin – quello che la metafora fa con le pagine. La commissione del Documentary Channel, il cui invito e avallo a *incantare* convincono il regista a far propria la proposta, diventa per Maddin l'occasione di realizzare un ritratto della propria città e, per estensione, della propria casa, della propria famiglia e infine di se stesso; e di renderlo “una sorta di sotto-genere quasi letterario di un normale documentario”¹³⁴.

¹³⁰ A proposito della diatriba sulla migliore definizione del termine “Documentario”, così come entrato nel lessico specifico del cinema, cfr. F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, pp. 11/20.

¹³¹ S. Macaulay, *The City that Dreams Are Made of*, “Filmmaker - The Magazine of Independent Film”, cit., p. 45 (trad. mia).

¹³² Ivi., p. 46.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem* (trad. mia).

Lo spazio fisico devia in inevitabile luogo di memoria, sostiene Wolfgang Natter, in ogni documentario che parli della città¹³⁵. La sua realtà in trasformazione incessante, in costante rinegoziazione delle proprie coordinate, sfugge all'idea di originale; non vi è copia da mettere in relazione: solo il simulacro di uno spazio irrecuperabile, destinato in partenza a non esistere più. Ogni città può essere infinitamente ricontestualizzata e reinventata: una rimessa in scena dalle dosi e intenzioni variabili di fedeltà all'originale; resta il fatto che, fatalmente, le sue strade non saranno che il pretesto per parlare d'altro: di come le abbiamo vissute, di come avremmo voluto viverle. Parlano di noi – del nostro io – a contatto con l'incrocio di storie di cui si fanno portatrici.

Per *My Winnipeg*, l'ultimo lungometraggio del canadese Guy Maddin, è stata coniata l'espressione di 'docu-fantasia'¹³⁶: ultimo di una lunga serie di termini sull'incontro tra pratica documentaria e un generico 'altro', spesso vicino a quelle scritture intime che da tempo (almeno trent'anni) animano i margini del cinema. Come avviene per un po' tutte le forme artistiche, spesso il disaccordo nominale è segno di infanzia, e desiderio di futura affermazione, di un genere nuovo e ancora alla ricerca di una propria regola interna. Nel caso del cinema, la confusione terminologica proviene anche dalla frequente marginalità delle esperienze che ne portano il segno: ed è il cinema 'di nicchia', o quello sperimentale, a svelare con meno remore l'intimità del soggetto-artista. Quello – ancora *marginale* – di Guy Maddin. Il quale tenta una timida riscossa commerciale, nell'accettare la commissione del canadese Documentary Channel, e ricade inevitabilmente nel personale giacché *My Winnipeg* è prima di tutto un'autobiografia fantasmata; poi, anche, la storia fantastica della sua città natale.

Questo secondo capitolo si propone di addentrarsi nelle problematiche stilistiche e "lessicali" sollevate da *My Winnipeg*, avviando – si terminerà il percorso nell'ultimo paragrafo – una disamina delle 'distorsioni' che questo 'docu-fantasia' (si accetterà, in questa fase preliminare della ricerca, la presente espressione) di Maddin opera del documentario 'tradizionale'.

Prim'ancora delle implicazioni autobiografiche, è la struttura a 'mosaico' delle pratiche al suo interno riconfigurate a rendere *My Winnipeg* un'opera complessa. La

¹³⁵ Cfr. W. Natter, *The City as Cinematic Space: Modernism and Place in Berlin, Symphony of a City*, in Stuart C. Aitken, L. Zonn (a cura di), *Place, power, situation, and spectacle: a geography of film*, Rowman & Littlefield, Lanham, 1994.

¹³⁶ L'espressione è avallata dallo stesso Guy Maddin; si analizzeranno le implicazioni di tale dicitura nell'ultimo paragrafo del presente capitolo.

voce di Guy Maddin guida lo spettatore all'interno di un universo in cui le immagini di archivio e quelle del *reenactment* sono giustapposte e variamente riarticolate. Come un *flâneur* – si avrà modo, nel capitolo, di parlarne in maniera dettagliata – Maddin e lo spettatore attraversano lo spazio cittadino a bordo di un treno le cui fermate sono altrettante occasioni per rievocare un'esperienza: privata o collettiva che sia. È un film che *cerca oltre se stesso*, si dirà con Augusto Sainati a proposito di *My Winnipeg* e della sua relazione con la storia; un film che riarticola la cronologia tradizionale attraverso un punto di vista differente, che fa della defigurazione e dell'intimità le proprie linee guida. Se “la storia non si svolge più in senso verticale [...] ma sembra mettere in campo sempre più la capacità di leggere le relazioni che si disegnano su piani orizzontali”¹³⁷, *My Winnipeg* prolunga le metamorfosi della storiografia e le fa sue, attraverso le immagini.

La storia, quella ufficiale della città e quella biografica del regista, si incontrano in un inestricabile incrocio di eventi, ricordi, sogni o suggestioni. E ognuno di essi racconta, rievoca, mitizza la Winnipeg di Guy Maddin; senza mai dimenticare, infine, se non di riportare una presunta fedeltà degli eventi, sempre e comunque di – come promesso – “incantare” il proprio spettatore.

2.2 Détour sulla Storia

Youssef Ishaghpour ha analizzato a più riprese (in molteplici testi teorici e in interviste) l'idea di una *historicité* del cinema, declinando e approfondendo le diverse maniere in cui la settima arte può rendere conto della “Storia” e parlare *attraverso* di essa. La “*storicità del cinema*, quindi. In primo luogo perché [...] il cinema non ha avuto una nascita leggendaria o mitica bensì, nel senso stretto del termine, ‘storica’”¹³⁸, scrive Ishaghpour nell'introduzione al testo in cui, in modo più diretto, l'idea del legame tra cinema e storia è sostenuto.

Com'è noto il cinema, a differenza delle altre, molteplici forme artistiche, ha una data di nascita ben definita; definite sono a loro volta (pur volendo fare astrazione dell'emergenza ufficiale, il 28 dicembre 1895, del Cinematografo dei fratelli Lumière)

¹³⁷ A. Sainati, *Il cinema oltre il cinema*, cit., p. 46.

¹³⁸ Y. Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Farrago, Tour, 2004, p. 9 (trad. mia) (corsivo nel testo).

le origini stilistiche, strutturali e scientifiche dei due principi che ne sono alla base, la proiezione e l'illusione di movimento. “Se pure risponde a un non so quale fantasma, mito o sogno antico”, continua Ishaghpour, questo avviene perché “nella società moderna [il cinema] è un fenomeno di massa in rapporto con le rappresentazioni e le credenze collettive e [...] ha avuto, per tutto il secolo successivo alla sua nascita, effetti di ogni tipo: immaginari, reali e simbolici”¹³⁹. Anche per tale motivo, ovvero in funzione della sua capacità di tradurre in immagini dimensioni che eccedono il ‘reale’ – e che, malgrado un tale statuto di diversità visiva, ugualmente appartengono al nostro quotidiano (e a quello del ventesimo secolo) –, il cinema è storico.

“La stessa esistenza dei film dipende però dalle situazioni storiche in trasformazione, che non influenzano soltanto le condizioni di produzione delle opere ma che [...] operano una totale metamorfosi dei film, del loro tenore e della loro forma”¹⁴⁰. L'esistenza e le trasformazioni del cinema dipendono, infine e più in dettaglio, dalle modifiche e dagli sviluppi inerenti a “tecniche di riproduzione storicamente determinate”¹⁴¹. È per questa via che si arriva a quello che, per Ishaghpour, è il problema estetico fondamentale: quella della storicità e l'autenticità del materiale.

Il cinema *fa* la Storia e contribuisce a modellarne le forme, le pratiche, gli eventi stessi. Come ha affermato Jean-Luc Godard, che Ishaghpour intervista a proposito delle *Histoire(s) du cinéma*, “il cinema ha fatto esistere il ventesimo secolo”. Sono storiche – possono essere rilette e interpretate attraverso il prisma dell'*historicité* – la sua nascita e la sua trasformazione stilistica e tecnica; sono storiche le estensioni e le influenze del cinema su quanto eccede lo schermo, dai fenomeni della società alle nostre trasformazioni fisiologiche e cognitive.

Dato che, in ragione della sua forza, il cinema è stato la fabbrica del secolo, o per citarla “ha fatto esistere il ventesimo secolo”, è importante quanto un qualsiasi altro fatto storico [...]. Ma dato che tali fatti storici sono stati a loro volta determinati dal cinema e, tra l'altro, sono stati filmati attraverso le attualità, grazie al cinema fanno parte integrante della sua storia; e dato che, in quanto Storia, questi avvenimenti hanno influito sul destino del cinema, fanno parte della storia del cinema. “*Storia del cinema, Storia delle attualità, attualità della Storia*”, come lei ripete spesso¹⁴².

¹³⁹ *Ibidem* (trad. mia).

¹⁴⁰ *Ivi.*, p.10.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² J.L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Farrago, Tours, 2000, p. 8 (trad. mia) (corsivo nel testo).

Parlare di una supposta storicità del cinema equivale, in base agli argomenti che Ishaghpour offre a questo proposito, che si riconoscano tanto gli effetti reciproci che cinema e storia hanno l'uno sull'altra, quanto le forme e le pratiche con cui, nel tempo, le loro rispettive frontiere si sono rimodellate. Prevede che non si consideri unicamente la valenza illustrativa del materiale visivo, bensì si insista sulla capacità delle immagini di riflettere gli eventi in maniera autonoma (di *pensare*, come affermerebbe Jacques Aumont¹⁴³), rielaborarli secondo il proprio linguaggio e integrarli nella propria storia. Rende infine possibile, alla luce dello statuto simulacrale del cinema evocato nel secondo capitolo, esperire il discorso storico attraverso l'alterazione della sua stessa cronologia tradizionale.

Alla luce di quanto evocato, e in previsione dell'approfondimento delle relazioni tra storia, memoria e arte cinematografica che si intende proporre in questa sede, un passo indietro è necessario. Tale rapida parentesi – di natura filosofica e storica prim'ancora che cinematografica – intende fornire gli strumenti metodologici per un discorso meno superficiale – e più consapevole – sulla complessità tecnica ed epistemologica di *My Winnipeg*.

Non vi è pretesa di esaustività, nel breve *détour* ermeneutico che ci si appresta ad effettuare: considerata l'ampiezza del dibattito, da una parte, e l'estrema difficoltà di una sua storicizzazione (che sconfinerebbe, peraltro, dalle intenzioni della presente ricerca). Le riflessioni che si andranno ad approfondire intendono piuttosto indicare altrettanti momenti salienti dello sviluppo, della profonda trasformazione (ancora in atto, e dagli imprevedibili prolungamenti), dei modi di esperire la storia, nonché dei nuovi e inauditi incroci a cui l'incontro con le pratiche memoriali dà atto.

Il nono lungometraggio di Guy Maddin verrà letto alla luce di tali metamorfosi: come risultante artistica, come espressione cinematografica in parte figlia dello stravolgimento interno della storia, delle sue stesse modalità di concepirsi, e della sua problematica relazione con la memoria; come ultima tappa di un processo di separazione della disciplina storica dal suo stesso fondamento – l'imperativo di ricostruzione obiettiva – e di un movimento, a esso simultaneo e contraddittorio, di avvicinamento alle pratiche della scrittura cinematografica del sé.

¹⁴³ Cfr. J. Aumont, *A cosa pensano i film*, cit.

In quali maniere, secondo quale tortuoso percorso della storia – dei suoi codici e del loro progressivo venire meno – il docu-fantasia di Maddin apparterrà a quell'insieme informe e ambiguo delle pratiche cinematografiche memoriali e autobiografiche? Quali slittamenti del senso e della storiografia, in altri termini, consentono a un cineasta contemporaneo di partire dal desiderio raccontare la storia di una città ed arrivare alla narrazione di se stesso? Infine: in che modo si può ricorrere e considerare *My Winnipeg* come il 'luogo' filmico esemplare in cui leggere, alla luce e in virtù delle metamorfosi che la storiografia attraversa, lo stato attuale delle relazioni del cinema con la memoria?

In riga con queste domande, appare necessario evocare una parte del pensiero di (almeno) due personalità – quelle di Siegfried Kracauer e di Michel Foucault – e i dibattiti condotti in seno ad una rivista di critica cinematografica –“Ca Cinéma” –, prima di affrontare le riflessioni storico-artistiche più recenti. In contesti disciplinari differenti (quello della storiografia per Kracauer; della storia della cultura per Foucault; del cinema per la rivista) i due filosofi e “Ça Cinéma” sviluppano nondimeno un pensiero coerente (pur se dalla coerenza forse inconsapevole). Una sua breve lettura ci consentirà non soltanto di comprendere con maggiore chiarezza le rapidissime trasformazioni attraversate dalla storiografia ma anche, e in maniera particolare, in quali maniera tali metamorfosi influenzino e condizionino le pratiche filmiche memoriali e le riscritture cinematografiche del passato.

Se già dall'inizio degli anni '30 (e in contemporanea alle riflessioni di Walter Benjamin, su cui ci sarà modo di ritornare) Siegfried Kracauer stabilisce un legame tra l'immagine (fissa e in movimento) e la storia, è nel suo testo *Prima delle ultime cose* che l'analisi di tale “confronto fruttuoso”¹⁴⁴ con il film viene portata alle sue estreme conseguenze. “L'analogia epistemologica tra i due medium fotografici (film e fotografia) e la storia, intesa nel doppio senso del termine”¹⁴⁵ diventa il nodo centrale della sua scrittura e riflessione sul lavoro dello storico. La sua attitudine, proprio come quella del cineasta, si rivela autentica solo nel momento in cui l'intuizione spontanea non compromette il rispetto che deve portare nei confronti dei documenti; solo quando,

¹⁴⁴ S. Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Stock, Paris, 2006, p. 152. Il testo di Kracauer è edito in Italia: *Prima delle ultime cose*, Marietti, Casale Monferrato, 2000. In questa sede ci si rifarà alla traduzione francese (traducendola in italiano), dal momento che la traduzione italiana è fuori commercio e non ci è stato possibile reperirla.

¹⁴⁵ L. Véray, *Les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Scérén, p. 199 (trad. mia).

in particolare, rinforza il suo assorbimento empatico in essi. Lo “storico generalista”, puntualizza Kracauer,

Non può realizzare interamente le proprie intenzioni narrative a meno di non fare grande attenzione alla forma che dà al suo racconto [...] questo significa che debba ricorrere a procedimenti letterari specifici, come farebbe un artista che plasma il suo materiale. Quando si tratta della storia generale, la funzione non essenziale dell’arte diventa essenziale; gli interventi estetici, prima considerati un mero abbellimento esterno, diventano l’oggero di una necessità interna [...]. Questi interventi [...] stabiliscono delle connessioni, stabiliscono dei contesti immaginari e, a ben vedere, rafforzano l’unità della sequenza temporale. I lettori disponibili, in questa maniera, si troveranno dolcemente guidati attraverso il tempo¹⁴⁶.

Perché la narrazione degli eventi risulti intellegibile, per Kracauer è necessario lasciare spazio alla soggettività e a una certa attitudine *artistica* dello storico. Il documento “grezzo” perde il suo ruolo centrale, tradizionale, in base al quale a partire da esso si costruiva (e quasi intorno a esso creava), in un secondo momento, il senso della storia. L’intervento dell’interpretazione del documento non può darsi, per il filosofo tedesco, senza il correlato della fantasia formale; come in ogni forma di scrittura, d’altra parte, esso non può prescindere da una rielaborazione personale, soggettiva, empatica.

È a partire della fine degli anni ’60 e, in particolare, a seguito dell’apparizione del suo testo *L’archeologia del sapere*¹⁴⁷, che Michel Foucault concentra le sue riflessioni sulla questione del documento e sulle maniere di problematizzarne lo statuto storico. Il filosofo francese sostiene, in dettaglio, il mutamento di posizione della storia nei confronti del “documento”: la storia, secondo quanto affermato da Foucault,

come compito principale s’impone non quello di interpretarlo, non quello di determinare se dice la verità e quale sia il suo valore espressivo, ma quello di lavorarlo all’interno e di elaborarlo: lo

¹⁴⁶ S. Kracauer, *L’Histoire des avant-dernières choses*, cit., p. 249.

¹⁴⁷ M. Foucault, *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 2011 (prima ed. 1971). L’interesse che Foucault ha portato sul cinema è sempre stato relativo. In compenso, e anche in virtù dell’attenzione che nelle sue opere è accordata alle questioni del documento e, per estensione, dell’archivio, la teoria del cinema ha sempre più modo di approfondire le proprie riflessioni alla luce di quelle di Foucault. L’interesse della letteratura cinematografica si concentra, da questo particolare punto di vista, sulle questioni sollevate da *L’archeologia del sapere* e da *La Vie des hommes infames*, prefazione pubblicata nel 1977 di un libro che non vedrà il giorno.

organizza, lo seziona, lo distribuisce, lo ordina, lo suddivide in livelli [...]. Per la storia il documento non costituisce quindi più una materia inerte [...] ¹⁴⁸.

In un passaggio di poco successivo e che peraltro anticipa, ponendone le basi, quella separazione tra storia e memoria che verrà poi originalmente approfondita da Pierre Nora, Foucault continua:

La storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a “memorizzare” i monumenti del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali [...]. Oggi invece, la storia è quella che trasforma i documenti in monumenti [...]. C’era un tempo in cui l’archeologia, come disciplina dei monumenti muti, delle tracce inerti, degli oggetti senza contesto e delle cose abbandonate dal passato, tendeva alla storia e acquistava significato soltanto mediante la restituzione di un discorso storico; si potrebbe dire, giocando un poco con le parole, che attualmente la storia tende all’archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento ¹⁴⁹.

Foucault inizia il suo testo – i brani estrapolati appartengono alla sua Introduzione – giocando con le parole archeologia, monumento e storia. Nella misura in cui, come il filosofo afferma poco dopo, la discontinuità (quell’elemento che lo storico aveva il dovere di sopprimere dal corso degli eventi) diventa una delle operazioni della storia, essa si presenta nei termini di una disciplina intrinsecamente *fratturata*. Il documento è la materia a partire dalla quale ricostruirne un’apparente continuità e riacquisire senso. La cronologia lineare della storia tradizionale si interrompe a vantaggio delle “strutture prive di labilità” e dell’“irruzione degli eventi”; tali avvenimenti e tali strutture prendono corpo in altrettanti documenti da interpretare, monumenti di cui reinventare un senso e attraverso cui dare forma altra alla linea della storia.

In un differente contesto, quello della critica cinematografica, una medesima problematica del documento e della sua interpretazione inventiva è al centro delle preoccupazioni della rivista “Ca Cinéma”. A partire dal 1977 la rivista francese inizia a sostenere la necessità di un “certo spessore” – una certa libertà interpretativa, una certa distanza nella restituzione – “tra il referente e il discorso” ¹⁵⁰ del film storico. Attraverso i dibattiti organizzati da François Barat e Joel Farges, a cui tra gli altri partecipano

¹⁴⁸ M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, cit., p. 10.

¹⁴⁹ Ivi., p. 11.

¹⁵⁰ Cfr. *Le film historique et ses problèmes*, in “Ca Cinéma”, n. 12/13, 1977, pp. 3-15.

figure come Michel de Certeau e Jean Chesneaux¹⁵¹, la questione della storia *al* cinema si impone e problematizza. “D’accordo sul fatto che l’impatto di alcuni film storici sia per il pubblico ben più importante che quello degli studi degli storici (dei quali, in compenso, non è raro che i film facciano da tramite)”¹⁵², il gruppo di storici coinvolti nel dibattito di “Ça Cinéma” rivendica l’esigenza di una forma di scrittura alternativa, di diverse forme di implicazione storica del medium cinematografico e di nuove pratiche di dialogo tra passato e presente. De Certeau, in particolare, sostiene il ruolo della finzione come elemento di correlazione tra archivi dall’altrimenti impossibile montaggio. “In un film, qual è il ruolo giocato dal ricorso ai documenti? in che maniera la loro selezione e narrativizzazione appartengono alla finzione?”, chiede De Certeau. Jean Chesneaux risponde affermando che “la messa in scena fittizia delle scene del passato è una forma di espressione della realtà, che può a volte essere truccata ma che, di per sé, non è mai inferiore ai documenti grezzi degli archivi”¹⁵³.

Come sottolinea Véray, vi è una forte impressione di continuità, di involontaria e manifesta parentela fra i modi di esperire la storia – di imporre progressive ma inesorabili modifiche alla storiografia – e le pratiche storico-memoriali del cinema. Quell’impercettibile filo che congiunge il lavoro del fotografo (del cineasta, anche, per estensione) e dello storico e che il Kracauer della *Storia delle ultime cose* mette per la prima volta in evidenza, Véray lo dettaglia e declina nel campo – ancora incerto, ancora in via di definizione – delle scritture filmiche del passato. “Possiamo a ogni modo riconoscere che una parentela sussiste tra la storiografia e le scritture filmiche del passato (tra l’altro bisognerebbe piuttosto parlare di ‘scritture e riscritture del passato’)”, scrive lo studioso francese. “Di fronte agli archivi, il documentarista e lo storico sono in effetti confrontati a esigenze analoghe, pur se in proporzioni differenti e che derivano dall’incrocio di obiettività e soggettività, di spiegazione e comprensione”¹⁵⁴. È attraverso la pratica del *montaggio* dei documenti che le due figure condividono una tale – paradossale – comune intenzionalità; è attraverso il montaggio e, come sua diretta conseguenza – tanto storica quanto cinematografica – attraverso la riformulazione *ragionata e creativa* degli elementi a disposizione, che sia lo storico e sia il cineasta

¹⁵¹ Cfr. L. Véray, *Les Images d’archive face à l’histoire*, cit., p. 200. Véray offre un panorama dettagliato (in questa sede solo in parte ripreso) della progressiva modificazione del rapporto cinema-storia.

¹⁵² Ivi., pp. 200-201 (trad. mia).

¹⁵³ Cfr. *Le film historique et ses problèmes*, in “Ça Cinéma”, cit., p. 6 (trad. mia).

¹⁵⁴ L. Véray, *Les Images d’archive face à l’histoire*, cit., p. 202 (trad. mia).

“rifabbricano lo spazio e il tempo spostando l’avvenimento in un altro luogo e in un altro momento, ovvero sotto forma di racconto [*récit*] rielaborato”¹⁵⁵. Come Michel de Certeau ha avuto modo di sostenere (stabilendo d’altra parte un’ennesima e forse inconsapevole rima tra il lavoro di montaggio su cui tanto il cinema quanto la storia pongono le proprie basi) il compito dello storico consiste nella selezione e nello spostamento dei documenti: secondo una serie di regole e codici che sposino le esigenze della lettura¹⁵⁶.

Durante gli anni ’60 e ’70 dello scorso secolo le basi, i fondamenti della storiografia cominciano a tremare. Il discorso storico si scardina al suo interno ed è ai monumenti – ai “resti” – che viene lasciata l’indipendenza della parola. “Per la storia il documento non costituisce più una materia inerte”, scriveva Foucault; bensì, rispondeva idealmente Kracauer, esso è un elemento che lo storico (*empaticamente* e in base alla propria fantasia) deve reinterpretare, riconfigurare nell’ordine non tanto di un discorso, quanto di un racconto. Parafrasando una dichiarazione dello storico Carlo Ginzburg, “i materiali stessi suggeriscono un determinato modo di scrittura e ragionamento”¹⁵⁷.

Con straordinaria tempistica, in perfetta coincidenza con le metamorfosi della storia, la critica del cinema si interroga sul ruolo che nel film debba giocare il ricorso all’archivio; allo stesso tempo, ne rivendica il potenziale narrativizzante e, simultaneamente, storico.

La soggettività entra a pieno diritto nel campo della storia e da lì sconfinata nelle dimensioni artistiche che alla storia si avvicinano, che con la storia si intrecciano per intenzione o intrinseca vocazione. La soggettività invade il campo della storia e ne inverte le coordinate. Modifica i confini, mette in crisi le certezze; insieme a essa – insieme alla tensione soggettivante ed empatica sotto i cui colpi la storiografia si trasforma – emergono e si affermano il concetto e la riflessione sulla memoria come “prisma privilegiato della percezione del passato”¹⁵⁸. Un prisma per la cui lettura – proprio in virtù del ruolo centrale che l’immaginario, sostiene Véray, riveste al suo interno – è necessario prendere in considerazione il cinema.

¹⁵⁵ AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L’Harmattan, Paris, 2005, p. 9 (trad. mia).

¹⁵⁶ Cfr. M. de Certeau, *L’assente della storia*, in *Storia e psicoanalisi tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

¹⁵⁷ Intervista con Carlo Ginzburg, “Vacarme”, n. 18, hiver 2002 (trad. mia).

¹⁵⁸ L. Véray, *Les Images d’archive face à l’histoire*, cit., p. 204 (trad. mia).

2.3 Quale storia, per la memoria?

Come si motiva, da un punto di vista storico e artistico, l'emergenza del dibattito e dell'attenzione esacerbata alla memoria?¹⁵⁹ In che maniera lo slittamento dalla storia alla memoria imprime una deviazione alla teoria e alla pratica del cinema?

“Parliamo così tanto di memoria”, sostiene lo storico Pierre Nora, “perché non ce n'è più”¹⁶⁰.

In un contesto questa volta più propriamente storiografico (e con cui peraltro la teoria cinematografica ha sempre più occasioni di confrontarsi), Pierre Nora ha lamentato la frattura – la “fine dell'adeguamento”¹⁶¹, secondo la sua espressione – di storia e memoria. Nella Francia della metà degli anni '80 – preparata sì da una riflessione ampia, ma senza eco importante nella letteratura storica nazionale¹⁶² – esplode il dibattito sulla storia e sulla memoria: sulle loro differenze, sulle loro fratture, sui reciproci campi di appartenenza e influenza: “accelerazione della storia. Al di là della metafora, bisogna valutare quello che l'espressione significa: uno scivolamento sempre più rapido in un passato definitivamente morto, la percezione globale che ogni cosa sia sparita – una rottura d'equilibrio”¹⁶³.

Nell'ormai celebre testo *Entre Mémoire et Histoire*, lo storico francese prolunga le riflessioni de *L'archeologia del sapere* foucaultiana e opera una lucida disamina dell'attuale rapporto tra storia e memoria, del loro progressivo allontanamento e della

¹⁵⁹ Che tra l'altro legittima l'osservazione di uno storico come Henry Rousso che, invitato a riflettere sulla differenza tra Storia e Memoria, risponde: “Sono dieci o quindici anni che mi pongo una tale questione. Non so rispondere bene a causa del fatto che, durante gli ultimi quindici anni, nell'universo di cui tutti facciamo parte, la parola ‘memoria’ ha assunto un'importanza e un senso che non aveva mai avuto nel recente passato, quello del ventesimo e anche del ventunesimo secolo. Porto un esempio personale: quando studiavo Storia all'università, non ho praticamente mai sentito parlare di “memoria” (intesa come oggetto della Storia)”. Cfr. AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, cit., p. 29 (trad. mia).

¹⁶⁰ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, in P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire, tome 1, La République*, Gallimard, Paris, 2002, p. XVIII (trad. mia).

¹⁶¹ *Ibidem* (trad. mia).

¹⁶² Henry Rousso sostiene che, se si dovesse tentare la genealogia del pensiero di Pierre Nora, le sue origini andrebbero ricercate nel testo di Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 2004. Cfr. AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, cit., p. 19 (trad. mia).

¹⁶³ *Ivi.*, p. XVII (trad. mia).

conseguente emergenza di quelli che lui ribattezza *les lieux de mémoire*. Quello che Nora sostiene è che, fino alla fine del ventunesimo secolo, la tensione storica e quella memoriale costituivano le due parti indiscernibili di una medesima apprensione del passato; che la storia vissuta (da un lato) e l'operazione intellettuale che ci permette di rievocarla (dall'altro lato) fossero interrelate in un unico movimento dall'impossibile distinzione interna. Storia e memoria condividevano uno stesso sguardo sul passato e non costituivano, come farebbero adesso secondo la ricostruzione di Nora, rispettivamente una scienza sociale e un fatto privato.

La separazione di storia e memoria, la rottura dell'equilibrio che ne caratterizzava la relazione, sopravviene secondo Nora in contemporanea all'emergenza della storiografia o, più in particolare, con "la nascita della preoccupazione storiografica" dello scorso secolo:

la storia della storia non può essere un'operazione innocente [...]. La nascita di una preoccupazione storiografica è la storia che si sente in dovere di andare a caccia di ciò che in essa non le appartiene, scoprendosi vittima della memoria e sforzandosi di liberarsene. [...] L'intera storia [...] è entrata nella sua età storiografica, consumando la propria disidentificazione con la memoria. Una memoria divenuta essa stessa il possibile oggetto di una storia¹⁶⁴.

Se la posizione di Nora (su cui ci sarà modo di tornare in seguito) raggiunge (coincide per certi versi con) quella della critica al postmodernismo, ciò avviene in virtù della comune denuncia dello 'svuotamento di storia' delle pratiche memoriali contemporanee, nonché del sentimento di nostalgia che ne deriva.

La memoria abbandona il campo della storia, afferma Nora. Non è però per questo che essa cessa di lavorare per proprio conto e, nei termini di un elemento indipendente e fluttuante – senza forma e di conseguenza distorto e a piacere deformabile –, di assumere attualizzazioni sempre diverse. I *lieux de mémoire* sono, per Pierre Nora, tutte le emergenze commemorative in cui si manifesti il bisogno di memoria. Sono frammenti di storia a essa sottratti e poi reificati, sublimati in illusioni di eternità; sono i musei, gli archivi, le collezioni, i monumenti, ma anche gli inni nazionali, i trattati, i compleanni. Sono in definitiva tutti quei "luoghi", quegli "oggetti" concreti o

¹⁶⁴ Ivi., p. XII (trad. mia).

intellettuali, in cui la memoria abbandonata cerca una nuova – ma ormai svuotata di senso perché priva di coscienza storica – integrazione.

Come si colloca il cinema in un tale scenario storico-memoriale? Quali sono le strategie dell'immagine cinematografica di fronte alla vasta opera di decostruzione dei legami tra l'evento storico e la sua rievocazione? In quale maniera si può ancora difendere, malgrado gli attacchi congiunti del postmodernismo e della critica storiografica, *l'historicité du cinéma* sostenuta da Ishaghpour? Infine: in che modo tale discorso può valere da strumento ermeneutico per l'analisi di un film il cui regista, come si è visto nei precedenti capitoli, ha fatto della rielaborazione della storia il proprio marchio d'autore?

In un saggio sul cinema di Guy Debord, Giorgio Agamben si avvicina alle posizioni di Ishaghpour sostenendo a sua volta la profonda connessione tra cinema e storia. Per poi domandarsi: “da dove viene questo legame, e di che storia si tratta?”¹⁶⁵. “Questo dipende dalla funzione specifica dell'immagine e dal suo carattere eminentemente storico?”¹⁶⁶ e dal fatto che “l'esperienza storica si faccia attraverso l'immagine, e le immagini stesse siano cariche di storia?”¹⁶⁷. E quindi – ancora – di quale storia si tratta?

Quella che Agamben convoca, nel trattare la supposta storicità dell'immagine filmica, è una storia non cronologica bensì *messianica e incalcolabile*. Una storia della “salvezza”, “in cui è fondamentale salvare qualcosa”¹⁶⁸; una storia ultima, una storia escatologica, “in cui bisogna che qualcosa sia terminato, giudicato, debba succedere qui ma in un altro tempo, debba dunque sottrarsi alla cronologia, senza uscire in un altrove”¹⁶⁹.

È in questa storia incalcolabile, fuori dalle categorie tradizionali del tempo ma con un obiettivo serrato – quello di salvare (e per estensione preservare dall'oblio) qualcosa – che Agamben intravede la principale modalità storica del cinema. Non più però nelle sue immagini, nella loro intrinseca capacità di registrare gli eventi e integrarli nella

¹⁶⁵ G. Agamben, *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, p. 88 (trad. mia). Il testo è una raccolta di articoli e interventi di Giorgio Agamben. Il saggio da cui le nostre riflessioni a venire prendono spunto, in particolare, è intitolato *Le cinéma de Guy Debord*; esso nasce come conferenza, tenuta da Agamben in occasione della sesta *Semaine internationale de la vidéo de Saint Gervais*, Ginevra, nov. 1995.

¹⁶⁶ *Ibidem* (trad. mia).

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 89 (trad. mia).

¹⁶⁸ *Ibidem* (trad. mia).

¹⁶⁹ *Ibidem* (trad. mia).

propria storia, bensì attraverso il montaggio, ovvero il loro assemblaggio riarticolato e significativo. “Il cinema cercava una cosa, il montaggio, ed è di questa cosa che l’uomo del ventesimo secolo aveva terribilmente bisogno”¹⁷⁰, affermava Serge Daney a proposito delle *Histoire(s) du cinéma* di Godard. E un analogo concetto riaffermava implicitamente Agamben approfondendo le nozioni di storia e di montaggio nell’opera di Guy Debord. E un equivalente percorso si tenterà infine, in questa sede, mettendo queste plurime e differenziate tensioni in dialogo con il nono lungometraggio di Guy Maddin.

“Il carattere più specifico del cinema è il montaggio”¹⁷¹, le cui condizioni di possibilità – i cui “trascendentali”, scrive Agamben parafrasando Kant – sono la ripetizione e l’arresto. E se tutto ciò, secondo il filosofo italiano, non è frutto di una presunta “invenzione” di Debord o Godard, sarebbero stati comunque loro, in compenso, i primi a esibire e “a portare alla luce” tali specificità. I film di Debord e le *Histoire(s) du cinéma* andrebbero intesi, in altre parole, come i pionieri cinematografici del “ripetere e arrestare”; e tutto questo mostrando l’atto stesso del montaggio senza mediazioni: senza quel bisogno “di filmare”.

La tecnica compositiva non è cambiata, è sempre il montaggio, ma adesso il montaggio passa al primo piano e lo si mostra in quanto tale. È per questo motivo che possiamo considerare che il cinema entri in *una zona di indifferenza in cui tutti i generi tendono a coincidere*, il documentario e la narrazione, la realtà e la finzione. Si fa cinema a partire dalle immagini del cinema¹⁷².

Ci sarà l’occasione di riprendere e approfondire, nei successivi paragrafi, l’idea di una zona di “indifferenza” cinematografica in cui tutti i generi coincidono: di quella zona di indecidibilità tra vero e falso che Guy Debord teorizza nel suo celebre testo *La società dello spettacolo*¹⁷³. Per il momento è importante, ai fini di un discorso sulla relazione tra *My Winnipeg* e la memoria, sottolineare come una tale strategia compositiva appartenga a una modalità *poetica* del cinema. E si realizzi attraverso uno scrupoloso *agencement* (una intima “disposizione”) di ripetizione e arresto.

¹⁷⁰ 1997 : *Épisode Seul le cinéma des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*.

¹⁷¹ Agamben, *Image et mémoire : écrits sur l’image, la danse et le cinéma*, cit., p. 90 (trad. mia).

¹⁷² Ivi., pp. 90-91 (trad. mia) (corsivo mio).

¹⁷³ G. Debord, *La società dello spettacolo*, Dalai, Milano, 2008.

Sono quattro i filosofi, scrive Agamben, che nello scorso secolo (o giù di lì) hanno sviluppato il concetto di ripetizione: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Deleuze. Tutti e quattro hanno sottolineato, della ripetizione, il moto di “differenza” che essa iscrive nel proprio movimento: il ritorno in possibilità di quanto è stato, e non la riproposizione dell’identico. “Noi vediamo che la ripetizione non è una condotta necessaria e fondata se non in rapporto a ciò che non può essere sostituito [...] e concerne una singolarità impermutabile, insostituibile”¹⁷⁴, scrive Deleuze in *Differenza e ripetizione*. “Si cadrebbe in errore”, continua il filosofo, “se la si riducesse [la ripetizione] a una differenza che ricade nell’esteriorità [...] e non si vedesse che essa può essere interna all’Idea e possedere in se stessa tutte le risorse del segno, del simbolo e dell’alterità che trascendono il concetto in quanto tale”¹⁷⁵.

Il concetto è trasceso: si ripete; ritorna, ma marcato da un’intrinseca alterità. Di questa differenza insita nel processo di ripetizione, Agamben fa il nodo centrale del proprio discorso, nonché il motivo primario della prossimità tra ripetizione e memoria: “perché neanche la memoria può ridarci quello che è stato. Sarebbe l’inferno. La memoria restituisce al passato la sua possibilità. [...] La memoria è, per così dire, *l’organo di modellizzazione del reale*, quello che può trasformare il reale in possibile e il possibile in reale”¹⁷⁶.

La ripetizione, così come la memoria, opera un lavoro di trasfigurazione di quanto è avvenuto attraverso la modellizzazione del reale. Il passato diventa un presente in potenza, una sua attualizzazione differente, un identico in cui l’alterità si iscrive. Quanto è costitutivamente impossibile, ovvero il ritorno del passato, diventa invece una seconda realtà, un *reale al secondo grado*. Il cinema che esibisce il montaggio – e il suo trascendentale, la ripetizione – nell’atto stesso di farsi scivola in un momento di indecidibilità tra il presente dell’azione e il passato da essa rievocato e reso materia. Ed è in questo senso, attraverso questo percorso tortuoso ai limiti del tempo, che il lavoro sulle immagini denuncia la propria storicità messianica, incalcolabile e svincolata dalle maglie della cronologia.

La seconda condizione di possibilità del cinema, continua Agamben nel suo testo sull’opera di Debord, è l’arresto. Se attraverso la scelta della ripetizione come tecnica

¹⁷⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997, pag. 7.

¹⁷⁵ *Ivi.*, p. 28.

¹⁷⁶ G. Agamben, *Image et mémoire*, cit., p. 91 (trad. mia) (corsivo mio).

compositiva delle immagini il cinema – o un certo tipo di occorrenza cinematografica – offre una seconda possibilità al passato, è attraverso l’atto di interruzione dello scivolamento delle immagini che esso abbraccia le frontiere della scrittura poetica:

L’arresto ci mostra [...] che il cinema è più vicino alla poesia che alla prosa. [...] Molti elementi che caratterizzano la poesia possono passare nella prosa [...]. L’unica cosa che si può fare nella poesia e non nella prosa sono gli *enjambements* e le cesure. Il poeta può opporre un limite sonoro, metrico, a un limite sintattico. Non si tratta di una semplice pausa, è una non-coincidenza, una disgiunzione tra il suono e il senso¹⁷⁷.

Entrando ancor più nel merito analitico ed esemplificativo, Agamben evoca Holderlin e sottolinea come, attraverso l’interruzione del ritmo e della concatenazione della frase poetica, la cesura esibisca la parola e la rappresentazione sottratte al flusso narrativo degli eventi. Attraverso un medesimo processo di esposizione è l’immagine, nel cinema messianico di Debord e Godard, a liberarsi dalla narrazione e a mostrarsi in tutta la sua materialità poetica e memoriale.

L’immagine si blocca, disgiunge il senso dal suono e si appropria di una strategia tradizionalmente assegnata alla poesia, da un lato; dall’altro, si dibatte contro il principio stesso che la organizza e sottomette nella continuità cinematografica, l’illusione di movimento. Si fa poesia e strumento di auto-riflessione. Perché “prima o poi”, come scrive Jean Luis Comolli a proposito de *L’uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov – uno (forse il primo, o forse dei primi il più importante) dei film che fa dell’arresto dell’immagine la propria strategia enunciativa – “la coscienza dell’illusione deve mettersi in lotta contro il proprio effetto”¹⁷⁸.

Ed è in tale direzione che il cinema sovverte le regole tradizionali dell’espressione – quelle del modello hegeliano – secondo le quali “ogni espressione si realizza attraverso un medium, che può essere tanto un’immagine quanto una parola o un colore, che alla

¹⁷⁷ Ivi., p. 92-93 (trad. mia) (corsivo mio).

¹⁷⁸ J-L. Comolli, J. Rancière, *Arrêt sur l’histoire*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 12 (trad. mia); Comolli sottolinea anche come un tale “effetto di verità”, nel caso de *L’uomo con la macchina da presa*, non sia in realtà possibile se non attraverso un raddoppiamento dell’illusione: “I movimenti sullo schermo si bloccano per noi, gli spettatori. Ma non il film. Perché è necessario che la proiezione continui, che i fotogrammi scorrano al ritmo di 16 o 18 al secondo [...] affinché li si possano vedere uno a uno, tali fotogrammi, bloccati, isolati”, p. 12 (trad. mia).

fine deve sparire all'interno della espressione compiuta"¹⁷⁹. Ed essa (liberatoriamente?) si dichiara materialità cosciente e significante, "mezzo puro", che invece di eclissarsi discreta in favore della narrazione, piega la necessità dell'intrigo alla sua stessa emergenza.

Come afferma ancora Comolli, d'altra parte:

Proprio come lo specchio, il cinema non è trasparente nei confronti di quanto mostra. Nell'atto del mostrare non vi è nulla di passivo, di inerte, di neutro, e qualsivoglia sia la chiarezza dell'essere o del momento rappresentati, l'azione del mostrare, lei, resta opaca; resta un'azione, un passaggio, una operazione, ovvero una turbolenza, una disfunzione, una non-indifferenza¹⁸⁰.

2.4 La storicità *détournée* di *My Winnipeg*

Youssef Ishaghpour, Pierre Nora e Giorgio Agamben offrono tre pensieri diversi sulla storia e sul suo statuto, e altrettante riflessioni possibili su quello della materialità temporale dell'immagine. Malgrado non si possa affermare che la posizione di Ishaghpour e quella di Agamben coincidano e "corrispondano", né che rispondano a un medesimo interrogativo di base (essendo la questione della memoria, più che quella della storia, alla base del discorso sul cinema del filosofo italiano), è possibile invece ipotizzare l'una come il *prolungamento differente* dell'altra. Ishaghpour pone le solide basi su cui inscrivere una connessione tra cinema e storia e ne sostiene le reciproche influenze, autorizzando lo stemperamento delle rispettive frontiere.

Di queste stesse frontiere dall'indiscernibile limite, Agamben sottolinea tutte le fratture. La separazione di storia e memoria – quella già postulata da Pierre Nora – è, nel suo discorso, implicita: l'immagine cinematografica, sembra suggerire il filosofo, è intrinsecamente storica perché capace di suscitare l'emergenza della memoria: unico strumento attraverso cui si possa esperire e riattivare il tempo passato. E il cinema di Maddin sembrerebbe, alla luce di tali (in questo caso felicemente coincidenti) tensioni, il luogo filmico in cui reimmergersi attraverso le falde dei ricordi: riemergerne poi con frammenti, resti e tracce da inscrivere nella materia della pellicola; un luogo e una materia dove

¹⁷⁹ Ivi., p. 95 (trad. mia).

¹⁸⁰ Ivi., pp. 11-12 (trad. mia).

riattivare i propri resti e le proprie varianti [del cinema], come in una messa in contributo delle produzioni e di materiali anteriori, e di conseguenza come una poetica della memoria e dell'archivio. Poetica perché si è in presenza di un fare creatore, o meglio di un “rifare” che sopravvive alla sua fase genetica e si mostra fino alla fine dell'opera finita¹⁸¹.

“Poetica della memoria e dell'archivio”, così possiamo forse sintetizzare quanto finora argomentato: una poetica duplice e dialettica in cui il ricorso al materiale d'archivio diventa uno degli strumenti principali con cui convocare il passato. E, altresì, una poetica memoriale nella misura in cui il suo assemblaggio – attraverso il montaggio – con le immagini attuali filmate dal regista pone le due istanze del presente e del passato l'una accanto all'altra. Rendendole spesso e volentieri indiscernibili.

Il nono lungometraggio di Guy Maddin è, come lo definirebbe George Didi-Huberman, un *tessuto di passati multipli*¹⁸². Le frontiere tra una falda di passato e l'altra si fanno fluide, si confondono tra loro e con quelle del presente. Il regista evoca a volte un ricordo, altre volte un evento storico (o che lui propone come tale); altre volte ancora un “facciamo che” o un “e se...” che novellizzano in maniera cosciente e ludica gli avvenimenti, evocati attraverso la propria voce e il proprio particolarissimo punto di osservazione.

L'attore che lo impersonifica e il cui personaggio prende in prestito il suo stesso nome – per l'appunto *Guy* – attraversa lo stralunato paesaggio cittadino all'interno di un treno in cui tutti – lui compreso – sembrano dormire. A ogni nuova tappa, Guy ricorda o sogna un vecchio evento della propria vita, ricollegandolo a un luogo fisico (che esiste ancora o non esiste più) della sua Winnipeg. Una prima sosta avviene nella casa dell'infanzia: ed ecco il pretesto per raccontare i suoi primissimi anni, le sue più antiche frustrazioni, l'inossidabile influenza materna. E poi una seconda sosta, poi una terza e così via, ad allargare lo spettro geografico e passando dalla rievocazione dei più fantasiosi eventi cittadini all'invenzione di implausibili tradizioni. A ogni nuova tappa, il racconto di Guy assume una forma filmica diversa, spostandosi con libertà estrema (la

¹⁸¹ V. Amiel, GD. Farcy, *Mémoire en éveil, archives en création*, L'entretemps, Vic la Gardiole, 2003 (trad. mia).

¹⁸² Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 89.

stessa dei pensieri o dei sogni, sembra suggerirci il regista) dal *reenactment* dei momenti familiari alle “documentalità” delle sequenze d’archivio.

L’attitudine assunta da Maddin nella sua apprensione della città richiama quella del *flâneur* descritto da Walter Benjamin: e questo tanto da un punto di vista geografico, quanto da un punto di vista ‘temporale’, ovvero della percezione del presente e del passato.

La strada conduce il *flâneur* attraverso un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscesa, lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammaliare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure esso resta sempre il tempo di un’infanzia¹⁸³.

Una sorta di *ebbrezza* si impossessa del *flâneur*: di chi cammina per la città e ne attraversa le strade senza un obiettivo preciso, seguendo la sola direzione del proprio istinto e della propria curiosità. Il *flâneur* passeggia e percorre luoghi di cui non desidera conoscere la storia, nella misura in cui la loro (dei luoghi attraversati) unica funzione è quella di ricondurlo a se stesso, alla propria intimità e al proprio passato. L’esperienza fondamentale di questo nuovo tipo di cittadino, ci dice infatti Benjamin, è quella della “dozzinalizzazione” dello spazio¹⁸⁴: secondo il quale il *flâneur* riesce a percepire in simultanea tutto ciò che è potenzialmente successo in un determinato luogo. “Lo spazio ammicca al *flâneur*: cosa sarà mai accaduto in me?”¹⁸⁵. Fantasia, intimità e geografia del tempo si allacciano in un inestricabile fenomeno di percezione e personale appartenenza alla intrecciata e specifica identità di quello spazio e di quel tempo.

Maddin non ha vissuto la gran parte degli eventi di cui Winnipeg è stata teatro e che il film racconta; nella maggior parte dei casi e degli avvenimenti di cui è questione nel suo film, il regista trasfigura e ci riporta storie di cui non ha potuto che ascoltare il racconto. È nei termini di un vero *flâneur*, dunque, che il regista occupa lo spazio cinematografico. Esso – e la città che al suo interno prende vita – sembra crearsi nell’istante stesso in cui Maddin decide di dar corpo ai suoi ricordi e alle leggende che lo nutrono. L’azione creatrice del regista diventa un atto di magia, una dialettica di apparizione e metamorfosi: il *flâneur* riesce a trasformare i propri sogni in leggende per

¹⁸³ W. Benjamin, *Il flâneur*, in *I « passages » di Parigi. Volume primo*, Einaudi, Torino, 2007, p. 465 (corsivo nel testo).

¹⁸⁴ *Ivi.*, p. 468.

¹⁸⁵ *Ibidem* (corsivo nel testo).

le immagini¹⁸⁶. Le strade conducono Maddin e il suo spettatore verso il passato familiare e verso il passato di Winnipeg, che diventa *tanto più coinvolgente*, traslando le parole del filosofo, quanto più il regista non lo conosce che dall'esterno, dall'involucro esteriore che ne è la storia: da quella proiezione che il tempo gli ha costruito e tramandato.

Il personaggio del *flâneur*, lungi dal costituire un mero oggetto e soggetto di curiosità sociale, diventa per Benjamin il simbolo di una nuova e inaudita modalità di esperire il tempo e la storia. La città è un testo, secondo il filosofo (e critico letterario); è una *scrittura* i cui segni sono i simboli che chi *flâne* deve decifrare. La sua essenza non sarà “compresa” (nel doppio senso del verbo) nella descrizione del suo itinerario storico, ma si darà attraverso segni da contemplare e raccontare: segni che “devono essere letti come degli angeli di pietra o di carta che vegliano su di un evento sconosciuto, promesso alla sua resurrezione in un'altra città e in un altro tempo”¹⁸⁷. Il *flâneur* è un lettore e un affabulatore; percorre la città senza altro obiettivo che l'incontro (fortuito, sperato) con una memoria collettiva capace di nutrire, arricchire e contaminarsi con la sua personale. Il suo atto di comprensione della scrittura è guidato da un'interpretazione fantasiosa, intima, sottoposta alle leggi della memoria personale; e tutto questo nella misura in cui la città “gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza”¹⁸⁸.

Tale doppio movimento di apertura e cattività, tale sdoppiamento a cui ogni luogo che il *flâneur* attraversa è soggetto, si fa per Benjamin riflesso e *alter ego* di un pensiero sulla storia. È in quanto scrittura che la storia entra a pieno diritto nel teatro dell'azione¹⁸⁹, sostiene infatti il filosofo, per il quale la storia “dev'essere considerata come natura, come un ammasso di rovine, come una sequenza di fallimenti, di disfatte [...] di cui le sole a sopravvivere [...] sono le date, la cui testimonianza ci è data unicamente dalle allegorie: pietre e rovine dalle iscrizioni cancellate”¹⁹⁰. Il concetto fondamentale di un pensiero della storia non è tanto l'avvenire, per Benjamin, quanto piuttosto l'“attualità”¹⁹¹ del passato.

¹⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁸⁷ F. Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Ed. du Cerf, Paris, 1994, p. 23 (trad. mia).

¹⁸⁸ W. Benjamin, *Il flâneur*, in *I « passages » di Parigi*, cit., p. 466.

¹⁸⁹ Cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.

¹⁹⁰ F. Proust, *L'histoire à contretemps*, cit., p. 25 (trad. mia).

¹⁹¹ V. Benjamin, *Il flâneur*, in *I « passages » di Parigi*, cit., p. 437.

L'essenza del tempo del filosofo, il suo personale pensiero della storia, è in parte influenzato dalle riflessioni di un pensatore a lui precedente, Henri Bergson. Nel suo celebre testo *L'energia spirituale*, Bergson rifiuta e smonta l'idea di una linearità del tempo in cui le categorie del passato, del presente e del futuro si susseguirebbero e renderebbero l'un l'altro possibili. Passato, presente e futuro non sono in una posizione di anteriorità e posteriorità cronologica; non sono contigui, bensì simultanei:

Sosterremo che *la formazione del ricordo non è mai posteriore a quella della percezione; essa ne è contemporanea* [...]. O il presente non lascia nessuna traccia nella memoria, oppure in ogni istante, nel suo stesso scaturire, si sdoppia in due gettiti simmetrici, uno dei quali ricade verso il passato mentre l'altro si slancia verso il futuro¹⁹².

Passato e presente si sovrappongono, in maniera che la totalità del primo sia virtualmente presente in ogni – comunque inafferrabile – istante del secondo.

Benjamin riprende Bergson, reintegrando la relazione tra passato e presente da questi postulata nella propria, personale concezione della storia. Come si può osservare, quello stesso sdoppiamento della città a cui il *flâneur* si piegava, passando dall'osservazione di un paesaggio alla prigionia della camera (dallo sguardo pubblico al sentimento privato) risponde alla biforcazione a cui in ogni istante il presente descritto da Bergson si apre. Il *flâneur* di Benjamin è la risposta all'apertura del tempo di Bergson. Tanto l'attuale di quest'ultimo si sdoppia in presente e in memoria, tanto l'esperienza del tempo del *flâneur* fa – del ricordo e della sensazione del presente – due regioni simultanee. Benjamin sostiene che nella storia si dovrebbe parlare:

della crescente condensazione (integrazione) della realtà, in cui ogni passato (a suo tempo) può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza. La sua configurazione in quanto superiore attualità spetta all'immagine in cui la comprensione lo riconosce e lo colloca. E questa presentificazione e compenetrazione dialettica di circostanze che appartengono al passato è la prova di verità dell'agire presente. Ovvero: essa accende la miccia del materiale esplosivo riposto nel passato [...]¹⁹³.

¹⁹² H. Bergson, *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina, Milano, 2008, pp. 98-99 (corsivo nel testo).

¹⁹³ W. Benjamin, *Città onirica e architettura onirica, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*, in *I « passages » di Parigi*, cit., p. 501.

L'incontro di presente e passato è una miccia esplosiva: una *immagine*, sostiene Benjamin. Il compito dello storico (in coerenza con tali assunti, e secondo Benjamin) diventa quindi quello di dare “una fisionomia alle date”¹⁹⁴; restituirne il volto, farle rivivere e fissarle in immagini. “Ma queste immagini sono senza immagine, un tale quadro è illeggibile, il passato è [...] uno spirito, uno spettro, un fantasma”¹⁹⁵.

Benjamin ricorre all' “immagine” come allegoria del “passato” e delle modalità in cui esso può essere esperito e rievocato. È nei termini di un'immagine che un evento – ormai passato, dimenticato o banalizzato nell'ufficialità di una commemorazione – può riattualizzarsi e costituire il presente di un altro avvenimento. Come uno spettro, il ricordo si muove libero in uno spazio di memoria pura, in attesa che qualcosa o qualcuno – un'immagine, un'operazione storica, un *flâneur* – ne domandi la resurrezione.

Il presente è dunque sprovvisto, per Benjamin, di un'essenza. È invece fornito di un'immagine, un volto, una fisionomia: ed è attraverso tale consistenza *imagée* che stabilisce un ponte con il passato. Il movimento dialettico, in questo caso, non andrà inteso nel suo senso hegeliano – quello di una tesi e un'antitesi che si risolvono in una sintesi superiore –, né si dovrà postulare un'unità del passato e del presente, né tantomeno un'essenza comune di un antico presente con un presente contemporaneo. “La dialettica di Benjamin è sì movimento, ma *all'arresto*; è un movimento che va dal presente alla sua immagine passata ma bloccata, immobilizzata, pietrificata”¹⁹⁶. È lo *shock* tra un volto del passato e l'adesso, è “un'immagine che folgora”¹⁹⁷, come quella che coglie all'improvviso il *flâneur* e le sue peregrinazioni cittadine senza scopo. Ed è un'immagine che va infine ricostruita, che va ovvero estrapolata dal flusso cronologico a cui originariamente appartiene, nel caso in cui la si intenda far divenire parte integrante del disegno della storia. Secondo la suggestiva espressione di Benjamin, è un'immagine-sogno da interpretare, interamente svincolata da rapporti causa-effetto, dai tradizionali nodi e limiti cronologici. Secondo Benjamin, infatti, nell'immagine dialettica l'essenza di una determinata epoca – dell'epoca passata – si prolunga in quella

¹⁹⁴ W. Benjamin, *Zentralpark*, in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Payot, Paris, 1982, p. 216 (trad. mia).

¹⁹⁵ F. Proust, *L'histoire à contretemps*, cit., p. 25 (trad. mia).

¹⁹⁶ *Ivi.*, p. 31 (trad. mia).

¹⁹⁷ W. Benjamin, *Zentralpark*, in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, cit., p. 224 (trad. mia).

attuale. Ma solo in quella attuale, in compenso, essa può rivelarsi; solo in quella attuale essa può farsi percepire come un'immagine di sogno.

Il ricordo come immagine dialettica, dunque, e la storia come sogno da interpretare, rielaborare, costruire e reintegrare nel presente: in attesa che, in un altro imprevedibile momento, le si chieda di riemergere dalla propria falda di passato e manifestarsi nell'adesso. E ancora: immagine come elemento libero, fluttuante, da riconfigurare e ricontestualizzare a ogni nuova occorrenza; immagine come migrazione, ultimativo passaggio. Sono, tutte queste possibilità sinonimiche (concatenate, associate) gli strumenti ermeneutici prioritari per approfondire il discorso sul materiale d'archivio, il suo riutilizzo fantasioso nel tessuto filmico di Guy Maddin: la sua *flânerie* attraverso le immagini.

2.5 Il riutilizzo del materiale d'archivio

Quanto si tenterà di sostenere, nella prosecuzione della ricerca, è la posizione di 'storico' adottata da Maddin nei confronti delle 'immagini dialettiche' – quelle dell'archivio – che in *My Winnipeg* reintegra e seleziona. Una posizione paradossale, ovviamente: nella misura in cui l'obiettivo della ricerca 'storica' del regista (e le immagini del 'ciò che è stato' con cui ha a che fare) è il proprio, personale, passato. È la sua famiglia, la *sua* Winnipeg e, in sintesi, il proprio *io*.

È alla metà degli anni '70 che, in campo cinematografico, critica e teoria iniziano a sottolineare (a volta denunciare) la migrazione delle immagini di archivio non solo da un film all'altro, da una memoria cinematografica all'altra, ma anche e soprattutto tra il cinema e la ricostruzione della storia¹⁹⁸. “Da ormai molto tempo”, osservava ad esempio

¹⁹⁸ Risale agli anni 1960, più in dettaglio, la revivescenza delle riflessioni teoriche sulla relazione tra le immagini di archivio come documento storico, 'fonte' e "materiale per la scrittura della storia". Per un'analisi sintetica e dettagliata degli sviluppi di tale proficua e ambigua relazione, si rimanda a *Le rôle des historiens*, in L. Véray, *Les Images d'archive face à l'histoire*, cit., p. 154. Secondo Véray è grazie a Georges Sadoul che, nel 1961, vengono poste le basi metodologiche per uno studio storico del materiale d'archivio. In *Témoignages photographiques et cinémo-graphiques*, l'ultima delle tre *notices* che Sadoul redige per il libro collettivo *L'Histoire et ses méthodes*, lo studioso francese afferma: “[il montaggio] è diventato una tecnica. In virtù del suo utilizzo, le attualità filmate e i documentari non sono più una mera registrazione meccanica della vita, ma comportano una ricreazione che può trasformarsi in falsificazione”, G. Sadoul, *Photographie et cinéma*, in C. Samaran (a cura di), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 771-772 (trad. mia).

Serge Daney, “il rapporto dei popoli con il proprio passato – verso la propria memoria – non si distingue più molto bene dal loro rapporto nei confronti del proprio archivio (della loro ‘memoria filmica’, in qualche maniera)”¹⁹⁹.

In un testo precedentemente citato, Comolli sembra riprendere tali riflessioni, sottolineando la relazione polimorfa intrattenuta da storia, archivio e immagine cinematografica:

“Di fronte alla storia”: il cinema [...] è già compreso nella storia, è già storia che si fa traccia visibile, archivio, spettacolo. La proiezione cinematografica stabilisce una scena che non è mai al di fuori della storia, nella misura in cui la storia di questo secolo è in gran parte fatta da di rappresentazioni cinematografiche e si è di conseguenza fabbricata in relazione e sotto forma di spettacolo cinematografico, o è in ogni caso in questa maniera che si è trasmessa e diffusa. Figlio di questo secolo del trionfo dello spettacolare, il cinema è nello stesso tempo l’oggetto e l’agente di un tale trionfo, ne è l’imprenditore e l’archivista, l’attore e la memoria²⁰⁰.

Di questa possibilità di sovrapposizione infedele, e di questo pericolo di sovvertimento della storia e della sua apprensione, *My Winnipeg* ci offre un esempio al tempo stesso paradossale e lampante. “Paradossale” nella misura in cui l’autore ricostruisce la propria storia personale, non quella di un popolo; cosicché, anche quando il suo sguardo e la sua ‘indagine’ deviano verso la città (la *sua* Winnipeg), tutto ciò avviene da una prospettiva tanto autobiografica quanto favolistica e smaccatamente falsaria: in cui il ricorso a uno stile e a un’estetica da cinema pre-sonoro – firma autoriale della sua filmografia – contribuisce a esaltare il lavoro sull’artificialità della ‘materia-immagine’. Il risultato è un surreale assemblaggio di figure oniriche, eventi rimessi in scena, immagini alla ricerca di una propria collocazione spazio-temporale, fotografie d’infanzia e riprese di vecchi cinegiornali: ove l’obiettivo appare meno quello di ‘conservare’ (trattenere?) il passato, che di reinventarlo alla luce del proprio filtro memoriale.

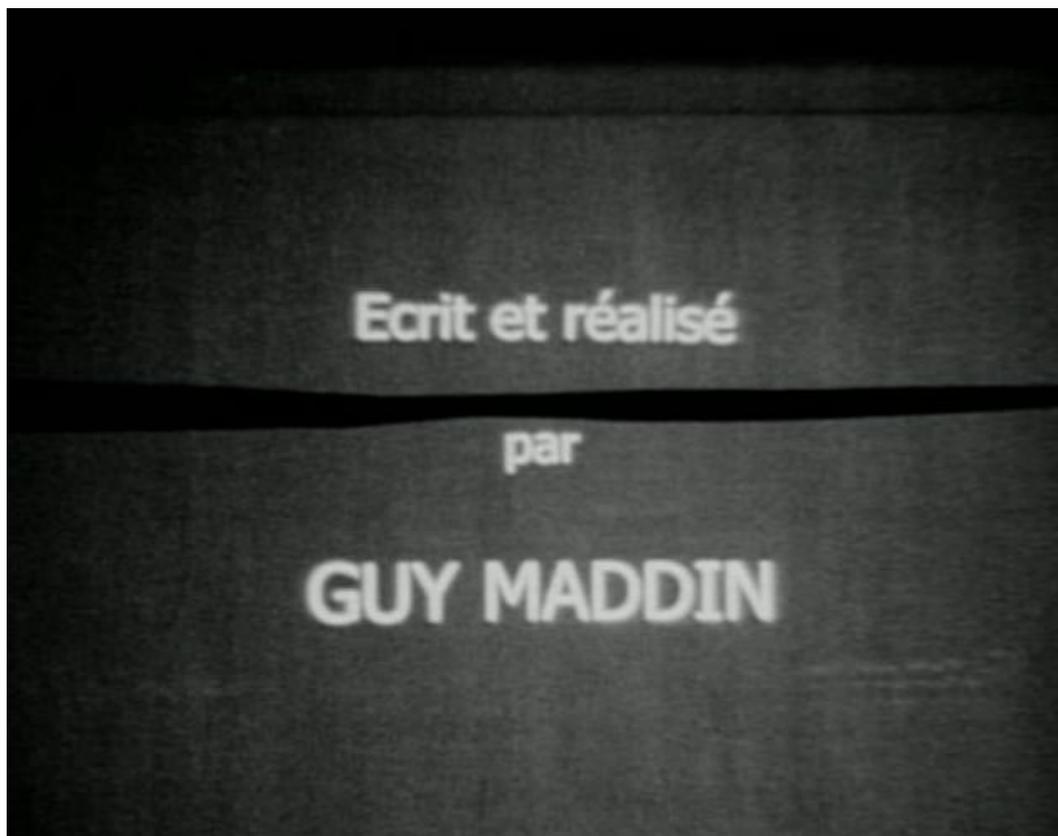
“Lampante” perché *My Winnipeg* è in qualche modo evento unico nella storia del cinema: la simulazione di una ‘docufunzione’ contemporanea. Al riguardo, uno studio della sua dimensione tecnico-stilistica, nonché della maniera in cui il regista (non)

¹⁹⁹ S. Daney, *Entretiens des Cahiers du Cinéma avec Marc Ferro*, in M. Ferro, *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source d’histoire*, Ed. Denoel/Gonthier, Paris 1977, p. 81 (trad. mia).

²⁰⁰ J.-L. Comolli, J. Rancière, *Arrêt sur l’histoire*, cit., p. 13 (trad. mia).

seleziona e (non) dichiara le fonti integrate nel corpo del film, ci può informare di cosa restituisca una docufunzione; e di quali siano le strategie di Maddin per trasformarla in ‘docu-fantasia’.

Preliminarmente, va detto che l’ambiguità del riutilizzo del materiale d’archivio si manifesta già dalle prime immagini del film. Durante i titoli di testa di *My Winnipeg*, i nomi dell’*équipe* tecnica e del regista appaiono, nel rispetto dell’estetica dei precedenti film di Guy Maddin, allo stesso modo che nelle didascalie del cinema muto.



My Winnipeg: i titoli di testa, realizzati nel rispetto dell’estetica del cinema muto.

A essi (a queste apparizioni fugaci, in bianco e nero un po’ sgranato, che ci riportano da un lato alla produzione del film, dall’altro a quelle origini cinematografiche instancabilmente rievocate da Maddin) si alternano le primissime immagini d’archivio del film: anticipazioni di un’immersione nella storia della città a cui verosimilmente appartengono.

Come si è avuto modo di annunciare e si approfondirà nel presente capitolo, *My Winnipeg* fa ampio uso di materiale archivistico: frammenti, parafrasando Nora e Agamben, sottratti alla storia delle immagini e riconfigurati attraverso il montaggio.

Guy Maddin, intervistato a proposito del materiale riutilizzato, ha affermato che “sono in pochi a Winnipeg a possedere una macchina da presa; o, se ne dispongono, i loro film sono in ogni caso stati persi per sempre o non sono confluiti in archivi”²⁰¹. Le immagini recuperate fanno allora parte, nella maggior parte dei casi, del personale repertorio di film di famiglia del regista; in alternativa, sono frammenti di un documentario su di un viaggio ‘alla *Hudson Bay*’ e delle *actualités* sull’ “If day” girate dalla *Fox*, o ancora provengono dagli archivi dell’*Holly Snowshoe Club*²⁰². Sono complessivamente poche, le fonti riutilizzate da Maddin; esse vengono in compenso a più riprese dissezionate, sparpagliate, rimontate.

Immagini fluttuanti dall’inafferrabile statuto narrativo diventano, dunque, quelle che Maddin *performa* in *My Winnipeg*. Il regista non dichiara la provenienza delle immagini; anzi, contribuisce a mescolarne gli statuti. Le tecniche di ripresa utilizzate, infatti, abbracciano un medesimo obiettivo: che lo spettatore si lasci ‘ipnotizzare’ dal film; a volte, addirittura, facendo in modo che questi non sia in grado di decretare il regime di appartenenza delle immagini. Se è vero quanto afferma William Wees nel suo importante studio sul found footage, *Recycled Images*, che i film di archivio ci invitano a riconoscere il materiale di cui si compongono “*come found footage, nei termini di immagini riciclate*”²⁰³, è anche vero che Maddin inganna, depista e gioca con le referenze del senso e dell’appartenenza delle immagini.

Con *My Winnipeg*, e questo per la prima volta dall’inizio della sua carriera, Maddin ha girato in digitale. Secondo una sua stessa dichiarazione, in previsione delle riprese di *My Winnipeg* il regista ha acquistato una Camera DV (che avrebbe poi alternato all’utilizzo di una Mini DV), avendo l’intenzione di girare un film “super contemporaneo”. “Ma più giravo il film”, afferma Maddin, “più mi rendevo conto che molta di questa roba è nostalgica [*a lot of this stuff is nostalgic*]”²⁰⁴. Mosso

²⁰¹ S. Macaulay, *The City that Dreams Are Made of*, “Filmmaker - The Magazine of Independent Film”, 16, 3, spring 2008, p. 88 (trad. mia).

²⁰² Cfr. D. S. Wershler, *Guy Maddin’s My Winnipeg*, University of Toronto Press, Toronto, 2010, p. 49.

²⁰³ W. Wees, *Recycled Images*, cit., p. 12 (trad. mia) (corsivo nel testo).

²⁰⁴ S. Macaulay, *The City that Dreams Are Made of*, “Filmmaker - The Magazine of Independent Film”, cit., p. 87 (trad. mia).

dall'intenzione di 'recuperare' una parte della nostalgia dispersa a causa del ricorso al digitale, il regista inaugura allora una rapida pratica di *risrittura* delle immagini: che consiste nel proiettarle contro superfici bianche, e rifilmarle con una macchina da presa 16mm e Super8. Il risultato avvicina le immagini non soltanto a quelle dei primi film in bianco e nero di Maddin (come *Tales from the Gimli Hospital* e *Archangel*), ma anche a quelle degli archivi convocati da *My Winnipeg* stesso. Difficile, nella maggior parte dei casi, distinguere la provenienza di quanto Maddin ha filmato e di quanto invece ha prelevato dagli archivi. Altrettanto impensabile, per estensione e conseguenza, attribuire – alle immagini – una provenienza temporale, e – a quanto raccontato – un'occorrenza reale. Tutto è volontariamente confuso: il presente delle immagini di Maddin e il passato di quelle degli archivi, la storia e la leggenda, la memoria e la dimensione onorica, le riprese in digitale e quelle in Super8.

Un esempio di quanto appena sostenuto è quello che ci è offerto dalla sequenza dell'incendio all'ippodromo del Whittier Park: che, secondo la ricostruzione di Maddin, sarebbe avvenuto nel 1926 e avrebbe causato la fuga e conseguente morte di undici cavalli. Nel tentativo di scappare dall'ippodromo, i cavalli avrebbero infatti attraversato il fiume Rosso (Red River), che durante quel periodo dell'inverno era quasi interamente ghiacciato. A questa prima parte della sequenza, ricostruita attraverso le animazioni di Andy Smetanka, ne segue una seconda: incentrata sulla morte dei cavalli e sulle reazioni degli abitanti di Winnipeg e mostrata attraverso (presunto) materiale d'archivio. Il ghiaccio del Red River si è propagato, gelando al suo interno il corpo dei cavalli e lasciandone visibile la sola testa. Le immagini sono crude, crudeli: le espressioni agonizzanti dei cavalli emergono dalla distesa bianca. Intorno a loro, gli abitanti di Winnipeg passeggiano, organizzano escursioni, scattano fotografie esotiche e romantiche.



My Winnipeg: le undici teste dei cavalli fuggiti dal Whittier Park.

Guy Maddin ha in più occasioni dichiarato l'autenticità – la natura di materiale d'archivio – del fatto storico raccontato e mostrato²⁰⁵. Un incendio all'ippodromo del Whittier Park ha effettivamente avuto luogo: ma nel 1943 e non nel 1926. Quello che maggiormente colpisce, d'altra parte, è che non sussiste traccia alcuna, nessun documento cartaceo o visivo, della morte dei cavalli. Si è piuttosto tentati di decretare l'appartenenza della scena al regime dell'invenzione, della fantasticheria storica dell'autore; ma anche in questo senso è impossibile stabilirla con una qualsivoglia certezza.

La nostalgia che Maddin identifica nel suo progetto prende corpo e concreta emergenza *anche* attraverso il fantasioso riutilizzo degli archivi. Se essa è all'opera nell'intera filmografia del regista, in *My Winnipeg* trova nelle immagini d'archivio una nuova modalità di apparizione nonché, nella tensione autobiografica, una sua ulteriore intensificazione. “La nostalgia dell'origine e la sua felice risoluzione [...] cedono il

²⁰⁵ Cfr. W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 344.

posto al ‘mal d’archivio’²⁰⁶, scrive Valérie Deshoulières evocando il testo di Jacques Derrida *Mal d’archivio*. Nostalgia di una doppia origine, nel caso di *My Winnipeg*: quella di un passato cinematografico da simulare lavorando (piegando al proprio scopo) la materialità dell’immagine; quella del proprio passato personale e di quello di una città, entrambi dimenticati, entrambi immersi nell’onirismo sonnambulo da cui Maddin fa emergere gli eventi. Nostalgia che lavora l’immaginario *dall’interno* e lo piega alle proprie esigenze, al proprio stesso piacere: nella misura in cui “il diritto di andare alla ricerca del proprio cinema perduto diviene un piacere legato alla mancanza, a qualcosa che avrebbe potuto essere e che, alla fine, non è stato”²⁰⁷.

“È il cinema come immenso parco archeologico”²⁰⁸, si sosterrà ancora insieme a Marco Bertozzi; quello di immagini che evocano e implicano una stratificazione – un complesso *agencement* – dell’idea di rovina: rovina dell’immagine, innanzitutto: attraverso la sua defigurazione e l’alterazione, l’intervento sulla sua materialità. Rovina della memoria, infine: della possibilità stessa che ci si possa ricordare. Non è un caso che *My Winnipeg* si chiuda su di un’amara considerazione personale del suo regista, che afferma di non saper più ricordare, mentre allo schermo si guarda una sua fotografia d’infanzia: l’immagine del bambino Guy Maddin che dorme. E non è un caso, anche e di conseguenza, che l’intero film – tutto il suo percorso teso alla rimemorazione della storia della città e di quella personale – sia un’operazione di ricostruzione: attraverso la fantasia e documenti di archivio infinitamente ricontestualizzabili.

In uno studio sulle relazioni tra l’immagine cinematografica, la memoria e il trauma, Michael S. Roth ha sostenuto che “nulla è impossibile da dimenticare e che, a un livello tanto di memoria collettiva quanto di memoria personale, inserire il passato in una narrazione implica il confronto del passato con le forze della dimenticanza [*forgetting*]. Se qualcosa è impossibile da dimenticare, questo avviene paradossalmente perché non può essere ricordato o raccontato”²⁰⁹. Inscrivendo il gioco di ricordi e rievocazioni nel tessuto narrativo, Guy Maddin dichiara – non solo implicitamente – di non saper ricordare. Il *reenactment*, il film di famiglia e i vari materiali d’archivio assumono i

²⁰⁶ V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine. Le modèle archéologique dans l’imaginaire moderne et contemporain*, cit., p. 9 (trad. mia).

²⁰⁷ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 63.

²⁰⁸ *Ivi.*, p. 16.

²⁰⁹ M. S. Roth, *Hiroshima mon amour, You Must Remember This*, in R. A. Rosenstone (a cura di), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1995, p. 98 (trad. mia).

contorni di un prolungamento mnestico: sono la strategia di rimessa in scena di un passato sconosciuto o troppo lontano perché lo si possa convocare senza un supporto, senza l'alterità della ricostituzione.

È in questo senso che Derrida, e con lui Deshoulères, parla di *mal d'archivio*. Ed è sempre in questo senso che Pierre Nora motivava l'"ossessione" contemporanea per l'archivio alla luce dello scollamento di storia e memoria.

All'inizio di *Mal d'archivio* Derrida ricorda al lettore l'etimologia del termine "archivio", proveniente dalla parola greca *arché*: inizio-avvio-origine, ma anche struttura-ordine-comandamento. "Il concetto di archivio accoglie in sé, naturalmente, questo ricordo del nome *archè*. Ma si tiene anche *al riparo* da questo ricordo a cui offre riparo: tanto vale dire quindi che lo dimentica"²¹⁰. La duplice designazione del termine, il 'principio arcontico' dell'origine e del comando, persisterebbe – nella parola archivio – sotto forma di una sorta di 'incoscienza del senso'. Essa ha dimenticato, secondo Derrida, l'inizio e il comando a cui, etimologicamente, doveva dare adito: non vi è più alcuna possibilità di ritrovare un'origine, nel senso e negli usi adesso assunti dall'archivio, né tantomeno di restituirgli quell'indirizzo prescrittivo che ne costituiva il – per l'appunto perduto – significato originario. "Più che l'esperienza", scrive d'altra parte Sven Spieker, "è la sua assenza che gli archivi registrano. Essi segnalano il momento in cui un'esperienza non ha più luogo d'appartenenza: quello che ci ritorna sotto forma di archivio può benissimo essere qualcosa che non abbiamo mai posseduto nella sua fase originaria"²¹¹.

L'archivio diventa quindi, nelle parole di Jacques Derrida e di quanti ne hanno sviluppato il pensiero, il luogo stesso della sua perversione: quell'assemblaggio di materiale disparato, dalle spesso sconosciute o dimenticate origini, il cui utilizzo non fornisce più alcuna disposizione legiferante. Nella misura in cui non se ne conosce né se ne può ricostruire la provenienza, il materiale d'archivio non potrà far altro che supportare il desiderio di memoria, sostenendo – del ricordo, nel ricordo – le sue interne metamorfosi e le sue nuove forme di apparizione. Come Derrida afferma ancora, "L'archivio, se questa parola o questa figura si stabilizzano in una qualche significazione, non sarà mai né la memoria né l'anamnesi nella loro esperienza

²¹⁰ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996, p. 8 (corsivo nel testo).

²¹¹ Cit. in D. S. Wershler, *Guy Maddin's My Winnipeg*, cit., p. 117 (trad. mia).

spontanea, vivente e interiore. Al contrario: l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della suddetta memoria”²¹².

Le immagini della città di Winnipeg appariranno allora “come una sorta di esperienza ipomnestica e protetica”. La voce narrante di Maddin dichiara di dover “ricreare il regno della propria felicità”, ammettendo all’inizio stesso del film la sua – del regista e della sua opera – vocazione finzionale. Tutto ciò che segue non sarà altro che un’immersione nella ricostruzione dei propri ricordi e in quella della memoria collettiva di Winnipeg.

Pierre Nora al riguardo scrive che

meno la memoria è vissuta dall’interno, più essa ha bisogno di supporti esterni e di punti di riferimento tangibili di un’esistenza che può vivere soltanto attraverso di essi. Da qui l’ossessione dell’archivio che segna l’epoca contemporanea e che riguarda tanto la conservazione integrale di tutto il presente quanto la conservazione integrale di tutto il passato. [...] Il ricordo è interamente scivolato nella più minuziosa delle sue ricostruzioni. È una memoria che registra [*enregistreuse*], che delega all’archivio il compito di ricordare al suo posto e moltiplica i segni in cui essa si deposita, come fa il serpente con la pelle morta²¹³.

E ancora: “la fine della storia-memoria ha moltiplicato le memorie private, che richiamano adesso la loro propria storia”²¹⁴. Come le immagini dialettiche di Benjamin, le memorie private si scollano dal loro contesto di appartenenza per sfociare, impreviste e libere, nell’attualità dell’adesso. Come avveniva secondo il pensiero della storia del filosofo tedesco, ancora, il loro posizionamento nel presente implica una costruzione, una reinterpretazione, e l’accettazione preventiva che nessun nesso causale, né alcun legame di causa-effetto, possa strutturarne tanto l’apparizione quanto la forma (temporaneamente) assunta.

La memoria privata reclama la sua storia. La costruzione della sua storia, in virtù dei contorni fluidi che la memoria stessa assume, non potrà che esasperare quelle qualità messianiche identificate da Agamben e di reinterpretazione sottolineate da Benjamin. L’archivio, lungi dal proporre una stabilità e una connessione alla tradizione documentaria, concorrerà nel confondere i presunti riferimenti cronologici e geografici.

²¹² J. Derrida, *Mal d’archivio*, cit., p. 18.

²¹³ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, in P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, cit., p. XXVI (trad. mia).

²¹⁴ Ivi., p. XXIX (trad. mia).

Non si tratterà più, per dirlo con le parole di Jacques Rancière, di “conservare una memoria, ma di crearla”²¹⁵.

2.6 La memoria ricreata

“Riutilizzate con precauzione all’interno di nuovi assemblaggi, le immagini di archivio possono partecipare alla costruzione del senso storico e dare accesso a una forma di verità”²¹⁶, scrive Laurent Véray. Alla costruzione di quale senso, allora, parteciperanno le immagini d’archivio riutilizzate non solo *senza precauzione* ma, anzi, con il preciso obiettivo di riconfigurare il dato storico di cui vorrebbero farsi portavoce?

È con un “Mi ricordo” che lo storico Henry Rousso si esprimerebbe, se volesse evocare o simulare il lavoro di memoria; con un “C’era una volta”, invece, se volesse parlare della Storia²¹⁷. “Nel *Mi ricordo*”, afferma Rousso, “c’è innanzitutto un *Io*: un soggetto che si ricorda. La sua operazione fondamentale è quella di parlare al presente. [...] In compenso, nel *C’era una volta* introduciamo il racconto, il che significa: una costruzione, un’argomentazione, una messa a distanza”²¹⁸. Pierre Nora, dal canto suo, ha avuto modo di affermare che “appena vi è della distanza, della mediazione, non si è più nella memoria vera, ma nella storia”:

Memoria, storia: prendiamo coscienza che, lungi dall’essere sinonimi, esse sono in opposizione su tutto. La memoria è la vita [...], è in evoluzione permanente, aperta alla dialettica del ricordo e dell’amnesia, incosciente delle sue successive deformazioni, vulnerabile a ogni utilizzo e manipolazione [...]. La storia è la ricostruzione, sempre problematica e incompleta, di quello che non c’è più. La memoria è un fenomeno sempre attuale, un legame vissuto al presente eterno; la storia, una rappresentazione del passato. Nella misura in cui è affettiva e magica, la memoria si accontenta unicamente dei dettagli che la confortano; essa si nutre di ricordi deformati, intrecciati, globali o fluttuanti, privati o simbolici ed è sensibile a ogni spostamento, schermo, censura e proiezione. La storia, essendo un’operazione intellettuale e laicizzante, richiede l’analisi e il discorso critico. La memoria installa il ricordo in una dimensione sacra; la storia lo stana, lo rende prosaico²¹⁹.

²¹⁵ J. Rancière, *La favola cinematografica*, ETS, Pisa, 2007, p. 211.

²¹⁶ L. Véray, *Les Images d’archive face à l’histoire*, cit., p. 197 (trad. mia).

²¹⁷ Cfr. AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, cit., p. 28 (trad. mia).

²¹⁸ Ivi., p. 29 (trad. mia).

²¹⁹ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, in P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, cit., p. XIX (trad. mia).

Storico di se stesso e assemblatore di leggende, memorie personali, altrui e collettive, affetti, il Guy Maddin di *My Winnipeg* effettua una operazione paradossale: quella di ricreare il passato di una città a partire da elementi sparsi e intrinsecamente privati.

Maddin ricostruisce e rielabora ricordi e informazioni e, in questo senso, si appropria di una strategia storicizzante, di messa a distanza. Dice *C'era una volta* e racconta, con immagini recuperate da archivi famigliari e cittadini, quello di cui invece *si ricorda*. Mescola le carte e le dimensioni, i regimi di appartenenza estetici e immaginari, si muove dal passato al sogno senza che vi sia modo – che modo sia offerto – per operare una differenza. Trasforma le immagini in sogni che lui, regista e voce narrante, si dà il compito di reinterpretare liberamente. *Simula*, infine, la stessa operazione della storia – i suoi procedimenti e la sua struttura – in virtù dell'emergenza di un racconto altro e, per riutilizzare le parole di Nora, “magico e affettivo”.

Nel suo testo *La favola cinematografica* Jacques Rancière si propone di motivare, sviluppandone premesse e paradossi, l'idea di una *fiction de mémoire*. La sua riflessione (pur incentrata su di un film dalle problematiche differenti, rispetto a quelle sviluppate dalla produzione di Maddin) sarà utile, nel contesto della presente ricerca, per illuminare (e forse chiarire) determinati paradossi della relazione con la storia intrattenuta da *My Winnipeg*. E la premessa e il paradosso primo si nascondono nel titolo stesso dell'oggetto di studio e interesse di Rancière: *Le Tombeau d'Alexandre*, film che Chris Marker realizza nel 1992 *in memoria* del regista sovietico Alexandre Medvedkine.

Come evocare il termine ‘memoria’ con leggerezza nel momento in cui – lo si è visto – il suo concetto sta subendo *adesso* una evoluzione a tal punto radicale? E nel momento in cui – lo si vedrà ancora – esso apre un ventaglio di problematiche che influenzano e reindirizzano la storiografia e la storia e l'estetica delle arti? Come parlare della memoria, infine e in relazione al testo di Rancière e al film di Marker, quando essa si pone e costruisce in relazione a un personaggio (un regista, nel nostro caso) la cui opera (la cui filmografia, quindi) non soltanto non è oggi conosciuta né accessibile, ma lo era appena all'epoca stessa della sua apparizione? Che cos'è e *di chi* è, una tale memoria?

A sostenere la nostra indagine (offrendo ulteriori prospettive di studio) chiediamo ora l'intervento del *tombeau*. Questo è una forma di scrittura dai contorni complessi, “vaghi

e problematici”²²⁰: è *appena* un genere letterario. Proposta inedita di celebrazione e omaggio a scrittori da poco defunti, il *tombeau* apparve nella Francia del sedicesimo secolo e, in linea generale, sin dal suo inizio si presentò come “un insieme di opere eterogenee, una raccolta di ‘brani’ [*pièces*] in prosa o in versi, scritti da autori differenti ma che celebrano tutta la vita e l’opera di un artista poco tempo dopo la sua morte”²²¹. La fortuna del *tombeau* è altalenante: nel diciassettesimo e diciottesimo secolo la sua è una forma poetica già obsoleta, che riacquista poi attenzione e importanza grazie ai celebri *tombeaux* alla memoria di Baudelaire, Poe o Verlaine, realizzati da Stéphane Mallarmé.

È nella direzione *comunitaria* promossa da Mallarmé che si iscrive il progetto cinematografico di Marker: il cui obiettivo, in questo fedele all’esempio del poeta, è quello tanto dell’omaggio quanto della legittimazione e riconoscimento ufficiale dell’opera da commemorare.

La dimensione comunitaria del *tombeau*, tanto quello poetico quanto quello a cui Marker per primo dà forma cinematografica, si articola secondo un doppio binario: tematico ed estetico.

Se infatti a un livello tematico il *tombeau* ha come fine quello di costituire e legittimare la comunità attraverso la parola stessa di chi vi appartiene, a un livello estetico si configura nei termini di eterogeneità: quella dei materiali variegati e dal differente autore che vi sono impiegati. “Se ogni film” di Chris Marker “appare come la *pièce unique* della commemorazione, è al suo stesso interno che [il regista] reintroduce l’eterogeneità del *tombeau* e, questo, attraverso la moltiplicazione dei testimoni – nel senso più ampio del termine, ovvero di tutto quello che può far parlare il morto: estratti di interviste a cui ha partecipato quando era in vita, estratti di film, fotografie”²²². Il *tombeau* è un collage di informazioni disparate, di immagini e ricordi riuniti fortuitamente in un corpo *passaggero*, a dare forma a un’entità artistica e identitaria ogni volta differente da quella che la precede: nell’attesa di disperdersi una volta di più e ricomporsi, ridisporsi e presentarsi sotto una forma altra, in un altro corpo.

²²⁰ B. Laborde, *Du mémorial au mémoriel : hommages et tombeaux dans l’œuvre de Chris Marker*, in A. Habib, V. Paci (a cura di), *Chris Marker et l’imprimerie du regard*, L’Harmattan, Paris, 2008, p. 133 (trad. mia).

²²¹ *Ibidem* (trad. mia).

²²² *Ivi.*, pp. 134-135 (trad. mia) (corsivo mio).

Il titolo del film di Marker fa dunque riferimento diretto alla forma poetica del *tombeau* e ne prende in prestito la struttura (a patto che in questi termini se ne possa parlare) a mosaico, questa volta messa a servizio – nel rispetto della sua vocazione comunitaria e *legittimante* – della memoria di un regista, l'amico Alexandre Medvedkine. Ora “una memoria”, sostiene Rancière, “non è un insieme di ricordi di una coscienza. Se così fosse, l'idea stessa di memoria collettiva non avrebbe alcun senso. Una memoria è un insieme dato di segni, tracce, monumenti, disposti in un modo determinato”²²³. Affermato secondo il linguaggio e i codici (o i trascendentali, come direbbe Agamben riprendendo Kant) dell'arte cinematografica, la memoria si riconferma come un'operazione di montaggio: nella misura in cui è attraverso l'assemblaggio delle immagini (in questo caso di immagini appartenenti a regimi finzionali e dimensioni tecniche differenti) che il corpo memoriale ha modo di costituirsi. È in questo senso che, come scrive Rancière, la questione non è più quella di conservare una memoria, quanto piuttosto di ricrearla; e che, in ultima analisi, la memoria si dà nei termini di *opera di finzione*. Ed è in questo senso, infine, che il film “esalta la memoria come spazio ontologicamente cinematografico”²²⁴: perché nasce dall'incontro tra la storia personale e quella per immagini, e si dispone e definisce altrimenti attraverso la pratica del montaggio.

L'analisi del *Tombeau d'Alexandre* è per Rancière l'occasione non soltanto di imprimere una (o un'altra) direzione cinematografica al concetto di memoria e di montaggio di ricordi, ma anche di riflettere sullo statuto del documentario. Se il suo film si propone nei termini di omaggio e, secondo il lessico letterario, di *tombeau*, una eventuale volontà di forzarne le coordinate in un genere lo ricondurrebbe senza dubbio alla forma documentaria. *Le Tombeau d'Alexandre*, in un modo allo stesso tempo simile e profondamente distante dal caso di *My Winnipeg*, rappresenta la sovversione interna del documentario, quello storico in particolare, il suo rifiuto radicale di identificarsi (o essere l'involontario oggetto di identificazione) in una scrittura della realtà e della verosimiglianza. Rancière scrive che:

Il cinema “documentario”, che grazie alla sua vocazione per il “reale” riesce a liberarsi della zavorra delle norme classiche dell'adeguazione, della convenzione e della verosimiglianza, riesce

²²³ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 212.

²²⁴ M. Bertozzi, *Recycled images*, cit., p. 65.

più agevolmente del cinema di fiction a manipolare gli accordi e le discordanze fra voci narranti e serie d'immagini di epoche, provenienze e significati diversi. Esso può mettere insieme da un lato la capacità di produrre impressioni e parole [...] e dall'altro il potere del montaggio – nel senso largo, non tecnico, del termine – che costruisce una storia e un senso tramite il diritto che si arroga di combinare liberamente i significati, di ri-vedere le immagini, di concatenare altrimenti, di restringere o allargare la loro capacità di produrre senso ed espressione²²⁵.

Quello che è in gioco nel film di Marker è, come Véray lo ha affermato, “la maniera in cui si costruisce un racconto storico attraverso gli strumenti propri del cinema”²²⁶: nella misura in cui la vita di Medvedkine, nella rielaborazione fornita da *Le Tombeau d'Alexandre*, diventa metonimia – e in questo senso testimonianza – della storia della Russia. Attraverso la ricostruzione della storia personale di un cineasta, la forma documentaria scelta o riformulata da Marker delinea, suggerisce e disegna quella di un intero paese.

Il ricorso alla metonimia è un'operazione ambigua, sostengono gli storici François Caillat e Henry Rousso. Se è vero che tale figura retorica si presta all'uso cinematografico – o addirittura “diventa una figura di cinema”²²⁷ –, per Rousso è necessario mettere in guardia da uno dei “più grandi rischi dell'attitudine della storia, per l'appunto quello di soccombere alla tentazione della metonimia: di prendere la parte per il tutto e viceversa”²²⁸. Quello che Rousso argomenta è un fenomeno a suo dire dilagante e pericoloso, quello dell'emergenza dei racconti privati reinvestiti del ruolo di testimone storico²²⁹.

Ricontestualizzata nell'ambito cinematografico del documentario, la metonimia assume contorni al tempo stesso meno stigmatizzabili e più sfuggenti. “È possibile che il cineasta”, si chiede Caillat, “possa far altro che parlare del *particolare*? E, tra l'altro, come potrebbe fabbricare una relazione tra questo *particolare* e il *Tutto*?”²³⁰.

Una risposta – parziale e ancora momentanea – alla domanda di Caillat ci è fornita dall'esempio del *Tombeau d'Alexandre* e di *My Winnipeg*. Entrambi i film si

²²⁵ Ivi., p. 216.

²²⁶ L. Véray, *Les Images d'archive face à l'histoire*, cit., p. 206 (trad. mia).

²²⁷ AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, cit., p. 35 (trad. mia).

²²⁸ H. Rousso, *La Hantise du passé*, Textuel, Paris, 1998, p. 102 (trad. mia).

²²⁹ Un fenomeno più pericoloso ancora (nella misura in cui “nell'ambito della Storia, della scrittura della Storia, è un rischio che bisogna accettare”), secondo Henri Rousso, nel momento in cui si installa nell'ambito della giustizia. Cfr. AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, cit., p. 36 (trad. mia).

²³⁰ Ivi., p. 39 (trad. mia).

propongono come *ricostruzione differente* di una storia attraverso la pratica del montaggio (quella struttura a mosaico presa in prestito dal *tombeau*, nel caso di Marker), l'assemblaggio di elementi eterogenei dalla diversa natura e provenienza; entrambi, a partire da questo materiale composito, ricostituiscono una forma storica finzionale e poetica. Tanto *Le Tombeau d'Alexandre* quanto *My Winnipeg*, infine, si presentano nei termini di omaggio: commemorativo nel caso del primo, mitologico nel caso del secondo. Intervistato a proposito della genesi del suo nono lungometraggio, Maddin ha infatti avuto modo di affermare:

Volevo fare un ritratto di Winnipeg alla maniera della mitologia hollywoodiana. Volevo dare a Winnipeg un profilo dalle proporzioni mitiche. Tutto qui. Non volevo che fosse famosa come New York, Los Angeles o Chicago, ma volevo che esistesse come Cleveland o Kansas City. Chi non le abbia mai visitate ha, ad ogni modo, una vaga idea di come esse siano. Volevo appunto che il mondo avesse la stessa vaga idea di cos'è Winnipeg²³¹.

In che maniera *My Winnipeg* e *Le Tombeau d'Alexandre*, con le loro rispettive operazioni di ri-montaggio differente e di omaggio, riescono entrambi a evitare le griglie più rigide della metonimia e, attraverso il particolare, parlare del *Tutto*?

Sia il film di Marker che quello di Maddin dispiegano una sistematica operazione di passaggi, trasmutazioni dal personale al collettivo e dal privato allo storico. Se nel caso del primo è a partire da Medvedkine che lo spettro di riflessione si allarga, per andare a comprendere infine la storia della Russia, il rapporto vettoriale istituito da Marker si complica nel caso di Maddin, che invece moltiplica rime e altalene per tutta la durata del film. In entrambi i casi, in compenso, lo spettatore si ritrova in presenza di un'opera che risponde a una poetica ben definita e che, proprio in virtù degli elementi che la contraddistinguono, riesce a coinvolgere l'universale – la storia della Russia e quella di Winnipeg – a partire da un discorso privato: quello sulla storia di un uomo.

Vi sono due grandi poetiche di riferimento, secondo Jacques Rancière. La prima è quella cosiddetta classica, aristotelica, fondata sull'azione e la rappresentazione e in cui "il cuore del poema è la 'rappresentazione di uomini che agiscono'"²³²; la seconda è quella che il Romanticismo le avrebbe opposto – una *poetica dei segni* – in cui la storia

²³¹ S. Erickson, *Guy Maddin on My Winnipeg*, <http://www.studiodaily.com/2008/06/guy-maddin-on-my-winnipeg/>, (trad. mia).

²³² J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 215.

prende forma non a partire dallo sviluppo di un'azione, bensì dalla (sempre differente) forza di significato [*signifiance*] dei segni e della loro (ogni volta diversa) disposizione nel tessuto dell'opera. Questa forza di significato dei segni, Rancière la dettaglia e declina; questa potenza:

è innanzi tutto della potenza d'espressione con cui una frase, un'immagine, una scena, un'impressione si isolano, presentando una potenza del senso, o del non senso, del tutto. Essa è poi la potenza di corrispondenza con la quale segni di regimi diversi danno luogo a una risonanza o a una dissonanza; è inoltre la potenza di metamorfosi con la quale una combinazione di segni si fossilizza in un oggetto opaco o dispiega una forma viva e significativa. Essa è infine la potenza di riflessione attraverso la quale una combinazione diventa mezzo di interpretazione di un'altra o, al contrario, si lascia interpretare da un'altra²³³.

La poetica dispiegata in *My Winnipeg* rende conto di ognuna delle forze con cui Rancière descrive e motiva la sua poetica dei segni. Tanto ognuna delle immagini – di archivio, fotografiche, girate da Maddin – del film, proprio in virtù dell'eterogeneità che ne distingue la natura, ha la possibilità di isolarsi e, in se stessa, racchiudere un mondo autonomo e indipendente dalla struttura del film, tanto ognuna di esse entra in risonanza con le altre. Attraverso il montaggio, le immagini entrano in nuova corrispondenza e si trasformano l'un l'altra, modificando il loro senso di partenza e aprendosi a nuove potenze di interpretazione.

My Winnipeg diventa, in virtù di una tale coniugazione delle forze di significato dei segni, un esempio di quell'idea del “poema del poema” formulata da Schelling e rielaborata nel discorso di Rancière: di quella poesia che “tende a portare a una potenza superiore una poeticità già di per sé presente nella vita del linguaggio [...]”²³⁴ e che, attraverso la moltiplicazione delle parole, del loro livello di significazione e della loro complessa e reciproca relazione, diventa lo spazio indeterminato di scrittura permanente, di un “infinito lavoro di costruzione”²³⁵.

Il regime di verità dell'opera, scrive Rancière, si trova in questo modo stravolto; la stessa idea – o piuttosto pretesa – di una sua possibilità viene, attraverso la soppressione poetica dell'azione aristotelica, profondamente rimessa in questione. Il gioco di rime

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ivi.*, p. 216.

istituito dal linguaggio dei segni problematizza quell'illusione di oggettività – quell'*oggettività della finzione* – insita nella poetica tradizionale e lascia libero spazio alla polisemia e alla polifonia a cui l'incontro dei materiali invita.

È in questo senso che Rancière parla del potere in senso ampio – non tecnico – del montaggio: nella misura in cui quest'ultimo diventa la strada attraverso cui far dialogare – e non da un punto di vista tecnico, bensì poetico – le ombre del passato, e installare le immagini di ieri nella “prosa del presente”²³⁶.

Se la struttura del *tombeau* ipotizzata da Marker è più complessa di quella della scrittura da cui prende il nome, “non è solo in quanto il cinema ha a sua disposizione dei mezzi di significazione più complessi di quelli della poesia, ma è in virtù della propria storicità”²³⁷. Il che implica da una parte quella forza di storicità intrinseca dell'immagine cinematografica di cui si è avuto già modo di parlare; dall'altra, che la storicità del cinema offra una rielaborazione profonda delle stesse categorie della storia: perché “intrinsecamente connaturata a quelle metamorfosi della forma significativa che consentono di dar vita a una memoria come connessione tra temporalità sfalsate e regimi di immagini eterogenee”²³⁸.

La finzione documentaria di Marker e Maddin installa le immagini in un regime poetico, scardinando la storia e rendendo quindi possibile e non più ambigua l'operazione di metonimia. Nella misura in cui i materiali convocati si ridispongono liberamente nel tessuto del racconto, la sua struttura abdica alla pretesa di una cronologia e si apre alla temporalità poetica e memoriale. Non si tratterà più di utilizzare la storicità del cinema in favore della storia bensì – come esplicitato dal titolo stesso dell'opera di Godard, il cui presupposto Rancière paragona a quello di Marker – delle *Storie*. È in questo senso che la metonimia, la selezione di una parte per il tutto, potrà perdere la sua vocazione legittimante per diventare una delle tante operazioni possibili della memoria; e che una storia personale avrà modo di dare voce a (o essere liberamente letta e immaginata in quanto parte di) una storia collettiva, *universale*.

Da una creazione della memoria all'altra e da una finzione documentaria all'altra, le proposte cinematografiche di Marker e Maddin sono altrettante maniere di dare forma alla storia e consentire al suo interno l'intrusione di una soggettività poetica. Entrambe

²³⁶ *Ivi.*, p. 217.

²³⁷ *Ivi.*, p. 221.

²³⁸ *Ibidem.*

fanno ricorso alla struttura documentaria e al reimpiego creativo del materiale d'archivio; entrambe ricostruiscono un tutto estremamente personale, a partire da immagini e documenti autonomi. In entrambe, infine, tali immagini acquistano uno statuto di 'rovina', di traccia di un qualcos'altro da cui ormai si sarebbero separate, di risultato ultimo di un processo di disgregazione e di tentativo artistico di dare forma nuova a materiali fluttuanti. Perché, come afferma Anne Tomiche, il nostro rapporto con la storia è un rapporto con la rovina e il "passato storico-culturale si offre a noi sotto forma di pezzo e non sotto forma di Tutto"²³⁹.

Quello che, malgrado le similarità delle due proposte filmiche, ne separa natura e intenzione in maniera irrimediabile è la modalità del riutilizzo degli archivi e – attraverso di essa – il senso stesso dell'operazione. *Le Tombeau d'Alexandre* assembla interviste, scene filmate nella Russia contemporanea all'autore, archivi dell'inizio del secolo, frammenti di film di altri registi sovietici e di Medvedkine stesso; "con i suoi documenti veri, *scrupolosamente trattati con una grande attenzione per la verità*, Marker produce un'opera il cui tenore di finzione narrativa, il cui tenore poetico è [...] incomparabilmente superiore al più spettacolare dei film di catastrofe"²⁴⁰.

My Winnipeg si muove in maniera analoga: assemblando materiali di archivio appartenenti alla città, film di famiglia, fotografie personali e cartoline d'epoca. E dunque: in che misura è possibile (o sensato) sostenere un'affermazione simile a quella avanzata da Rancière, ma per il 'docu-fantasia' di Guy Maddin?

La questione diventa allora non tanto quella del materiale in sé, ma della sua stessa modalità di *raccordo*: operazione intesa in senso ampio, come affermerebbe Rancière, e non in senso tecnico.

Nel caso del film di Maddin, per riprendere e poi rimodellare le parole del filosofo, il materiale riutilizzato è *in parte* vero. Il problema che si pone è per l'appunto quello della sua parziale – e in questo senso inquantificabile – *verità*. Nella misura in cui il regista non fornisce informazioni (anzi, procede in direzione inversa) affinché lo spettatore possa operare una cernita tra gli elementi *storici* e quelli finzionali, l'intero discorso sviluppato diventa impossibile da categorizzare o inserire in una dimensione

²³⁹ A. Tomiche, *Poétique de la ruine dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet: l'autobiographie archéologique*, in V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, p. 140 (trad. mia).

²⁴⁰ J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 214 (corsivo mio).

storica verosimile. Tutto può essere falso e tutto può essere vero: le coordinate si offuscano, la finzione si installa e il dispositivo filmico abbandona ogni pretesa di farsi portatore di una qualsivoglia verità *comprovata*. Quella di Maddin è “una ridefinizione del vedere [e la] creazione di un nuovo significante” dallo spirito “ricombinatorio, quasi infantile”²⁴¹. Lo spettatore è in questo senso lontano dall’esempio di Marker e della sua scrupolosa intenzione di verità nel trattare i documenti; e più che a una finzione documentaria, si ritrova in presenza di una finzione *del* documentario.

La questione del ‘raccordo’ prende qui tutto il suo peso, nella misura in cui se ne può delineare il potenziale di *forma*: di impressione di un indirizzo ai differenti materiali riuniti nel film. Il raccordo di Marker, la tensione unificante che sorregge l’eterogeneità della struttura del film, è Alexandre Medvedkine: regista, amico e, in ultima analisi, persona *storica* a cui rendere omaggio. Il raccordo di Maddin è la città di Winnipeg, ma concepita e ricostruita come estensione *mitologizzata* del proprio io. In entrambi i casi si tratta della creazione di una memoria; nel caso del *Tombeau d’Alexandre* quella di un’altra persona, effettuata con intenzioni di scrupolosa verità; nel caso di *My Winnipeg*, la propria, quella di un autore che dà forma alla città attraverso i propri ricordi e la declina e delinea in senso intimo e personale.

La tensione autobiografica presente nel nono lungometraggio di Guy Maddin (di cui si parlerà in maniera diffusa nel prossimo capitolo) giustifica in parte la libertà del disegno storico che il regista si concede. Se l’autore contravviene ai postulati della forma documentaria, questi lo fa in compenso a partire da una volontà di esplorazione archeologica della propria memoria e, in questo senso, non immediatamente identificabile come falsificatrice. Si potrebbe affermare, parafrasando le parole di Véray, che l’operazione di Maddin consista nel disporre gli elementi della sua vita e della sua città in una nuova storia di cui diventi il soggetto; e che in questa prospettiva, il regista “accumula delle immagini, reali o fittizie, dei vettori di ricordi e di parole che riutilizza poi come archivi personali”²⁴². Maddin inserisce la propria storia in quella della storia ufficiale; e però la sua narrazione, così come il racconto che inevitabilmente ne emerge,

²⁴¹ M. Bertozzi, *Recycled images*, cit., p. 31.

²⁴² L. Véray, *Les Images d’archive face à l’histoire*, cit., p. 221 (trad. mia). In questo specifico contesto, Véray fa riferimento al corpus filmografico del regista belga Boris Lehman.

si costituisce di immagini repertorate ma anche “di incertezze, di dubbi, di non detti, di *défaillances* della memoria e quindi di ricostruzioni, di invenzioni di se stesso”²⁴³.

2.7 L’archeologia del vedere

“Il ricordo”, come afferma Véray, diventa in *My Winnipeg* “un processo inseparabile dall’immaginazione”²⁴⁴; e viceversa, lo stesso insieme informe ed eterogeneo di memorie si moltiplica, si frammenta e trasforma a contatto con una fantasia che – in quanto intima e intimamente inscritta nel progetto artistico di Maddin – non ne svilisce né rende incoerente il contenuto storico. È un’analogia storica, più che una Storia, quella di *My Winnipeg*: un assemblaggio di materiali personali che (prendendo in prestito un altro linguaggio) stanno alla storia di Maddin quanto il documento vero sta alla Storia ufficiale.

La metafora (la soppressione del “come” proprio alla similitudine) o, ancora, l’allegoria, saranno allora le chiavi e le figure retoriche per leggere il riutilizzo del materiale di *My Winnipeg* e la sua strategia per inserirsi in (e personalizzare) un discorso storico. Come affermano Valérie Deshoulières e Pascal Vacher in un altro contesto, in questo caso letterario, “non si tratta, per quegli scrittori malinconici a cui noi ci siamo interessati, di scrivere un romanzo storico, ma un romanzo-mosaico, due pratiche che fondamentalmente si oppongono. Noi parleremo quindi, nel primo caso, di *ricostituzione archeologica* – e crediamo aver già stigmatizzato la sua incredibile ingenuità – e di *allegoria archeologica* nel secondo caso”²⁴⁵.

Il passato con cui Maddin entra in relazione è metaforizzato attraverso un immaginario archeologico, una *fantasia della rovina* che trova il proprio principio, la propria origine, nel materiale d’archivio; e che, attraverso il suo riutilizzo, si estende al film intero: alla sua stessa relazione con la storia.

La forma-film che *My Winnipeg* – un tale film-mosaico, o film-*collage* – si costituisce di frammenti sparsi, resti e rovine, in ultima analisi: di altri film, di altri contesti e di altre storie. Come il *Teatro della memoria* immaginato da Giulio Camillo

²⁴³ Ivi., p. 222 (trad. mia) (corsivo mio).

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine*, cit., p. 9 (trad. mia) (corsivo nel testo).

alla metà del sedicesimo secolo²⁴⁶, il film-mosaico è uno spazio che accoglie e rielabora la distruzione, che mette i resti a disposizione dell'altrui sguardo trasformando il deposito in spettacolo. È un luogo che dà mostra della memoria e dell'atto stesso del rimemorare e – come Viglius Zwichem raccontava che Giulio Camillo gli avesse detto – “è tanto uno spirito o un'anima costruita, tanto un'anima provvista di finestre”²⁴⁷.

Giulio Camillo aveva modellato il proprio *Teatro della memoria* sull'esempio – e a partire dalla planimetria – di un altro teatro, questa volta realmente esistito, quello di Vitruvio. Maddin plasma la propria forma-film sull'esempio – a sua volta reale e sistematicamente trasformato – del cinema pre-sonoro, da un lato; lo costituisce di frammenti sparsi di un passato sprovvisto di origine, dall'altro. “Dal Rinascimento alla fine del ventesimo secolo, l'ossessione della conservazione dell'archivio sono rimaste invariate, ma le modalità della rappresentazione sono cambiate: in questo nuovo teatro, le immagini sono in rovina”²⁴⁸.

Come si è avuto modo di indagare nei precedenti paragrafi, è in parte falso – o forse solo veloce – quello che Deshoulières e Vacher affermano in relazione all'ossessione dell'archivio; si è visto e analizzato che, al contrario, il ventunesimo secolo ha conosciuto una riapparizione, una crescita (e una passione) esasperata del processo di archiviazione e del materiale archiviato stesso. È invece indubbio che le modalità di rappresentazione abbiano subito una profonda metamorfosi, e questo in parallelo al cambiamento della nostra relazione alla storia ed al passato:

Il legame intrattenuto tra la creazione artistica contemporanea e l'Antichità riposa ormai sulla certezza di un impossibile ritorno che gli artisti a volte mimano; nella misura in cui essi hanno coscienza della vanità della loro impresa, il loro progetto è ancora più semplice. Per dirlo in altro modo, il Passato è diventato per i nostri contemporanei un modello che la sola ironia rende vicino²⁴⁹.

L'artista della fine del ventesimo secolo avrebbe fatto sua, secondo i due studiosi, l'idea benjaminiana della “rovinificazione”: secondo la quale è il resto, il frammento, lo

²⁴⁶ Sul *Teatro di memoria* di Giulio Camillo, si rimanda al testo di F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit.; per un ulteriore approfondimento, si veda G. Barbieri, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, 1980, pp. 209/218.

²⁴⁷ *Erasmè Epistolae*, Ed. P.S. Allen et autres, X, p. 29-30. Citato da F. A. Yates, *L'arte della memoria*, cit. p. 146.

²⁴⁸ V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine*, cit., p. 7 (trad. mia).

²⁴⁹ *Ibidem* (trad. mia).

strumento più indicato per rendere conto di una qualsivoglia opera del passato; e secondo cui è nell'idea del mosaico e del *collage* che l'insieme dei frammenti si condensa, alla contemporanea e paradossale ricerca di un senso e irrevocabile distanziamento dell'oggetto – del passato – da 'imitare'.

L'allegoria si attacca alle rovine, sostiene Benjamin, e Maddin sembra fare sua una tale *estetica del frammento* e articolare il suo film nei termini di uno *scavo*: nei meandri della storia visiva della sua città e in quelli del suo passato familiare.

“È possibile che l'acheologia sia una disciplina alquanto strada”²⁵⁰, scriveva l'autore del celebre *Gradiva*, Wilhelm Jensen. La rielaborazione magico-affettiva (o anche memoriale) che ne offre la creazione artistica contemporanea – e Guy Maddin nel caso del nostro studio – giustifica da un lato, declina ulteriormente dall'altro, l'affermazione (non priva di lucida ironia) di Jensen: perché l'impresa di ritorno al passato è *vana* e vuota di senso, e perché essa è sviluppata secondo coordinate che fanno a meno (oppure evitano con attenzione) qualsivoglia dimensione scientifica. “La sua stranezza”, scrivono infatti Deshoulières e Vacher prolungando l'affermazione del padre di *Gradiva*, “la rende per di più indissociabile dal sogno e dal meraviglioso, in maniera che essa possa servire all'esplorazione della nostra interiorità”²⁵¹; in maniera non dissimile, Georges Didi-Huberman afferma che “l' 'archeologia' prodotta dagli artisti non è affatto una conoscenza positiva e oggettivante, e ci obbliga a ripensare l'atto stesso della conoscenza storica”²⁵². Per il gioco di allegorie in atto nella rievocazione memoriale del passato, il film di Maddin si dà sotto forma di architettura mentale: le cui pareti e il cui mobilio saranno altrettanti frammenti del passato cinematografico, urbano e familiare.

“Esistono delle affinità elettive”²⁵³ tra la rovina e il cinema, sostiene André Habib: “l'iscrizione del tempo, il montaggio di tempi eterogenei, la fragilità della materia”²⁵⁴. E il cinema stesso è, come si evocava nei paragrafi precedenti, una “moderna arte della rovina”²⁵⁵, un “vasto archivio del secolo che [ha finito], con il tempo, per generare rovine”²⁵⁶. *My Winnipeg* si fa soggetto e oggetto, attore e esempio, di una tale vocazione alla rovina di cui il cinema sarebbe l'inconsapevole fautore. Produce rovine, da una

²⁵⁰ W. Jensen, *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, Donzelli, Roma, 2013, p. 45.

²⁵¹ V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine*, cit., p. 6 (trad. mia).

²⁵² G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto*, cit., p. 291.

²⁵³ A. Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée, 2011, p. 11 (trad. mia).

²⁵⁴ *Ibidem* (trad. mia).

²⁵⁵ D. Paini, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 137 (trad. mia).

²⁵⁶ A. Habib, *L'attrait de la ruine*, cit., p. 11 (trad. mia).

parte, come qualsiasi opera cinematografica, inevitabilmente inscritta nel tempo; si costituisce di rovine, di quelle ‘materiali’ delle immagini di archivio che Maddin inserisce nel suo tessuto e di quelle ‘immateriali’, puramente mnestiche, del *reenactment* dello scavo nel passato familiare. Come un archeologo, strano quanto la disciplina in cui si improvvisa nel suo ‘docu-fantasia’, Maddin scava in un passato collettivo e familiare e, lì dove non trova i resti sono insufficienti, riscrive il suo passato.

2.8 I reenactments

La stratigrafia organizzata da *My Winnipeg* non sarà allora solo quella del materiale d’archivio. Le sequenze della ricostituzione si presentano, in questo senso, come altrettanti frammenti estratti al passato e riconfigurati nel quotidiano, incastonati nel presente. Scrive Gilles Deleuze che “l’immagine visiva diventa archeologica, stratigrafica, tettonica. Non che ci si rinvii alla preistoria (esiste un’archeologia del presente), ma agli strati deserti del nostro tempo che ricoprono i nostri stessi fantasmi”²⁵⁷.

Guy Maddin sradica i ricordi dal suo passato e li fa riemergere sulla superficie del presente.

Sono quattro i momenti del film (altrettanti intervalli dell’assemblaggio differente delle immagini di archivio, da una parte, e di quelle del treno sul quale l’alter-ego di Maddin viaggia) in cui il regista si dedica all’opera di (secondo i suoi termini) “dissezione” del proprio passato.

“Per festeggiare quello che sarebbe stato il sessantacinquesimo anniversario di matrimonio” dei suoi genitori, dice la voce narrante di Guy Maddin, il regista racconta di aver subaffittato per un mese la casa in cui è cresciuto. La dichiarazione è, come sempre in *My Winnipeg*, accompagnata e corredata da materiale visivo: si susseguono, in dettaglio, una fotografia del matrimonio dei genitori e due rapide inquadrature sulla casa della famiglia Maddin. “Come sempre, mamma ci sta, impaziente di scavare nel proprio passato”, continua la voce *over* del regista, che ci mostra in contemporanea Ann Savage, interprete di sua madre, insieme ad un traslocatore. Dietro di loro, in

²⁵⁷ G. Deleuze, *L’immagine tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 269 (corsivo nel testo).

retroproiezione e a esacerbare l'impressione di artificialità della sequenza, quella che ormai lo spettatore riconosce come la casa di Maddin. Qualche inquadratura ancora e ci ritroviamo all'interno della casa, dove lo stesso traslocatore dispone i cartoni sotto lo sguardo attento di Ann Savage. "Qui", ci dice Maddin, potrà "ricreare fedelmente gli episodi archetipici della storia della [propria] famiglia. Qui [potrà] estrarre l'essenza di quello che [...] lo trattiene a Winnipeg. Forse, in seguito a questa estrazione attraverso la ricostituzione, [potrà] liberarsi dalla [propria] famiglia e città e andarsene, una volta per tutte".

Non pago dell'operazione a cui sta per sottoporsi e sottoporre sua madre e tre attori, chiamati a impersonificare gli altrettanti fratelli del regista, Maddin ci dice di star tenendo un meticoloso diario di bordo "di questo strano ritorno indietro". L'esperienza prenderà (lo vediamo scritto in cima alla prima pagina del block-notes, che la macchina da presa ci mostra in primo piano) il nome dell'indirizzo della casa: 800, Ellice Avenue.

Seguono immagini di famiglia in rapida successione, accompagnate dall'onnipresente voce di Maddin, che contestualizza la serie di avvenimenti che sta per rimettere in scena: lo spettatore è quindi informato del fatto che ci si sta per immergere nell'anno 1963, "l'epoca chiave dei ricordi e dei sentimenti" che ancora oggi opprimono il regista. Quindi assistiamo all'operazione di "rimessa in ordine" degli oggetti: che Ann Savage ridispone sui mobili e gli scaffali esattamente com'erano cinquant'anni prima, nel periodo in cui la famiglia viveva ancora insieme all'800 di Ellice Avenue.

La casa della famiglia Maddin assume le sembianze di uno strano set, in cui gli elementi cinematografici (il ciak con il nome e il numero della sequenza che verrà girata, la macchina da presa, gli stessi attori che guardano in macchina scambiando sguardi e frasi con il regista) si uniscono e confondono con quelli famigliari. Maddin stempera le frontiere tra il cinema e il ricordo da riattualizzare e costruisce un luogo dall'alto potenziale simbolico, propizio per l'affermazione del gioco di scambi tra reale e immaginario, tra falso e verosimile, tra cinema e vita quotidiana.

Il primo dei quattro *reenactment* prolunga, questa volta attraverso il racconto, gli assunti spaziali appena messi in luce. Il regista chiede infatti alla propria 'famiglia' (ovvero a sua madre ed ai tre attori-fratelli) di riunirsi nel vecchio salone e guardare, come hanno fatto ogni giorno per anni, quella che Maddin ci presenta come l'unica serie televisiva mai prodotta a Winnipeg, *L'uomo sul cornicione* [*The Ledge Man*]. Ad ogni episodio "lo stesso uomo ipersensibile" mal interpretava una frase di sua madre e, dopo

essere salito sul cornicione della finestra, minacciava di buttarsi; ad ogni episodio, invariabilmente, la madre riusciva a convincere il figlio a rientrare in casa e abbandonare, per il momento, l'impresa suicida.

Tra il *reenactment* della famiglia Maddin, seduta e assorta davanti alla televisione, e le immagini dalla televisione diffuse, il regista tende un sottotesto di rime visive e del senso.

The Ledge Man si configura infatti come evidente *mise-en-abyme* della ricostituzione, nella misura in cui i suoi due attori sono gli stessi che ritroviamo in *My Winnipeg*. Ann Savage è infatti (e dal 1956, ci dice Maddin) la star indiscussa della serie televisiva: è lei la madre che ad ogni episodio spinge il figlio al suicidio per poi salvarlo in extremis²⁵⁸. Darcy Fehr, già alter-ego di Guy Maddin e protagonista delle sequenze girate nel treno, interpreta invece il ruolo del figlio.

La coppia madre-figlio della vita reale è la stessa della ricostituzione e della serie televisiva. Sullo schermo, Maddin ci mostra una condensazione, un ulteriore frammento significativo, della sua tormentata relazione con la madre.

Ancora più dei tre *reenactments* a venire, in virtù del suo duplice statuto di immagine simulacro, la prima ricostituzione invita a una riflessione sulle determinazioni illusive dell'immagine filmica.

È Paolo Bertetto a mettere in luce e analizzare, nel suo testo *Lo specchio e il simulacro*, le differenti declinazioni di artificialità e virtualità che l'immagine cinematografica sostiene.

L'immagine filmica, scrive Bertetto, è

un meccanismo ipertrofico e polivalente di produzione dell'illusione, un falso elaborato per ingannare lo spettatore, un'apparenza menzognera e vana, che nasconde la propria struttura per proporre un'altra totalmente diversa e del tutto falsa. L'immagine filmica è proprio concepita, prodotta, realizzata per determinare un effetto di illusione, è costruita per produrre il falso, è radicata nell'apparenza²⁵⁹.

²⁵⁸ In un'intervista a proposito di *My Winnipeg*, Guy Maddin afferma che non solo la serie *The Ledge Man* è effettivamente esistita, ma che – come sostenuto nel film – sua madre ne era la protagonista. Cfr. J. Horsley, *Obsession into Light. An Interview with Guy Maddin*, "Cineaste - America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema", 33, fall 2008, p. 49.

²⁵⁹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 19-20.

Una tale potenzialità (o vocazione) di alterazione dell'orizzonte in cui l'immagine si iscrive, diventa per Bertetto l'occasione di analizzare quelle forme narrative o del profilmico in cui la *simulacralità* (il suo essere, dice lo studioso con Foucault, una *vana immagine*) continua e raddoppia quella, intrinseca, dell'immagine filmica. "Il film", continua infatti Bertetto,

maschera la propria struttura proponendosi come immagine della realtà, ma insieme, nonostante cerchi di farlo, non può nascondere la mediazione del dispositivo e lo scarto tra profilmico e film, prodotto dalla messa in scena: e anzi, a volte, nel cinema autoriflessivo [...] punta a esibire e demistificare il dispositivo stesso²⁶⁰.

Tale supposta autoriflessività del film permette al cinema di giocare sulla duplice ricezione dello spettatore, che al tempo stesso accetta l'immaginario proposto dal film e riceve gli elementi, le informazioni, per operarne lo smascheramento. È in questo senso, afferma Bertetto, che l'immagine filmica non solo produce significazione, ma opera e invita all'interpretazione: è, in ultimo, una *macchina ermeneutica*. E che i *reenactments* che *My Winnipeg* propone possono essere letti come i momenti di *intensificazione del senso* del film. Le sua dimensione illusoria (il suo sistematico produrre artificialità) si amplia e condensa attraverso le ripetizioni differenti di eventi che – lo spettatore lo sa, nella misura in cui è consapevole di trovarsi in presenza di un'immagine filmica e, quindi, costitutivamente ricostruita – non sono avvenuti. E nel caso della ricostituzione appena evocata, essa si rafforza in virtù del raddoppiamento proposto dallo schermo televisivo e quindi attraverso una doppia ripetizione: di avvenimenti che non sono avvenuti e che simulano altri eventi, della cosiddetta vita reale, a loro volta mai esistiti.

L'immagine simulacro è una doppia contraffazione e, secondo la definizione che ce ne dà Bertetto, "una copia differenziale di una copia differenziale senza originale"²⁶¹. Le quattro sequenze del *reenactment* si propongono dunque come altrettanti momenti *iperreali*, nella misura in cui²⁶² esse "non puntano tanto a riprodurre il reale, quanto a simularlo come tale, a produrlo nuovamente nella forma della copia conforme, del

²⁶⁰ Ivi., p. 32.

²⁶¹ Ivi., p. 31.

²⁶² Come nel caso della pittura iperrealista di Chuck Close, di Duane Hanson, di Richard Estes e di Ralph Going, sostiene Bertetto; cfr. ivi., p. 54.

doppio intenzionale [...]. Sono modi di produzione che fingono la sostituzione del reale”²⁶³ attraverso un’operazione di simulazione.

Quali sono i momenti della vita familiare che Ann Savage e i tre attori, sotto la tutela visiva della macchina da presa di Maddin, sono chiamati a simulare?²⁶⁴

Oltre alla prima, già citata, visione collettiva della serie *The Ledge Man*, il regista chiede di rimettere in scena altri tre eventi o, come lo spettatore legge sull’intertitolo che presenta il primo dei *reenactment*, altri tre *esperimenti*:

- *Il tappeto dell’ingresso*; si tratterà, per i due attori/fratelli, di replicare quello che Maddin non esita a definire il “rituale esasperante” a cui la madre li ha obbligati ogni giorno della loro infanzia, ovvero il momento quotidiano del riposizionamento del tappeto. Tale abitudine familiare viene definita da Maddin come una delle “fonti di frustrazione” per tutti i fratelli, dal momento che il tappeto non era mai teso né posizionato come la madre avrebbe voluto;

- Il ritorno dalla festa a Kenora; si tratterà, per Ann Savage e l’attrice/sorella, di rimettere in scena il momento in cui quest’ultima tornò da una festa con il cofano dell’auto coperto del sangue e della pelliccia di un daino investito. Quanto ‘realmente’ avvenne in seguito all’incidente – lo spettatore ne è messo al corrente perché la madre, con impietosa lucidità, comprende e le fa ammettere – è un’avventura sessuale avvenuta proprio sul cofano della macchina;

- L’attacco alla madre; si tratterà, per tutti gli attori/membri della famiglia convocati da Maddin, di recitare uno dei rari momenti in cui il regista afferma di essere stato dalla parte della madre.

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ La sequenza della visione collettiva della serie *The Ledge Man* è, nella nostra suddivisione in macro-sequenze del film, la numero 8. Quelle dei *reenactments* a cui si fa poi riferimento sono le numero 9, 13 e 19.



My Winnipeg: per il quarto *reenactment*, i tre fratelli/attori recitano uno dei rari momenti in cui Guy Maddin è stato “dalla parte della madre”.

Ann Savage è nel suo letto e dorme. I tre fratelli le si avvicinano e la svegliano su pretesto di avere fame e chiedendole di alzarsi e preparar loro da mangiare. Ann Savage oppone resistenza – è ormai troppo vecchia per cucinare, dice – e li invita ad andarsi a preparare la cena da soli. I tre fratelli la minacciano prima, la terrorizzano poi, con un pappagallo. Mentre la voce *over* di Maddin ci spiega che sua madre ha sempre avuto una strana e inspiegabile fobia degli uccelli, l'immagine ci mostra l'atto di crudeltà e vendetta dei tre figli: che liberano il pappagallo e glielo gettano addosso. Una rapidissima serie di inquadrature si concentra in primo piano su Ann Savage che, in preda al panico, si protegge il viso con le mani.

In ognuno dei quattro casi, il personaggio/attore è chiamato a rimettere in scena un ruolo. Maddin non ci mostra unicamente la scena ‘ricostituita’ ma, in preparazione di tre *reenactments*, propone immagini e commenti personali dei momenti che stanno per essere filmati.

I momenti più interessanti sono quelli affidati ad Ann Savage, indiscusso nodo focale della narrazione e – lo spettatore non ha difficoltà ad afferrare – della stessa infanzia del regista. Sin dall’inizio del film, Maddin si concentra sulla madre per mettere in luce le sue capacità attoriali e le operazioni di (per utilizzare il termine che rapidamente, in guisa di messaggio subliminale, appare in una didascalia) “sabotaggio” a cui piega l’esperimento del figlio. Tanto le prime quanto le seconde, di conseguenza, andranno ad arricchire il repertorio visivo delle informazioni fornite allo spettatore e a sostanziare quella “costituzione della rovina”, quella riscrittura del passato attraverso le vestigia del nucleo familiare, che Maddin si dà come obiettivo.

Non sarà un caso, in questo senso, se *My Winnipeg* si apre con una brevissima sequenza di anticipazione dei *reenactments*, una sorta di breve prologo prima che inizino i titoli di testa²⁶⁵. Per circa cinquanta secondi, la macchina da presa si concentra sul primo piano di Ann Savage che, in maniera più o meno fedele alle indicazioni della voce *off*, ripete alcune delle frasi che soltanto in un secondo momento (esse appartengono al terzo *reenactment*, quello dell’incidente con il daino) avremo modo di contestualizzare.

Le informazioni rilasciate allo spettatore sono insufficienti perché questi possa comprendere, o solo immaginare, il progetto del regista. Per il momento, Maddin ci fa sottintendere che la sequenza si articola intorno a un rapporto attrice/regista e che, in ultima istanza, il tutto si inserisce in un contesto audiovisivo. L’inquadratura si apre infatti sul primo piano di un ciak, a coprire per una frazione di secondo il viso di Ann Savage che, da quel momento in poi, sarà invece indiscusso protagonista della sequenza. Lo spettatore ha appena il tempo di leggere le informazioni presenti sul ciak (nome della scena, numero della sua ripetizione, nome del regista); questo non impedisce, in compenso, di porre la sequenza – e per estensione l’intero film – sotto il segno della riflessività. L’inizio di *My Winnipeg* denuncia la sua appartenenza al regime della finzione e lo spettatore, prim’ancora di conoscere la natura del film, è costretto a riassestare la sua credenza (nel senso di *croyance*)²⁶⁶ nei confronti delle immagini.

Una tale implicita richiesta del regista si nutre, durante l’intera sequenza, di un altro elemento dallo specifico cinematografico: le indicazioni all’attore. La voce *off* di

²⁶⁵ Nella nostra divisione in macro-sequenze, si tratta della scena numero 1.

²⁶⁶ Per un approfondimento del concetto di *croyance* cinematografica, si rimanda al testo fondatore di C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1981.

Maddin (che per la prima e unica volta durante il film si affranca dal suo ruolo narrante) si indirizza a Ann Savage per chiederle di ripetere le battute della sequenza e di farlo (ad esempio) “un po’ più arrabbiata”. In chiusura della sequenza, prima che le immagini d’archivio di Winnipeg accompagnino i titoli di testa e l’inizio del film, lo spettatore ascolta il commento di Maddin sulla scena (“excellent”) e la sua domanda di spegnere il motore (“cut”). La scena è finita, e il film può cominciare.

La prima sequenza pone, come affermato, il film intero sotto il segno della riflessività, del discorso metacinematografico.

È in questo senso che andranno lette le informazioni inscritte sul ciak. Se, come si è poc’anzi affermato, il suo è un rapidissimo passaggio che non permette allo spettatore di leggere quanto vi è scritto, il fermo-immagine offre invece indicazioni supplementari. È infatti bloccando l’immagine – dunque effettuando un’operazione cosciente di arresto del movimento e, di conseguenza, dell’illusione cinematografica²⁶⁷ – che potremo avere accesso alle seguenti indicazioni, quelle fornite dal ciak:

(in alto al centro, a indicare il titolo del film:) My Winnipeg

Roll: G13

Scene: 6BK

Take: 1

Director: Guy Maddin

Camera: Guy Maddin / Jody Shapiro

Date: 21/03/06

Day/Int.

A proposito di questa breve sequenza, William Beard ha avuto modo di affermare che quella di Ann Savage (quella, si intende, che l’attrice gioca ad interpretare nel film) non è una “performance convincente” e che è proprio una tale scelta registica a “indicare, sin dall’inizio del film, lo iato tra l’intenzione e l’esecuzione”²⁶⁸.

²⁶⁷ Christian Metz ha affermato che “il ‘segreto’ del cinema è di iniettare nell’irrealtà dell’immagine la realtà del movimento”, in C. Metz, *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano, 1989, p. 37; si veda anche R. Odin, *Della finzione*, in cui lo studioso francese riprende rapidamente il discorso inaugurato da Metz per aggiungere “Cartina di tornasole dell’importanza di questo tratto [del ruolo decisivo giocato dal movimento], l’intervento del fermo immagine blocca l’impressione di realtà (e non è un caso se certi film se ne servono proprio per far uscire lo spettatore dal film)”, cit., p. 6.

²⁶⁸ W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 215 (trad. mia).

Sarà Maddin stesso, a più riprese durante i vari *reenactments*, a sottolineare l'insoddisfazione e la frustrazione procurategli dalla spesso mediocre performance della madre. Le immagini di una Ann Savage a disagio con le battute, colpita da apparenti vuoti di memoria, sono accompagnate da vari commenti *over* del regista: “si è sempre opposta alle mie idee migliori”, dice Maddin, “finge di scordarsi le battute solo per mostrarmi chi comanda, farebbe di tutto per distruggere un'inquadratura”, “so perfettamente che lo fa apposta” e ancora “sul set litighiamo, ma il suo rifiuto di ammettere il passato credo diventi scientificamente eloquente. Rivelatore”.

È un medesimo ciak, con le stesse informazioni (di regia, di titolo, di data) fatta eccezione per la scena e la bobina, a introdurre le successive esperienze. Mosso da una stessa intenzione – l'illeggibilità delle indicazioni –, Maddin pone il ciak a testa in giù, in modo che le scritte risultino invertite.

Il gioco delle informazioni e della presentazione delle prove si inserisce in un medesimo discorso metacinematografico: che fa dell'autoriflessività, della dichiarazione della natura artificiale dell'immagine cinematografica, uno dei suoi punti cruciali. Siamo davanti a un film, ci dice Maddin, un film il cui nome è *My Winnipeg*, che è stato girato nel marzo del 2006, di cui egli è il regista e Jody Shapiro il direttore della fotografia. Se, per citare ancora Bertetto, “la simulazione è la forma stessa della messa in scena”²⁶⁹, l'universo ricreato in *My Winnipeg* dichiara la sua natura fittizia e “non ha un modello riconoscibile nell'oggettività, non altera qualcosa di esistente, ma costituisce come immaginario qualcosa di radicalmente diverso, che implica in ogni caso una ri-figurazione, una ri-formazione del visibile stesso”²⁷⁰.

²⁶⁹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 53.

²⁷⁰ Ivi., p. 27.



My Winnipeg: primo fotogramma del film, ciak di inizio della scena.

La preparazione attoriale che Maddin fa svolgere ai protagonisti, d'altra parte, occupa un ruolo di estremo interesse nel corroborare le ipotesi di scrittura simulativa e riflessività metacinematografica. “L'attore appare chiaramente come un materiale da plasmare e da piegare alle esigenze della finzione narrativa”, sosterremo citando ancora Bertetto, ed “è una componente visiva antropomorfica, ma insieme resa astratta, che deve funzionare dentro la costruzione di un inganno narrativo. È una micro-macchina di simulazione inserita dentro una macro-macchina di simulazione”²⁷¹. È una micro-risposta alla struttura riflessiva che coinvolge l'intera struttura filmica.

È Ann Savage, in particolare (perché è su di lei che un tale aspetto di preparazione attoriale si concentra), la materia attoriale da plasmare, da rendere placida in vista dell'esperimento di dissezione dell'infanzia. Non è un caso, di conseguenza, che tra tutti gli attori dell'esperimento lei sia l'unica a mostrarsi restia all'idea del figlio, nonché a contrastare la sua autorità di regista. In nuce nell'idea stessa di simulazione, vi è uno

²⁷¹ Ivi., p. 59. Bertetto sviluppa la riflessione sul rapporto tra pratica attoriale e cinema come macchina simulativa nel secondo capitolo, a proposito di un'analisi del film *King Kong* (M.C. Cooper, E.B. Schoedsack, 1933).

scambio costante con le coordinate da ri-mettere in scena e, come afferma Baudrillard citando Littré, “colui che simula una malattia ne determina in sé qualche sintomo”²⁷².

“L’arte della ‘simulazione’”, afferma Bettetini nel suo testo *La simulazione visiva*,

comporta l’abilità esecutiva [...] della rappresentazione dell’idea; ma anche quella dell’imbroglio, dello stratagemma. Si aggiunge inoltre [...] la componente temporale della radice ‘simul’ [...]: il simulacro, la ricostruzione fittizia della realtà, sembrano valere ‘quanto’ e forse ‘più’ della stessa realtà soprattutto se le sono contemporanei²⁷³.

L’arte simulativa che qui si dispiega attraverso la pratica del *reenactment* – e che, secondo le indicazioni di Bettetini, richiede abilità esecutiva della rappresentazione e dell’imbroglio – sembra in effetti valere ancor più della realtà da cui si erano prese le mosse, e questo in virtù di due aspetti distinti: da una parte perché per il regista la posta in gioco è alta, e coincide con l’affrancamento dalla sua infanzia e dalla sua città (due entità che come si è visto si sovrappongono); dall’altra perché il gioco di simulazioni, lungi dall’ingabbiarsi nella pratica recitativa *mise-en-abyme* dal film, esonda nella narrazione e trasforma *in extremis* il suo statuto.

In dettaglio:

- Maddin lo afferma a più riprese: l’obiettivo del suo esperimento ha per lui un’importanza vitale, quello di mettere a nudo la sua relazione con la famiglia, con l’infanzia, e riuscire a separarsene. Mosso dall’intenzione archeologica, come si è affermato, di scavare nel suo passato, egli reinvia lo spettatore “agli strati deserti del suo tempo che seppelliscono i suoi fantasmi” (per parafrasare la già citata affermazione di Gilles Deleuze).

Ann Savage si reinventa come persona, si impegna a ricrearsi come “sostituto ingannevole”²⁷⁴ della madre di Guy Maddin e piega le proprie azioni a quelle che il regista indica come tipiche materne ma che, in realtà (e lo spettatore ne è consapevole, allertato come lo è stato della natura artificiale del film) sono una pura rappresentazione finzionale.

Secondo la definizione del simulacro data da Deleuze

²⁷² J. Baudrillard, *La processione dei simulacri* in *Simulacri e impostura. Bestie, Beauburg e altri oggetti*, Cappelli, Bologna, 1980, pag. 47.

²⁷³ G. Bettetini, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Bompiani, Milano, 1991, pp. 35-36.

²⁷⁴ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pag. 43.

La simulazione è il fantasma stesso, cioè l'effetto di funzionamento del simulacro in quanto macchinazione, macchina dionisiaca. Si tratta del falso come potenza, *Pseudos* [...]. Risalendo alla superficie, il simulacro fa cadere sotto la potenza del falso (fantasma) il Medesimo e il Simile, il modello e la copia. [...]. Lungi dall'essere un nuovo fondamento, inghiottisce ogni fondamento, assicura un universale crollo²⁷⁵.

“Soltanto le differenze si somigliano”, aveva affermato poco prima il filosofo francese. Il modello e la copia, ravvicinabili in quanto a ‘contenuto’, trovano nelle parole di Deleuze una ulteriore prossimità: entrambe potenze del falso, entrambe diramazioni di una forza primaria, comprensiva e totalizzante.

La risultante, il prodotto di tale relazione (la cifra ultima del rapporto che si sta analizzando) sarà dunque *il fantasma*. I contorni del reale trascolorano, la percezione dello spettatore – spiazzata da una realtà intrinsecamente falsa, costretta a ‘riassestarsi’ sulla base dell’imprevista deviazione del racconto – si piega alle nuove ‘indicazioni’ che l’immagine filmica suggerisce; la visione *dichiara* la sua natura fittizia, invita a una maggiore consapevolezza dello sguardo, lo rende disincantato e cosciente del mutamento.

- Le frontiere della simulazione, come si è affermato, trascolorano in quelle della realtà (della realtà del film, in questo caso). Alla fine di *My Winnipeg*, in un passaggio dalla forte carica emotiva e simbolica²⁷⁶, Maddin tira le fila del suo progetto ormai portato al termine; in voce *over*, come sempre, racconta: “ignoro come mia madre abbia vissuto questo esperimento. Ha però sviluppato una particolare affezione per il mio fratello defunto, Cameron, scomparso quarant’anni fa. O quantomeno per Brandon, che lo interpretava”. L’immagine ci mostra, in piano largo, Ann Savage e Brendan Cade (è questo il vero nome dell’attore che interpreta il ruolo dell’attore/fratello Brandon) stesi sulla neve e abbracciati. Si tratta di un ultimo ‘riassestamento’ della posizione dello spettatore nei confronti della narrazione: attraverso la simulazione del *reenactement*, il finto Cameron e la vera (ma unicamente nel film) madre di Maddin si riavvicinano; attraverso la ricostituzione, in ultimo, Ann Savage può tornare a riabbracciare il suo defunto figlio.

²⁷⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2006, pag. 231 (corsivo nel testo).

²⁷⁶ Si tratta della macro-sequenza numero 26.



My Winnipeg: alla fine del film e delle esperienze di *reenactment*, la madre e l'interprete del figlio defunto si abbracciano stesi sulla neve.

- Il regista ricrea la sua traiettoria personale e artistica e, questo, attraverso la costituzione di un falso che è, allo stesso tempo, lo scavo nei meandri del proprio passato. La distinzione allora tra finzione e autobiografia diventa labile, nella misura in cui i pezzi di storia da recuperare, riattivare, far rivivere, sono quelli personali di un momento passato tanto lontano quanto (nella maniera che il movimento a vuoto del treno simbolizza) impossibile da abbandonare. Ad essere *rovinata*, si dirà insieme a Anne Tomiche, non è quindi unicamente “la storia – di sé o altrui – con le sue esigenze di linearità, di coerenza e di continuità [...] ma è soprattutto la distinzione generica tra finzione e autobiografia”²⁷⁷.

Si è già avuto modo di citare quella zona di indifferenza in cui, secondo Agamben, tutti i generi tendono a coincidere; Tomiche cita invece *La Loi du genre* di Jacques Derrida, in cui il filosofo sostiene che “tutti i testi partecipano a uno o più generi, non

²⁷⁷ A. Tomiche, *Poétique de la ruine dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet : l'autobiographie archéologique*, in V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine*, cit., p. 144 (trad. mia).

esiste un testo senza genere [...] ma questa partecipazione non è mai un'appartenenza”²⁷⁸.

My Winnipeg si propone, in questo senso, come un incrocio tra la finzione, il documentario e l'autobiografia. Ci sarà occasione di tornare, nel prossimo capitolo, sulle implicazioni autobiografiche della produzione di Maddin; per il momento, invece, ci si limiterà ad affermare (insieme a Tomiche) che il suo nono lungometraggio “pone la legge del genere – legge della partecipazione senza appartenenza, legge dell'aggiramento e della contaminazione – sotto il segno della rovina dei generi”²⁷⁹.

2.9 Tra archivio e finzione: quale genere?

François Niney, nel suo già citato testo sul documentario e i suoi *falsi-simili*, mette in guardia dalla tentazione del livellamento di genere. Non sarà infatti in virtù del semplice riutilizzo di immagini di archivio, suggerisce lo studioso francese, che si potrà dichiarare o meno l'appartenenza di un film a una presunta tensione documentaria. “Tra mito e storia, eccoci entrati nell'epoca del riciclaggio e del remissaggio delle immagini. Una ragione in più per domandarci quali siano, di tali archivi filmati, la natura e la funzione che essi occupano secondo lo stile di rimontaggio convocato”²⁸⁰: nella misura in cui le immagini si ripetono nel tempo e ne ripetono il corso – ma, a seconda del tempo stesso della loro emergenza, subiscono le variazioni che il montaggio o la voce narrante richiedono loro.

L'immagine d'archivio si fa veicolo, strumento di un rinnovato sguardo su di un evento – su di un avvenimento che si “rimette in scena”²⁸¹ davanti ai nostri occhi – ma anche, allo stesso tempo, materia cinematografica da modellare, riciclare, modificare secondo i sempre nuovi indirizzi a cui essa si presta. Un film d'archivio non è “un genere determinato, non è un'essenza, è un uso: una re-visione, un ri-utilizzo”²⁸². Bertozzi prolunga idealmente gli assunti di Niney, sostenendo come sia ormai evidente

²⁷⁸ J. Derrida, *La Loi du genre*, “Glyph 7”, Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres, 1980, p. 185 (trad. mia).

²⁷⁹ A. Tomiche, *Poétique de la ruine dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*: l'autobiographie archéologique, in V-A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine*, cit., p. 145 (trad. mia).

²⁸⁰ F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, cit., p. 144 (trad. mia).

²⁸¹ *Ibidem* (trad. mia).

²⁸² *Ivi.*, pp. 144-145 (trad. mia).

che il *found footage* non implichi un tipo né un genere determinato di produzione: che “non esiste un’unica estetica del riuso filmico”²⁸³, ma che esso, in compenso, realizzi sempre un’ibridazione delle logiche di genere e l’oltrepassamento “dell’antinomia secca alto/basso nella produzione culturale”²⁸⁴.

Il documento di archivio è, ad ogni sua nuova occorrenza, un punto di vista sullo scarto del tempo e delle pratiche a cui il cinema dà forma; sulla storia e la cultura ufficiale e le sue eventuali deviazioni.

L’immagine d’archivio è separata, ‘tagliata’ dal suo contesto di appartenenza, messa in relazione con un presente con cui entrerà in conseguente corto-circuito significante. Da questo punto di vista, in relazione alle – e a discapito delle – molteplici modalità secondo cui un archivio si riconfigura a contatto con le immagini attuali, l’investigazione storica è sempre “un lavoro su degli oggetti perduti [a partire da] informazioni vestigiali solidari con contesti non direttamente osservabili”²⁸⁵, e in virtù della quale ‘non osservabilità’ si misura e costruisce l’intrigo circostante. Il documento audiovisivo, scrive François Niney,

non potrà essere convocato unicamente nei termini di indice che attesti che un evento o un’icona hanno avuto luogo, ma dev’essere interrogato come una “rappresentazione” [...]. In questo modo la “natura” originale dell’archivio [...] passa in secondo piano in rapporto alla funzione che viene ad occupare all’interno del nuovo montaggio e che le fa dire altro rispetto a ciò per cui era stata concepita²⁸⁶.

Interrogare il ri-utilizzo delle immagini d’archivio in *My Winnipeg* come rappresentazione implica un’accettazione preliminare: che la loro ‘natura originale’ si de-solidarizzi con l’iniziale (e, in questo senso, autentico) contesto di appartenenza, passando in secondo piano rispetto alle logiche richieste dalla pratica di ri-montaggio.

Da questo punto di vista, e riformulando in diverso contesto la celebre affermazione di Michel Foucault a proposito de *Las meninas* di Diego Velasquez, *My Winnipeg* si presenta in qualche modo come una *rappresentazione di una rappresentazione classica*²⁸⁷, come *mise-en-abime* della tradizione documentaria. Se non si può asserire

²⁸³ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, cit., p. 101.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ J-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1990, p. 69 (trad. mia).

²⁸⁶ F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, cit., p. 147 (trad. mia).

²⁸⁷ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1967, p. 17.

che Maddin realizzi un film sul falso, e questo in virtù (come si è evocato e si avrà modo di approfondire) della problematizzazione del concetto e della rappresentazione della memoria che al suo interno si articola, si può nondimeno sostenere che esso assuma una esplicita connotazione metacinematografica: la stessa tensione che Bertozzi individua nelle pratiche di riuso del *found footage*, ovvero quel livello autoriflessivo “che diviene fondamentale per la stessa elaborazione teorica del cinema contemporaneo”²⁸⁸. E che tale connotazione affronti direttamente, come afferma Paolo Bertetto (in un contesto non dissimile su cui torneremo durante il presente paragrafo), “la questione della configurazione strutturale, dello statuto dell’immagine filmica”²⁸⁹.

In quali modi, in relazione al ri-utilizzo del materiale d’archivio, *My Winnipeg* si oppone alla tradizionale scrittura documentaria, mettendone allo stesso tempo in luce e *en abime* la logica e il funzionamento? E in che maniera, allo stesso tempo, il ‘docu-fantasia’ di Maddin si smarca dalla ‘docu-finzione’ fraudolenta – pur abbracciando e mimando, di una tale deviazione documentaria, una parte della struttura?

La docu-finzione, sostiene Niney,

non è soltanto un falso documentario, una misura fraudolenta che cerca di far passare i suoi *simili* per la Verità storica (“è andata davvero così”), ma anche una falsa finzione: pretendendo di farsi accreditare come non-finzione, varsi valere come “per davvero”, la finzione abbandona ogni ambizione e invenzione drammatica a beneficio di una falsa attualità drammatizzata a “effetto di reale”²⁹⁰.

Sono quattro le strategie principali a cui, secondo François Niney, la docu-finzione ricorre per sostenere il proprio discorso fraudolento e renderlo credibile allo spettatore:

- Una voce *off* che non problematizzi le immagini, limitandosi ad affermarle; che non metta in questione la storia, ma “la racconti come in una saga”²⁹¹;
- Immagini di archivio delle cui fonti non si faccia menzione;
- La presenza di testimoni che confermino la versione proposta dalla voce *off*;
- Una serie di “ricostruzioni scenarizzate” a “completare le lacune della storia e delle immagini d’archivio”²⁹².

²⁸⁸ M. Bertozzi, *Recycled cinema*, cit., p. 15.

²⁸⁹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 219.

²⁹⁰ F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, cit., pp. 155-156 (trad. mia) (corsivo nel testo).

²⁹¹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 157.

²⁹² *Ibidem*.

Alla luce delle strategie evocate da Niney, si può osservare come su altrettanti punti sia *dall'interno* che *My Winnipeg* si allontana dalla docu-finzione: ovvero nello stesso momento in cui ne simula e mima la struttura.

Un primo aspetto da mettere in luce riguarderà il diverso ruolo assegnato al commento *off* e *over*. La voce che accompagna lo scorrimento delle immagini, come già si è avuto modo di evocare, è quella del regista stesso. Tale scelta di integrazione della propria voce (di cui si parlerà in maniera più diffusa nel capitolo successivo, a proposito delle implicazioni autobiografiche della filmografia di Maddin) è una prima, e decisiva, dichiarazione di intenti: nella misura in cui immediatamente denuncia l'iscrizione della soggettività dell'autore nel tessuto delle immagini.

L'artificialità dell'operazione – o, quantomeno, la sua dichiarata appartenenza ad un regime di finzione – è sostenuta tanto dalle immagini – come si è visto, dai contorni sensibilmente onirici e surreali – tanto dallo stesso discorso tenuto dell'autore: che si concentra, soprattutto durante la prima parte del film, sulla presunta tensione (quasi una patologia) al sonnambulismo e a tutti gli “stati intermedi” di coscienza tra sonno e veglia da cui gli abitanti di Winnipeg sarebbero affetti. Sonnambulismo, allucinazione, narcolessia, sogno, diventano altrettanti strumenti narrativi per dissuadere lo spettatore dal ‘credere’ al surreale universo dipinto da *My Winnipeg*.

Da questo punto di vista, il film si distanzia in maniera radicale dai codici del documentario, ‘vero’, tradizionale o ricostruito che sia. Come afferma Dirk Eitzen in *When Is a Documentary*²⁹³, è nel momento della ricezione che di un film si può affermare l'appartenenza al genere documentario. Il che implica – parafrasando una celebre intuizione di Vivian Sobchack – che nel guardare un documentario lo spettatore debba riconoscere un *sentimento* simile a quello avvertito con i documentari visti nel passato – debba avvertire quella che la studiosa ribattezza “l'esperienza”²⁹⁴ documentaria.

È la modalità di iscrizione delle immagini d'archivio, più che il loro contenuto, ad informarci del fatto che *My Winnipeg* non costituisca in alcun modo un tradizionale reportage sullo spazio urbano; né, d'altra parte, un esempio di docu-finzione.

²⁹³ D. Eitzen, *When Is a Documentary: Documentary as a Mode of Reception*, “Cinema Journal” 35, n. 1, 81 – 102, 1995.

²⁹⁴ V. Sobchack, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*, in J. Gaines and M. Renov (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p. 241 (trad. mia).

Coerentemente con la seconda delle quattro strategie a questo proposito individuate da Niney, in nessun momento del film gli archivi convocati sono proposti come ‘fonte’. Il termine, in compenso, andrà in questo caso inteso nei due significati del termine: sia nel senso di dichiarazione di provenienza delle immagini, sia nei termini di base fondante e ispiratrice del discorso.

È vero, da una parte, che di nessuno dei documenti di archivio presentati Maddin menzionerà l’origine o motiverà la scelta. È in parallelo necessario considerare che, d’altro canto, il discorso sostenuto dal regista è sempre e comunque indipendente dalle immagini: nella misura in cui è a partire dalla narrazione verbale che il film si costruisce.

Risulta allo stesso tempo evidente come non vi sia intenzione, in seconda istanza, di mettere tali documenti a confronto con le immagini dal regista stesso girate, istituendo in tal modo un dialogo ‘didattico’ – basato sulla ‘comprensione’ e non sull’evocazione²⁹⁵, come Sobchack afferma citando Meunier²⁹⁶ – tra diversi livelli temporali o di significato. Il materiale d’archivio sostiene il discorso che il regista articola, contribuendo alla costituzione del gioco di scambi e rime che il visivo e il verbale instaurano. Le immagini avallano l’incrocio di mitologie personali e ricordi di Guy Maddin, esacerbandone l’artificialità; nei momenti in cui invece lo contraddicono, questo avviene sempre nel rispetto del regime ludico e ironico che Maddin incoraggia nelle proprie storie.

Ne consegue – e si raggiunge e si evita allo stesso tempo la terza delle strategie della docu-finzione – che non vi sarà in alcun modo bisogno di testimonianze altre, ‘esterne’ a quelle fornite dal regista. Nella misura in cui: 1) Guy Maddin articola un universo dai contorni dichiaratamente artificiali e 2) *My Winnipeg* è, ancora prima che una docu-fantasia su di una città, la condivisione cinematografica di un’esperienza assolutamente privata; nessun’altra testimonianza è dunque necessaria a corroborare le tesi e lo strampalato insieme di narrazioni, ricordi ed esperienze riportate, proposto come istanza verbale del lungometraggio.

Niney identificava infine la strategia della ‘ricostruzione scenarizzata’. Si è avuto modo di concentrarsi su tale pratica nel paragrafo precedente. In questo particolare momento dell’analisi, e ai fini della messa a confronto che si propone, è necessario

²⁹⁶ Ivi.

sottolineare che essa – per riprendere le parole dello studioso francese – non è mai convocata per completare eventuali lacune della storia e delle immagini d'archivio. Al contrario: malgrado le ricostruzioni scenarizzate arrivino in un secondo momento della narrazione – diverse sequenze d'archivio sono state inserite nel film, prima che Maddin introduca le scene di *reenactment* – esse costituiscono il nucleo narrativo del film, l'esperienza alla base (ci racconta Maddin) della sua volontà (a questo punto conseguente) di parlare della città.

È in questi termini che il regista si esprime immediatamente prima dell'inizio del *reenactment*: “Devo restare sveglio, tenere gli occhi aperti. E se... e se filmassi la mia partenza dalla città? È giunta l'ora delle misure estreme. Devo ricreare il mio regno della felicità.”

La voce narrante di *Guy*, al riguardo, racconta di avere un progetto: quello di ricreare e rivivere gli episodi archetipici della storia della sua famiglia per “liberarsi” dal potere di quest'ultima e della città. Un *reenactment* che è un'estrazione analitica di sentimenti, una loro dissezione. Per realizzare l'“esperimento”, Guy assolda tre attori, a impersonificare gli altrettanti fratelli; quindi chiama sua madre, quella vera, ci dice (in realtà mentendo: ché si tratta della celebre Ann Savage, il solo volto davvero noto del lungometraggio), protagonista indiscussa della sua infanzia e delle prossime ricostituzioni. Crea un piccolo diario di bordo, dove annota sequenze e frustrazioni, subaffitta la sua casa di infanzia e si impegna nel difficile esercizio di esorcizzare il passato: per capire cosa lo lega alla sua città – la sua Winnipeg, quella stessa il cui documentario gli era stato commissionato – e potersene quindi separare.

Non soltanto, di conseguenza, Maddin non ricorre alle ricostruzioni scenarizzate per colmare eventuali ‘vuoti’ di sceneggiatura, ma le pone alla base stessa della propria esperienza personale e cinematografica.

Le sequenze di *reenactment*, in ultima analisi, non saranno semplicemente e ‘all'improvviso’ (e dunque in maniera fuorviante) inserite nel tessuto della narrazione: il progetto della loro realizzazione è introdotto e anticipato dalla voce narrante; di esse, d'altra parte, si potranno osservare in dettaglio tutte le fasi preparatorie, nella misura in cui il regista filma le ripetizioni (o meglio, rimette in scena le stesse tappe di preparazione) e, con esse, riuscite e fallimenti del progetto.

In conclusione, a mo' di sintesi e di risultato della messa a confronto fin'ora sviluppata, si può affermare che in nessun momento *My Winnipeg* ed il suo autore

intendano *ingannare* lo spettatore. La dimensione soggettiva, lungi dal porsi nell'ottica di convincimento e comprensione richiesta alla scrittura documentaria, tende all'evocazione poetica e all'*incantamento*; allo stesso tempo, l'artificialità della messa in scena collabora all'impossibile "effetto di realtà" a cui invece tendono la docu-finzione e la sua pretesa di Verità storica.

My Winnipeg non si presenta nei termini di "misura fraudolenta" adottati da Niney, e neanche in quelli di falsa finzione. Come afferma lo studioso in un altro contesto e a proposito di un altro autore, "di un *trompe l'oeil* non diciamo che si tratta di un falso; esso mette in scena un'illusione ottica per coinvolgerci e quindi aprirci gli occhi, farcela comprendere"²⁹⁷. Si configura, piuttosto, come un'operazione problematizzante, una messa in questione dello statuto della verità e della menzogna nel cinema e, per estensione, di quelli di documentario e film narrativo.

Per un'indagine preliminare della complessità strutturale, "ambigua e sfuggente"²⁹⁸, del docu-fantasia di Maddin, si prenderanno in prestito le parole con cui Bertetto, nel suo testo *Lo specchio e il simulacro*, argomenta l'*identità sfuggente* di un altro film, *F for Fake* (Id., O. Welles, 1973):

"F for Fake" può essere considerato un documentario, o un film narrativo, o un film saggio, o ancora una sorta di documentario-inganno (*mock-documentary*) [...]. È un testo caratterizzato da un insieme di componenti molteplici e differenziate e quindi, in primo luogo, dall'intreccio di eterogeneità, da una logica di ibridazione. I materiali testuali sono diversi sotto vari aspetti: dal punto di vista dell'origine, del metodo di tournage, del carattere intrinseco, dell'argomento. Ma i segmenti sono diversi anche dal punto di vista dell'autore [...]²⁹⁹.

E le considerazioni della studiosa americana Catherine L. Benamou che, sempre a proposito di un'indagine su *F for Fake*, ne mette a sua volta in luce tanto la natura composita quanto il conseguente stemperamento delle frontiere tra generi:

"F for Fake" contiene un insieme di materiali fattuali e fantasticati tra i quali [...] Welles non stabilisce alcun limite infallibile. [...] Le strategie rappresentative possono spostarsi

²⁹⁷ È di Peter Watkins e del suo film *Edvard Munch* che Niney si occupa nel testo appena citato; cfr. F. Niney, *A travers la toile du temps : Edvard Munch, la danse de la vie*, in C. Blumlinger, M. Lagny, S. Lindeperg, F. Niney, S. Rollet (a cura di), *Théorème 14. Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p. 69 (trad. mia).

²⁹⁸ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, cit., p. 219.

²⁹⁹ *Ibidem.* (corsivo nel testo).

impercettibilmente, come se passassero da una mano all'altra, dal documentario alla finzione, e il dispositivo utilizzato [...] aumenta la riflessività già indotta dalla struttura a mosaico e dall'ibridazione estetica dei materiali [...] "F for Fake" è un film metacritico che indaga le possibilità di rilasciare [*delivery*] la verità in un documentario [...]³⁰⁰.

Gli studiosi evocano intrecci di eterogeneità e logiche di ibridazione, punto di vista slittante dell'autore, tensione riflessiva e metacinematografica e riflessione, infine, sullo statuto e sulla possibilità di rilasciare la *verità* nella forma documentaria. Si raggiunge, attraverso le considerazioni di Bertetto e Benamou e l'oggetto cinematografico che le suscita, quella "zona di indifferenza in cui tutti i generi tendono a coincidere, il documentario e la narrazione, la realtà e la finzione" di cui parlava Agamben e che si è citata nei paragrafi precedente. Quale nome attribuire a una tale forma cinematografica che fa dell'ambiguità strutturale la sua prima, e più evidente, strategia formale e estetica? Come chiamare un tale genere *senza genere*, una tale *strategia rappresentativa* che proprio a partire dall'affrancamento della logica di genere si costituisce e prende forma?

Nel trattare della natura ambigua e sfuggente di *F for Fake*, Bertetto ricorre al neologismo anglosassone *mockumentary* (incrocio tra i termini *mock* – ingannare, simulare prendere in giro – e *documentary*) e lo traduce con l'espressione di *documentario-inganno*. Nell'indagare un medesimo insieme di film che "ingannano per meglio disingannare"³⁰¹, François Niney prende in prestito il titolo del celebre film di Agnès Varda e, per marcare la distanza dalla docu-finzione fuorviante, parla di *documenteur*: "Un 'documenteur' non mente, nella misura in cui dichiara le proprie intenzioni e rivela, in maniera più o meno ostentatoria e più o meno rapidamente nel corso del suo sviluppo, la stessa menzogna"³⁰².

Come si è avuto modo di sviluppare, *My Winnipeg* 'resiste' ad ogni tassonomia, e questo in virtù della sua originale rielaborazione di pratiche cinematografiche differenti (rielaborazione di immagini di archivio, *reenactment* e sequenze di finzione 'pura', ovvero dichiarata in quanto tale). Sarà possibile, malgrado ciò – malgrado quindi la difficoltà che il film presenta a chi ne voglia individuare influenze e appartenenze a

³⁰⁰ C. L. Benamou, *The Artifice of Realism and the Lure of the "Real" in Orson Welles's F for Fake and Other T(r)reas(u)er(e)s*, in A. Juhaz, J. Lerner, *Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, pp. 146-147 (trad. mia).

³⁰¹ F. Niney, *Le Documentaire et ses faux semblants*, cit., p. 159 (trad. mia).

³⁰² Ivi., p. 158 (trad. mia).

logiche di genere – sostenere che *My Winnipeg* abbracci la categoria – se in questi termini se ne può parlare – del documentario-inganno, o del *documenteur* o anche – ed è il riferimento nominale che in questa sede verrà privilegiato – del *fake documentary*?

I falsi documentari, scrive Alexandra Juhasz,

[...] sono film di finzione che ricorrono allo stile documentario (copiandolo, simulandolo, mimandolo e truccandolo) e, pertanto, ne acquisiscono i contenuti (moralì e sociali) conseguenti e i sentimenti associati (credulità, fiducia, autenticità) per ricreare un'esperienza documentaria definita attraverso la propria stessa antitesi, cosciente distanza³⁰³.

Lo stile documentario diviene, nel *fake documentary*, una struttura, una cornice simulata, al cui interno lasciare libero corso alla finzione. Le istanze di quest'ultima vengono assicurate grazie al controllo quasi integrale del profilmico (e questo a partire dalla sceneggiatura, passando dalla direzione degli attori per arrivare alla “manipolazione della *mise-en-scène*”³⁰⁴); attraverso da una parte l'enfasi – l'attenzione esacerbata – messa su di una tale operazione finzionale, dall'altra la conseguente emergenza di quel ‘distanziamento’ a cui Juhasz fa riferimento nel testo appena citato, del documentario non viene a cadere il solo sistema normativo, ma anche la fiducia nell'autenticità del profilmico su cui si fonda la sua relazione allo spettatore.

L'esperienza documentaria è, attraverso il riutilizzo ludico dei codici di genere, tanto salvaguardata quanto al suo interno stravolta, sovvertita e parodizzata. Nella misura in cui – Sobchack chiede al suo lettore di ricordare – “il ‘documentario’ non è una cosa, bensì un rapporto soggettivo con un oggetto cinematografico [*cinematic object*]”³⁰⁵, nel *fake documentary* è una tale dimensione relazionale ad affermarsi, a emergere al primo piano, a mettere in crisi la tradizionale pretesa di oggettività dello sguardo. Nel momento in cui vacilla la solidità del patto spettatoriale (e in maniera – prendendo in

³⁰³ A. Juhasz, *Introduction, Phony Definition and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary*, in A. Juhasz, J. Lerner, *Fake Documentary and Truth's Undoing*, cit., p. 7 (trad. mia). Juhasz stessa non tace, anzi approfondisce (e così facendo motiva la propria scelta) la plurivocità dell'espressione: “Ricorro al termine *fake* per mettere in rilievo tale evidente atto di costruzione dell'effetto [*effect-making*], ma le parole *mock* o *pseudo* sono a loro volta comunemente accettate; ci sono molti altri termini per definire tali dispositivi di distanziamento che consentono a una determinata forma di essere copiata nel momento stesso in cui tutti sanno cosa sta succedendo”, *ibidem* (trad. mia).

³⁰⁴ *Ivi.*, p. 8.

³⁰⁵ V. Sobchack, *Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*, in J. Gaines and M. Renov (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, cit., p. 251 (trad. mia).

prestato l'espressione di un'altra disciplina – inversamente proporzionale alla sua rimessa in questione) il falso documentario approfitta per appropriarsi del nome di un altro genere e utilizzarne la struttura per “diffondere il falso”³⁰⁶.

È quindi possibile – si chiederà un'ultima volta – sostenere e motivare l'appartenenza di *My Winnipeg* a una tale categoria di (sotto) genere?

La proposta della presente ricerca è quella di considerare *My Winnipeg* come un documentario a tutti gli effetti.

Il presente approfondimento di tutto ciò che il nono lungometraggio di Guy Maddin non è (*My Winnipeg* non è un *fake documentary* e non è un'operazione di docu-finzione fuorviante) è utile nella misura in cui aiuta a chiarire – a *smontare*, a sezionare – la complessità della struttura filmica e metterne in luce il dispositivo. Affermare che *My Winnipeg* è un documentario, alla luce di quanto sviluppato fino a questo momento, significa tutt'altro che sostenerne una docile appartenenza di genere; al contrario, sarà utile per mettere in rilievo tutta la ricchezza del termine ‘documentario’ – ed evocarne le aperture, le linee rizomatiche, le sovversioni interne – e, nel prossimo capitolo, per studiare come la tensione intima e personale possa apportare ulteriori sfumature teoriche alla documentazione della propria infanzia. Non è un caso che, nel testo *L'idea documentaria*, Marco Bertozzi sottolinei come spesso i documentaristi siano accusati di modificare la realtà; e che “chi pone questa obiezione [sia] all'interno di un paradigma al tempo stesso ‘ingenuo’ e ‘scientifico’” e non si renda conto che, “anche nei processi di autorappresentazione, chi ‘recita’ racconta di sé”³⁰⁷. Il documentario si apre, nella prospettiva delineata da Bertozzi, all'orizzonte del personale. Esso registra gli slittamenti del collettivo e dell'intimo e instaura, attraverso la sperimentazione linguistica, una “lotta fra supposta ‘realtà’ garantita dal dispositivo e processi di messa in forma [...]”³⁰⁸.

Una medesima preoccupazione nei confronti della relazione – del conflitto – tra una presunta realtà e la sua messa in forma è quella argomentata da Bill Nichols. Nel suo testo *Introduzione al documentario*, lo studioso americano sviluppa una tassonomia

³⁰⁶ A. Juhasz, *Introduction, Phony Definition and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary*, in J. Gain, A. Juhasz, J. Lerner, *Fake Documentary and Truth's Undoing*, cit., p. 21 (trad. mia).

³⁰⁷ M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2007 (prima ed. 2003), p. 143. La citazione è tratta da un'intervista (un “dialogo”) con Daniele Segre condotta da Bertozzi.

³⁰⁸ *Ivi.*, p. 142.

delle differenti – è così che lui stesso le rinomina – *modalità* documentarie. Nichols propone, in dettaglio, una panoramica quantomai variegata delle pratiche documentarie: un ventaglio ampio che sappia dare adito non solo delle modificazioni cronologiche a cui il genere è andato incontro, ma anche delle contemporanee rinegoziazioni dei suoi limiti. Delle modalità che Nichols osserva³⁰⁹, è su quella *riflessiva* che ci soffermerà in questa sede: proponendone, infine, una messa in dialogo con il film di Maddin.

Nichols chiama *riflessivi e performativi* quei documentari che ricorrono alle strategie finzionali (quelle stesse di controllo integrale del profilmico poco fa evocate) per abdicare alla presunzione di oggettività del documentario. In questo senso, e in maniera più o meno consapevole, i documentari riflessivi rappresentano un atto cinematografico di sovversione delle regole vigenti e di paradossale demistificazione delle menzogne che sostengono ogni film, documentario o di finzione. Essi, scrive Nichols, “ci chiedono di *guardare il documentario* per ciò che è: una rappresentazione ricostruita”³¹⁰, affrontano e sfidano “la questione del realismo”³¹¹ e spingono lo spettatore, in ultima analisi, “a mettere in dubbio l’autenticità del documentario in generale”.

“Quale verità rivela il documentario su se stesso?”, si chiede Nichols nell’analizzare una tale, sovversiva, categoria cinematografica, “quali convenzioni ci spingono a credere nell’autenticità del documentario? E in che modo si possono rovesciare?”³¹².

La modalità riflessiva e performativa è quella della radicale rimessa in dubbio delle informazioni rilasciate e, di conseguenza, della possibilità stessa della fiducia indiscriminata nei confronti del genere documentario. “Un accesso realistico al mondo, l’abilità di fornire prove convincenti, la possibilità di trovare una prova inconfutabile, il legame tra l’immagine e ciò che indica: tutte queste nozioni vengono messe in dubbio”³¹³. Lo spettatore viene condotto alla rimessa in questione della presunta autenticità del documentario e, insieme ad essa, “esamina la natura”³¹⁴ della fiducia nei confronti delle immagini.

³⁰⁹ Sono cinque le modalità del documentario che Nichols individua e sviluppa: espositiva, poetica, osservativa, rappresentativa e riflessiva. Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano, 2006, pp. 106/144.

³¹⁰ *Ivi.*, p. 131 (corsivo nel testo).

³¹¹ *Ivi.*, p. 132.

³¹² *Ivi.*, p. 134.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem.*

Guy Maddin appare in parte cosciente delle implicazioni teoriche della sua operazione. Intervistato sulla genesi e la definizione del termine docu-fantasia, il regista ha spiegato:

abbiamo proposto il termine [di docu-fantasia] perché pensavamo che alcune persone avrebbero storto il naso se avessimo parlato di documentario, ma sto iniziando a ritrattare sulla parola. Penso che si tratti semplicemente un documentario. Il documentario ha frontiere abbastanza elastiche, soprattutto adesso che tutti sanno che non esiste un documentario completamente onesto. Ogni cosa ha un suo punto di vista³¹⁵.

In un'intervista rilasciata l'anno successivo, Guy Maddin sembra aver ulteriormente articolato la propria posizione in merito:

Sì, si tratta di un documentario. Ovviamente le frontiere del documentario si stanno rapidamente e costantemente espandendo, da cui potrebbe posizionarsi un po' al di dentro o un po' al di fuori di questa o quell'altra frontiera. Potrebbe trattarsi di un documentario non soltanto a proposito di Winnipeg, ma su di me. Credo di aver alla fine deciso che si tratta di un documentario sulla casa e sulle nostre attitudini rispetto alla casa, alla nostalgia e alla memoria, o un sotto-insieme formato da tutti questi enormi argomenti³¹⁶.

Nella misura in cui – “soprattutto adesso” – il documentario si apre alla rinegoziazione delle proprie frontiere e dei propri codici, tale genere costituisce per Maddin un ‘luogo’ abbastanza elastico da accogliere film dall'evidente contenuto finzionale. Ed è noto come l'ipotesi esposta da Maddin presenti un suo seguito, un suo complemento (o prolungamento) nella teoria contemporanea del film documentario. Bill Nichols stesso, nel suo testo *Blurred Documentaries*, tratta e approfondisce le forme più contemporanee del documentario. In apertura del proprio studio, Nichols sostiene che

tradizionalmente la parola documentario ha suggerito integrità e completezza, conoscenza e fatti, spiegazione dell'universo sociale e dei suoi meccanismi. Malgrado ciò, più di recente il

³¹⁵ K. Halfyard, *Guy Maddin Talks My Winnipeg, Self-Mythologizing, Psychological Honesty, and Even the Host*, cit. (trad. mia).

³¹⁶ Cfr. J. Horsley, *Obsession into Light. An Interview with Guy Maddin*, “Cineaste - America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema”, Fall 2008, n. 33, pp. 47-48 (trad. mia).

documentario ha iniziato a suggerire incompletezza e dubbio, ricordo e impressione, le immagini del mondo personale e la loro ricostituzione soggettiva³¹⁷.

Nella sua monografia su *My Winnipeg*, durante l'analisi dei legami che il nono lungometraggio di Maddin intrattiene con il genere documentario, lo studioso canadese Darren Werschler parafrasa un'affermazione di Stella Bruzzi e scrive:

per Stella Bruzzi la stessa forma documentaria è intrinsecamente dialogica, 'una perpetua negoziazione tra l'evento reale e la sua rappresentazione' in cui i due elementi restano sì distinti l'uno dall'altro, ma interagiscono costantemente. Un documentario occupa sempre uno spazio in un continuum ai cui estremi ci sono l'idea del film [...] come una obiettiva registrazione storica [...], da un lato, e la narrazione dall'altro, nella misura in cui essa aggiunge sempre un'interpretazione soggettiva agli eventi che hanno luogo sullo schermo³¹⁸.

In linea con le trasformazioni della storia e dei modi di fare esperienza della sua disciplina e della sua cronologia, il documentario – secondo Nichols e Bruzzi nella teoria, e nella pratica di Maddin – può aprirsi a contaminazioni forti e a una rimessa in questione radicale della sua pretesa di verità.

Il nodo centrale, a questo punto, apparirà allora quello della natura di tali 'contaminazioni'. Se è vero che "una delle questioni portate in primo piano dal documentario riflessivo è [...]: che cosa fare delle persone?"³¹⁹, la modalità riflessiva di Maddin sembra piuttosto domandarsi *cosa fare di se stessi*. Nella misura in cui – attraverso, si è visto, una immersione nella storia fantasticata della sua città – il regista rimette in scena il proprio passato personale, le proprie immagini, gli eventi che hanno segnato e influito sulla propria infanzia, il suo documentario *performa e riflette* sull'uomo Maddin, inclinandosi sensibilmente – *contaminandosi*, dunque – con una tensione autobiografica.

Lo studioso di antropologia visuale Jay Ruby ha sostenuto, in un testo che si concentra sui parametri della riflessività documentaria, che si possano creare

³¹⁷ B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 1 (trad. mia).

³¹⁸ D. Werschler, *Guy Maddin's My Winnipeg*, cit., pp. 55-56. Il testo a cui si rifà Werschler è S. Bruzzi, *New Documentaries*, Abingdon, Routledge, 2006, p. 13 (trad. mia).

³¹⁹ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 132.

comprensibili “confusioni tra la *riflessività* e alcuni termini che vengono utilizzati come suoi sinonimi”³²⁰: come, ad esempio, quello di autobiografia.

Ruby scrive nel 1988 e sostiene che “fino a poco tempo fa”, la separazione tra documentario riflessivo e scritture autobiografiche era “relativamente chiara”³²¹. “Se si volevano fare film su persone estranee alla propria esperienza si facevano documentari e se, invece, si desiderava esplorare se stessi, i propri sentimenti e il mondo attorno a sé, si facevano film personali d’arte [*personal art films*]”³²². “Recentemente”, continua Ruby, una serie di creazioni cinematografiche “sembrano confondere”³²³ la stabilità di una tale tassonomia. Lo studioso cita allora, tra gli altri, l’esempio dell’autobiografia di Jerome Hill *Portrait* (1973); in modo non dissimile, nel suo testo *Introduzione al documentario*, Bill Nichols avrebbe citato il film *David Holzman’s Diary* (J. McBride, 1968), di cui il critico francese Patrice Rollet affermerà che “si tratta di una riflessione in atto delle potenzialità e dei limiti del cinema autobiografico”³²⁴.

Documentario e scrittura personale si scambiano i ruoli, accettano le reciproche contaminazioni e trasformano (con esiti ricchissimi e ancora imprevedibili) le proprie rispettive nature. Attraverso il suo ludico incrocio tra film memoriale e documentario, il film di Maddin rientra in – e a sua volta contribuisce a rendere complessa – una tale vasta e sfuggente scrittura documentaria del sé.

Come risultato del percorso attraverso le differenti modalità di esperire il binomio di falso e documentario appena affrontato, *My Winnipeg* emerge nei termini di uno *strano* oggetto cinematografico dai contorni fluidi: nella misura in cui l’incalcolabile dose e percentuale di reinvenzione, nel trattamento degli episodi storici narrati, impedisce di etichettarlo come *fake documentary*; e nella misura in cui, anche, l’apertura (nella teoria e nella pratica cinematografica) del documentario alle forme dell’autobiografia, della memoria e della fantasia invitano a una riconsiderazione del suo statuto tradizionale, più che a un’esclusione delle pratiche ‘non ortodosse’ da una sua (presunta) intransigente categoria.

³²⁰ J. Ruby, *Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, in Alan Rosenthal, John Corner (a cura di), *New Challenges for Documentary*, Manchester University Press, 2005 (prima ed. University of California Press, Berkeley, 1988), p. 65 (trad. mia).

³²¹ Ivi., p. 72 (trad. mia).

³²² *Ibidem* (trad. mia).

³²³ *Ibidem* (trad. mia).

³²⁴ A. Bergala (a cura di), *Je est un film*, Acor, Saint-Sulpice-sur-Loire, 1998, p. 31 (trad. mia).

My Winnipeg abbraccia quella *idea documentaria* che Bertozzi delinea nel suo omonimo testo: quella scrittura documentaria che si articola su di una ricerca di sperimentazione raffinata, che amplia lo sguardo sul reale con la riflessione su se stessi, che rifugge “l’ingenuità epistemologica [...] della ipotetica definizione/differenza dall’ ‘altro’ cinema”³²⁵. Se, come sostiene Bertozzi, “il cosiddetto cinema della realtà sembra ricorrere a un linguaggio ancora informe”³²⁶, *My Winnipeg* moltiplica delle pratiche, valorizza l’esplosione della forma, decostruisce l’orizzonte di attesa, favorisce l’emergenza delle *storie*. Diventa un *documentario dell’immaginario* che fonde nel proprio corpo la memoria con la cronologia ufficiale, ovvero “montaggio orizzontale e montaggio verticale”³²⁷. Attraverso il montaggio – il gioco ricombinatorio libero – e gli elementi del suo mosaico, il film diventa il *il vaso comunicante* (per riprendere le parole di Niney) tra la nostra memoria e quella della città di Winnipeg: uno spazio di verità, come ha affermato in un altro contesto Daniele Segre, “collocato dentro a una struttura ‘finta’, ma che riesce ad avere ancora più forza del ‘vero più vero’”³²⁸.

³²⁵ M. Bertozzi (a cura di), *L’idea documentaria*, cit., p. 15.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ F. Niney, *A travers la toile du temps : Edvard Munch, la danse de la vie*, in C. Blumlinger, M. Lagny, S. Lindeperg, F. Niney, S. Rollet (a cura di), *Théorème 14. Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, cit., p. 72 (trad. mia).

³²⁸ M. Bertozzi (a cura di), *L’idea documentaria*, cit., p. 143.

Cap. III

La riscrittura della storia personale

3.1 Autobiografia: per una premessa terminologica

La recente raccolta di testi proposta da *Le Je à l'écran* si apre con una serie di domande esplicite, 'unilaterali', indirizzate al lettore: l'immagine soggettiva (la sua possibilità, la sua emergenza) esiste? E "se la risposta è affermativa, come è possibile distinguere e riconoscere questa particolare immagine? Come, anzi, la si definisce?"³²⁹.

Alla luce di tali interrogativi, il presente capitolo si propone di offrire un approfondimento teorico, se non una traccia orientativa, a una questione – quella della iscrizione dell'io nel testo filmico – che occupa un posto e un ruolo sempre più centrale nell'attuale teoria cinematografica. Un approfondimento teorico e non una risposta definitiva, si affermava: nella misura in cui la convergenza, la 'coalescenza' dell'immagine filmica e della *scrittura dell'intimità*, solleva un insieme di questioni nuove, spesso inedite, che rendono ostica una qualsivoglia presa di posizione teorica radicale.

Scritture dell'intimità è un'espressione che traduce in maniera adeguata (anche perché sufficientemente vaga, come si avrà modo di approfondire) quell'insieme che accomuna, in maniera tanto ricca quanto spesso informe e soggetta a costanti revisioni interne, le differenti emergenze dell'io dell'autore. Lungi dall'essere una mera questione nominale, tale premessa terminologica suggerisce l'ampiezza e la complessità di quello che, per il momento e prendendo in prestito una espressione di Philippe Lejeune, ci si limiterà a chiamare *spazio autobiografico*³³⁰.

Una breve deviazione preliminare sarà quindi importante, prima di avventurarsi nei meandri della scrittura personale e, in particolare, prima di tentare di servirsene in senso ermeneutico. Nel presente momento della ricerca ci si propone, sulla falsariga delle riflessioni che concludevano il precedente capitolo, di investigare i modi in cui *My Winnipeg* distorce la storia e stempera le frontiere di genere attraverso la tensione autobiografica, personale, che durante tutto il corso del film Guy Maddin articola al suo

³²⁹ J-P. Esquenazi, A. Gardies (a cura di), *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 9 (trad. mia).

³³⁰ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, I capitolo.

interno. Se quella che il regista propone è indubbiamente una forma di scrittura personale e intima, nondimeno essa rientra a fatica, e a patto di contorsioni semantiche, nel – se pur ampio – genere dell'autobiografia. Nello sviluppo del presente capitolo si proporrà invece (e si tenterà di motivare) una sua appartenenza alla categoria dell'*autofinzione*: che meglio sembra abbracciare, e valorizzare, tutta la tensione all'artificialità e alla rielaborazione della storia che *My Winnipeg* articola e che nei precedenti capitoli si è avuto modo di analizzare.

In compenso, e a discapito di quanto appena sostenuto, il primo momento della ricerca intende fornire un quadro complessivo di cosa significhi, e cosa implichi, parlare – in generale – di una soggettività che si *esprime* e *manifesta* attraverso l'immagine. Questa parte iniziale della ricerca richiederà, a guisa di premessa metodologica, che ci si soffermi dunque sull'autobiografia: ancor prima che nella sua emergenza cinematografica, attraverso la sua forma originaria, quella letteraria. Quindi, in un secondo momento dell'indagine, esigerà che si indaghino gli scarti che *My Winnipeg* propone rispetto ai criteri, ai codici e ai parametri che l'autobiografia letteraria e poi cinematografica si sono date.

Le pagine finali del libro citato in apertura ci offrono un primo e rapido esempio (nonché uno spunto di riflessione) del perché, in questa sede, si intenda articolare il lavoro in una tale maniera: ovvero soffermandosi sull'autobiografia ancor prima che sull'eventuale applicazione della sua teoria al film che si è scelto di indagare.

La bibliografia di *Le Je à l'écran* si suddivide infatti, e in modo significativo, in due parti distinte: quella relativa all'"autobiografia", unico termine scelto per la recensione dei testi citati; quella della filmografia, poi, in cui "la parola 'autobiografia' sparisce allora a vantaggio di un ampio spettro di parole e espressioni che ad essa si sostituiscono, a loro volta distinte in sei categorie: autoritratti, ritratti di amici, ritratti di famiglia, lettere, diari di viaggio, cronache private, diari intimi, confessioni, ricordi d'infanzia, taccuini di cineasta³³¹.

La dispersione terminologica della bibliografia di *Le Je à l'écran* (che è inoltre tutt'altro che un'eccezione, quando si sfoglino testi di cinema e autobiografia) è per

³³¹ R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano, 2007, p. 298. La riflessione che Bellour conduce a proposito dell'autobiografia e dell'autoritratto cinematografici è per la prima volta pubblicata con il titolo *Autoportraits*, in "Communications", 48, 1988, p. 335.

Lejeune “il segno di un cambiamento storico”³³² che si è ancora impreparati a codificare; è la marca evidente non soltanto della difficile definizione delle *scritture intime cinematografiche*, ma anche – e come sua causa principale – della giovane età degli studi che, in campo cinematografico, si sono su di esse incentrati. E non è un caso che Lejeune stesso, nell’abbordare – e tentare di offrirgli un primo, provvisorio statuto – il campo incerto dell’autobiografia al cinema, inizi con una domanda, e che tale domanda si focalizzi (ancora una volta) sul problema del nome:

Avrei potuto intitolare queste pagine *Ciné-moi e autobiogra-film*, due parole-valigia che suggeriscono gli incroci e gli slittamenti di cui tratteremo. Il me può esprimersi al cinema? Un film può essere autobiografico? Perché no? Ma è la stessa cosa di quando, in letteratura, si parla di autobiografia? È possibile spostare in questa maniera il vocabolario generico da un medium all’altro e, con lui, delle problematiche e delle distinzioni proprie alla scrittura?³³³

Tale dispersione nominale del cinema esaspera, tra l’altro, una difficoltà definitoria che è sempre appartenuta alla stessa autobiografia letteraria: nella misura in cui, se una definizione precisa (e unanimamente accreditata) di cosa sia un’autobiografia sussiste, l’aggettivo ‘autobiografico’ si affianca a pratiche letterarie distanti (spesso in radicale opposizione) dal modello a cui etimologicamente fanno riferimento; a esso si fa ricorso, spesso e volentieri e senz’alcun freno normativo, come sinonimo di personale, intimo, privato.

È ancora Lejeune ad affrontare una tale difficoltà e mettere in luce, di conseguenza, alcune delle problematiche che da sempre hanno contribuito a rendere complesso il sistema letterario. “La parola ‘autobiografia’ [...] è elastica. Non si può che rallegrarsene: è la proprietà delle parole e delle idee che vivono”³³⁴, afferma lo studioso francese; e tutto ciò senza però nascondere, subito dopo, l’imbarazzo (suo e di quanti hanno concentrato i propri studi sulla pratica autobiografica) nel momento in cui, proprio di una tale pratica, non era in grado di operare distinzioni univoche e rigorose classificazioni interne.

³³² P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire*, in “Revue belge du cinéma”, n. 19, 1987, p. 11 (trad. mia).

³³³ *Ivi.*, p. 7 (trad. mia) (corsivo nel testo).

³³⁴ *Ibidem* (trad. mia).

Lejeune parafrasa, a mo' di esempio e per riflettere (anche un po' ludicamente), sulla inestricabile questione terminologica, la definizione che della biografia viene riportata nel *Dictionnaire universel des littératures* (Gustave Vaporeau, 1876): “qualsiasi testo e qualsiasi ne sia la forma (romanzo, poema, trattato filosofico) il cui autore ha l'intenzione, segreta o dichiarata, di raccontare la propria vita, di esporre i propri pensieri o di delineare i propri sentimenti”³³⁵. Una tale definizione, come si avrà modo di vedere in dettaglio, si adatta a *qualsivoglia forma di scrittura personale* e non offre indicazione alcuna – al contrario, contribuisce a confonderne i riferimenti – a chi voglia immergersi nei variegati modi di esprimere la propria soggettività attraverso la pratica artistica.

Se la letteratura ha avuto modo, a più riprese e con crescente consapevolezza, di far luce e ordine nel *caos* nominale e contenutistico dello spazio autobiografico, il cinema ne ha invece ereditato tutta la confusione affiancandole, con la sua pratica specifica, un insieme ulteriore di questioni: “il cinema autobiografico non può essere possibile in teoria, ma nella pratica [...] esiste! Anche se *altrimenti*”³³⁶.

Lungi dal voler effettuare una disamina esaustiva delle forme che le differenti *scritture dell'io* assumono al cinema (non è questo il contesto per intraprendere un simile studio, che peraltro richiederebbe un lavoro che si concentri unicamente su di un tale argomento), ci proponiamo in questa sede di riprendere le fila delle influenze che la nozione di autobiografia ha avuto sul cinema: per uno scrupolo di chiarezza, e perché le ipotesi che in un secondo momento si effettueranno a proposito di *My Winnipeg* risultino più chiare. Perché, infine, non appaia ambiguo negarne un'appartenenza all'autobiografia e, in contemporanea, scriverne nei termini di 'pratica autobiografica'.

3.2 L'impossibile autobiografia cinematografica

Uno degli elementi dalla più evidente complessità – una delle cause maggiori della difficoltà incontrata da ogni approccio a un tale argomento – risiede nella relativa giovane età della riflessione che intorno a esso si sviluppa. Se il desiderio di inscrivere la propria soggettività nell'immagine filmica si manifesta in parallelo, anzi in

³³⁵ Ivi., p. 8 (trad. mia).

³³⁶ *Ibidem* (trad. mia) (corsivo nel testo).

contemporanea, con le stesse pratiche di riproduzione fotografica del movimento³³⁷, la teoria cinematografica ha dovuto attendere le esperienze radicali – di rottura consapevole e rivendicata – del cinema *underground* statunitense per ‘accorgersi’ di come il cinema avesse affinato gli strumenti per parlare alla prima persona. È una teoria cinematografica costitutivamente *asincrona*, quella che si concentra con attenzione crescente sulle forme dell’intimità proposte dal film: perché arriva in ritardo, da una parte; e perché – nella misura in cui la produzione autobiografica vive da trent’anni a questa parte una risurgenza continua e vivace e che le sue emergenze sono spesso difficilmente sistematizzabili – la teoria non sembra riuscire a colmare la distanza istituita dalla proliferazione della pratica.

Il secondo, e paradossale, elemento di complessità ermeneutica, si nasconde e svela nelle maglie della teoria di un’altra dimensione artistica: quella letteraria. Se la teoria cinematografica non sa compensare gli scarti istituiti dalla produzione autobiografica, il cinema dell’intimità si *legge* allora attraverso le riflessioni che si sono concentrate sulla forma originaria dell’autobiografia letteraria. In un lungo saggio che si propone la disamina approfondita (soprattutto nel campo della video-arte) dell’emergenza delle forme intime e personali che l’immagine in movimento ha recentemente sviluppato, Raymond Bellour si sofferma lungamente sulle influenze della creazione letteraria e della – a sua volta – sua proteiforme tradizione. È in *Vie de Henry Brulard*, il libro in cui “si annuncia l’ossessione autobiografica di Stendhal”³³⁸, che lo studioso francese individua ad esempio il primo atto – o perlomeno il momento fondatore – di una scrittura autobiografica di *vacillazione dell’immagine, con l’immagine, a partire*

³³⁷ È nelle immagini realizzate da George Demeny, assistente di Etienne Jules Marey e insieme a lui direttore della *Station physiologique* (il laboratorio in cui entrambi conducono le ricerche e gli esperimenti sul movimento che realizzeranno le prime immagini animate), che si individua la primissima emergenza di una volontà ‘ritrattistica’ che il cinema ha sempre tradotto. Demeny è infatti l’inventore del phonoscope, dispositivo ideato per “riprodurre l’illusione del movimento della parola e della fisionomia di una persona che parla”, scrive Laurent Mannoni. “Sotto un tendone con le cortine abbassate, lo spettatore applica un occhio contro un vetro e scorge la testa di un giovane la cui bocca si dischiude, si apre, si avvicina, si contrae, si allarga, si ferma in modo alternato, come se si lasciasse sfuggire le parole *Je vous aime*”, L. Mannoni, *George Demeny : pionnier du cinéma*, Douai, Pagine Editions, 1997, p. 50 (trad. mia).

³³⁸ R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano, 2007, p. 298. La riflessione che Bellour conduce a proposito dell’autobiografia e dell’autoritratto cinematografici è per la prima volta pubblicata con il titolo *Autoportraits*, in “Communications”, 48, 1988.

dall'immagine: per il modo in cui il testo intrattiene, tra parole e immagini, una – è in questi termini che Bellour si esprime – *vibrazione*³³⁹.

La teoria del cinema, quando parla di scrittura autobiografica, abbraccia la riflessione del campo letterario. Nell'evocare il dispositivo (inconsapevolmente cinematografico) di Stendhal, Bellour fa qualcosa in più: nel momento stesso in cui si rifà al romanzo, individua al suo interno stesso il principio di una *comunicazione*, di un ancora imprevedibile scambio o influenza con l'immagine in movimento. Il cinema ruba alla letteratura nella stessa maniera in cui la letteratura, prim'ancora che il cinema esista, ne prefigura il meccanismo.

È quindi così (in questa direzione) che la tradizione letteraria si manifesta in tutta la sua polivalenza: in tutto il suo essere – con le parole di Bellour – intrinsecamente proteiforme. Il genere, “o piuttosto il territorio”³⁴⁰ che lo studioso francese intende introdurre e che provvisoriamente chiama autobiografia, ha la peculiarità di toccare – essere ai margini di – altre pratiche artistiche: tra le quali, ovviamente, figura in prima istanza la letteratura; e tutto ciò nella misura in cui (continua Bellour evocando un brevissimo inventario di cineasti che si misurano, per primi, con l'immagine autobiografica) la letteratura è “il quadro di riferimento che permette di accostare queste

³³⁹ In *Vie de Henry Brulard*, infatti, infatti, Stendhal integra al testo autobiografico settantasette disegni, da lui stesso realizzati, a volte corredati da una didascalia esplicativa, a volte arricchiti da lettere (la H, ad esempio, a indicare il punto in cui lui stesso si situa) e frecce, ma sempre concepiti in relazione serrata con il discorso letterario: ad anticiparlo e figurarlo, a mostrarne visivamente gli scarti. In contemporanea alla nascita della fotografia (lo scrittore francese inizia la stesura di *Henry Brulard* nel 1835, quasi in parallelo ai primi esperimenti di Daguerre), Stendhal realizza un dispositivo autobiografico unico nel suo genere, che istituisce una “disposizione a piani tra parole e immagini, passando dall'immagine fermata alle molteplici posizioni che l'animano” e delinea dunque “un percorso dei livelli dell'immagine mentale”³³⁹. Non solo: nella misura in cui lo scrittore istituisce un percorso alternato dalla frase alla sua figurazione, dal concetto all'immagine, secondo Bellour “Stendhal prefigura anche il cinema, come altri prima di lui e intorno a lui, ma “avendo l'originalità di attenersi all'esatto punto di incrocio tra cinema e foto [...]. Egli, in effetti, che cosa fa? Passa costantemente *da un piano all'altro*. Che sia attraverso il cambiamento di scala nei disegni che compongono la sequenza [...], o attraverso gli spostamenti simbolizzati da lettere, frecce, punteggiature: altrettanti tragitti che implicano cambiamenti [...] di piani, di angoli, di punti di vista. Il racconto nutre questa virtualità, ci spinge ad attualizzarla: apre uno spazio mediato tra la serie di istantanee e il *découpage*-film, R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 295. Per un approfondimento sulle implicazioni autobiografiche del romanzo di Stendhal, nonché sul suo dispositivo personale di scrittura-immagini da lui istituito, v. L. Marin, *La Voix excommuniée*, Galilée, Paris, 1981; si rimanda a un altro studio dell'autore, L. Marin, *Images dans le texte autobiographique : sur le chapitre XLIV de la Vie de Henry Brulard*, in *L'écriture de soi*, PUF, Paris, 1999; il testo è edito in italiano all'interno di *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XXIII, Bulzoni, Roma, 1984. Il romanzo di Stendhal è edito in Italia con il titolo *La vita di Henry Brulard*, Adelphi, Milano, 1964.

³⁴⁰ Ivi., p. 297.

opere. L'idea che risalta, vaga ma forte, è l'intimo (il personale, il privato). La nozione di scrittura ne sembrerebbe la garanzia, come dimostra l'espressione circolare: 'la scrittura dell'io al cinema'³⁴¹.

È possibile, parafrasando dunque quella prima domanda che si evocava in apertura del capitolo, *scrivere l'intimità* nell'immagine cinematografica? E in quali modi il cinema si presenta nei termini di scrittura dell'io? E ancora: il cinema rappresenterebbe un'alternativa visiva alla scrittura intima letteraria o, al contrario, sarebbe in grado di figurare l'io del cineasta attraverso strumenti a esso specifici?

Una prima risposta – parziale perché ampiamente riveduta, ricontestualizzata, dibattuta e superata – a una tale serie di questioni è quella proposta da Elizabeth W. Bruss. In un saggio del 1980 ormai divenuto un 'classico' della teoria cinematografica dell'autobiografia, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography*³⁴², Bruss nega l'esistenza – la possibilità stessa – di una scrittura dell'io per l'immagine in movimento, argomentando la sua posizione attraverso un – da lei supposto – costitutivo diniego cinematografico dei tre parametri di definizione dell'autobiografia letteraria classica. Un'analisi del discorso di Bruss, oltre a dare adito all'approfondimento di una delle prime e più attente riflessioni in merito, offre un secondo vantaggio: quello di circoscrivere la tassonomia critica dell'autobiografia e, lungi dall'abbracciare le posizioni (negative) sostenute dalla sua autrice, mettere in luce proprio attraverso di esse i modi in cui i mezzi del cinema smontano l'articolazione del suo discorso. E chiarire altresì le procedure attraverso cui l'immagine in movimento si ritaglia uno spazio autonomo (indipendente e a volte in opposizione a quello letterario) di scrittura dell'intimità.

Sono tre, sostiene Bruss, i parametri definitivi dell'autobiografia: il *valore di verità*, il *valore d'atto* e il *valore di identità*. Il cinema, secondo la studiosa americana, contravviene a tutti e tre i parametri di istituzione:

- Il *valore di verità*, che richiede all'autore di dire il vero e agli eventi da lui riportati di concordare con altre eventuali testimonianze, sarebbe impossibile da

³⁴¹ Ivi., p. 298.

³⁴² E. W. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography*, in J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980; il testo di Bruss non è stato tradotto in Italia. In Francia – ed è a questa traduzione che si farà riferimento nella ricerca – esso appare nella rivista "Poétique", n. 56, nov. 1983, con il titolo *L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif*.

raggiungere al cinema. Un film che si dia come obiettivo quello di raccontare una storia vera non può che dover scegliere tra due soluzioni differenti, ed entrambe fuorvianti: quella di “una verità messa in scena” e quella di “una verità direttamente registrata”³⁴³. L’immagine in movimento, scrive Bellour parafrasando Bruss, “è votata per natura a essere troppo reale o a esserlo troppo poco, è combattuta [...] tra la verità documentaria e la finzione”: una natura sconosciuta all’impresa letteraria, che non avrebbe invece relazione diretta con la realtà e disporrebbe, di conseguenza, di un ampio ventaglio di strumenti per suggerire la verità di quanto narrato. In più il linguaggio cinematografico non conoscerebbe, secondo Bruss, tutte quelle convenzioni e inflessioni di cui la letteratura dispone per poter evocare un sentimento.

- Il *valore d’atto*, che impone all’autore di farsi riconoscere come *responsabile* del progetto di autopresentazione, sarebbe ugualmente improponibile. Da una parte la nozione stessa di autore cinematografico è problematica, ed è ad ogni modo sparpagliata, confusa, se messa a confronto con quella che designa lo scrittore letterario: comunque e (quasi) sempre unico. D’altra parte il valore d’atto si realizza attraverso l’*espressione*: in che maniera l’immagine filmica saprebbe inscrivere “non solamente la sua sincerità ma il suo punto di vista, la sua soggettività?”³⁴⁴. Per figurare l’espressione, sostiene Bellour sempre prolungando le riflessioni di Bruss, il cinema deve far ricorso a delle marche eccessive, come quella – un esempio tra i più evidenti – della camera soggettiva; in questo senso, il film “è sempre diviso tra la descrizione e l’espressione”³⁴⁵: gli strumenti di espressione ne sono tanto la garanzia autoriale quanto, in parallelo, l’ostacolo alla trasparenza di quanto mostrato.

- Il *valore di identità*, infine: secondo cui l’autore, il narratore e il protagonista devono costituire un’entità unica; o, come Bruss scrive, secondo il quale uno stesso individuo debba occupare “una posizione al tempo stesso nel contesto, nel ‘momento della scrittura’ che gli è relativo e all’interno del testo stesso”³⁴⁶. Al cinema vi sarebbe una incolmabile distanza tra colui che guarda e decide dell’immagine e colui che ne è il soggetto: ci si trova davanti alla macchina da presa, oppure dietro di essa. “Uno dei potenziali effetti del cinema”, scrive Bruss, “è quello di ‘decostruire’ il progetto

³⁴³ R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 300.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ E. W. Bruss, *L’autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l’objectif*, cit., p. 481 (trad. mia) (corsivo mio).

autobiografico di fissare il *me* su carta; e, in questo senso, di dimostrare l'illusorietà di una soggettività che cerca di essere presente a se stessa 'da una parte all'altra' nella scrittura, che è la traccia stessa della sua assenza"³⁴⁷. Il cinema, secondo Bruss, figura l'assenza strutturale del soggetto autobiografico: un film (in maniera quasi più sincera, perché obbligato a tradurre l'immagine) reifica tutta la contraddittorietà insita in qualunque progetto autobiografico; chiudendosi, di conseguenza, alla possibilità di una sua – pur effimera – riuscita.

Quello che dunque Elizabeth W. Bruss intende fare, in *Eye and I*, non è tanto negare l'autobiografia cinematografica, quanto piuttosto interrogarsi "sulla sparizione progressiva [...] di un'immagine del Me"³⁴⁸ di cui l'autobiografia letteraria si era fatta portavoce e promotrice e che si ritroverebbe invece, adesso, messa in crisi dall'avvento dei media. La sua è una interrogazione quasi filosofica sulle mutazioni e sulle evoluzioni che l'iscrizione dell'io ha subito nelle dimensioni artistiche; e, di conseguenza, sulla soggettività stessa e dei suoi modi di esperirsi.

Se il cinema e il video riescono davvero a sostituirsi alla scrittura come nostra principale modalità di registrazione, di informazione e di distrazione; e se è vero, come mi propongo di mostrare, che non esiste un vero e proprio equivalente filmico dell'autobiografia, allora l'attività autobiografica come la conosceamo da quattro secoli potrebbe benissimo starsi sempre più rarefacendo e, infine, spegnendo³⁴⁹.

L'interrogazione di Bruss oltrepassa la questione della sopravvivenza di un genere a contatto con un linguaggio nuovo, diverso da quello che lo ha storicamente 'ospitato'. E in questa maniera, sostiene Lejeune, "mette in luce la precarietà del soggetto autobiografico" e, a modo suo, sottolinea (in maniera forse allarmistica) come il cinema potrebbe contribuire ad accelerarne la sparizione.

Bruss apre la teoria letteraria e quella cinematografica a quello che appare nei termini di un abisso ermeneutico, ma non ne approfondisce implicazioni e possibilità³⁵⁰. La sua è un'osservazione analitica, un'argomentazione empirica: qualcosa è cambiato nella modalità di esperimento, rimessa in forma e trasmissione della nostra intimità. Il cinema

³⁴⁷ Ivi., p. 480 (trad. mia) (corsivo nel testo).

³⁴⁸ Ivi., pp. 301-302.

³⁴⁹ E. W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif*, cit., p. 480 (trad. mia).

³⁵⁰ Il testo che si sta analizzando è, tra l'altro, l'ultimo che Bruss redige prima della sua morte.

è il ‘luogo’ – al tempo stesso banco di prova e risultato – in cui misurare la profondità della evoluzione messa in luce.

Alla posizione di Elizabeth W. Bruss sembra rispondere da una parte la pratica cinematografica; dall’altra parte, anche, la profonda revisione interna di cui la teoria letteraria stessa, nell’affrontare il genere autobiografico, si è fatta teatro.

3.3 L’autobiografia: tra verità ideale e *sincerità*

Se non è questo il luogo in cui investigare le trasformazioni delle pratiche autobiografiche letterarie, né per dare conto delle evoluzioni che la stessa critica letteraria ha subito – tentando di recuperare e di volta in volta adattarsi agli slittamenti formali e semantici del suo oggetto di studio³⁵¹ – è a ogni modo inevitabile misurarsi con essa. Nella misura in cui, come si è accennato, la teoria cinematografica non ha iniziato che negli anni ’60 a sottolineare l’emergenza (pronandone la presenza o relativizzandone la portata, ma in qualche misura considerandone *una certa* esistenza) di una scrittura intima per il cinema, qualsivoglia studio sulle implicazioni autobiografiche del film dovrà confrontarsi con una – ben più nutrita, consolidata e consapevole – teoria letteraria.

In questa sede, di conseguenza, è con essa che ci si propone un dialogo diretto. Da una parte perché, come si è appena visto, essa ha l’indiscussa maturità di una pratica anagraficamente di molto anteriore. Dall’altra parte perché, proprio in virtù dei suoi due secoli di esistenza, la critica letteraria dell’autobiografia ha già avuto modo, a più riprese e con timore decrescente, di mettere in luce le sue evoluzioni: il suo evidente scardinamento interno e le profonde trasformazioni a cui, infine, i diversi modi di ‘dire io’ sono andati incontro.

Non sarà un caso, allora, che la prima risposta ‘forte’ al saggio di Elizabeth Bruss sia quella di un altro critico letterario, Philippe Lejeune. Forte di un’autorità critica maturata in quarant’anni di ricerca, analisi e sistematizzazione del genere autobiografico, Lejeune ha “tentato di mettere un po’ d’ordine”, scrive Bellour, “o,

³⁵¹ In apertura del suo testo, Elizabeth W. Bruss sottolinea come una delle qualità *tradizionali* dell’autobiografia sia la sua “ammirevole e paradossale duttilità”. Ivi., p. 476 (trad. mia).

almeno, di rischiarare questo disordine”³⁵² proprio di ogni approccio all’autobiografia cinematografica; e, così facendo, ne ha in qualche modo costituito – continua Bellour – l’atto primo di legittimazione.

Lo studioso francese inizia infatti il suo testo di ‘risposta’ alle ipotesi di Bruss con una constatazione limpida: quella della già forte elasticità del termine *autobiografia* nel campo letterario. “Vi ricorderò allora non l’utilizzo, ma gli utilizzi della parola ‘autobiografia’ nel campo della scrittura”³⁵³, avverte ad esempio Lejeune, prima di industriarsi a sistematizzare le varie occorrenze del termine e, in particolare, a sottolineare come la stessa discussione nominale inaugurata da Bruss riveli, nelle pieghe della sua articolazione, una forma di attaccamento quasi affettiva a un presunto e inesistente ideale di autobiografia letteraria.

Nell’analizzare l’attitudine critica di Bruss, Lejeune scrive:

La vediamo ostinarsi a dimostrare una *incapacità* del cinema (tutti i film citati appariranno come dei fallimenti, per una ragione o un’altra, rispetto a un modello virtuale dell’autobiografia scritta [...]) mentre, al contrario, l’argomento di questo studio doveva essere quello di rivelare la precarietà, e soprattutto l’*artificialità* del me autobiografico scritto. Ora, lungi dall’essere messo in questione, esso finisce col sembrarci ancora più prezioso in quanto “in via d’estinzione”³⁵⁴.

Bruss decreterebbe, secondo Lejeune, una incapacità del cinema che si motiva a partire dal confronto (dalla ricerca di equivalenza) con un modello inesistente. Considererebbe altresì l’autobiografia letteraria come un genere in trasformazione, che si lascia rimettere profondamente in questione – nel suo statuto e nella sua forma – dal passaggio del tempo; un genere, infine, che proprio della duttilità ha fatto la sua forza letteraria. Giudicherebbe l’autobiografia cinematografica, d’altra parte, come un fenomeno fisso, cristallizzato, votato a una intrinseca inadattabilità.

Lejeune stesso, insieme a molti altri che ne hanno anticipato e prolungato – a volte portandole alle estreme conseguenze – le posizioni, ha a più riprese smontato una tale nozione idealistica dell’autobiografia letteraria³⁵⁵. I più recenti studi sul genere

³⁵² R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 299.

³⁵³ Lejeune, *Cinéma et autobiographie*, in “Revue belge du cinéma”, cit., p. 7 (trad. mia).

³⁵⁴ Ivi., p. 9 (trad. mia) (corsivo nel testo).

³⁵⁵ Nell’introduzione stessa al suo *Il patto autobiografico*, Lejeune sostiene che “per analizzare un genere bisogna lottare contro l’illusione della continuità, contro la tentazione di dare una normativa e contro i

autobiografico hanno infatti voluto leggere, proprio attraverso quelle trasformazioni a cui l'autobiografia letteraria è andata incontro, l'avvicinamento progressivo (se non la chiara prefigurazione) non tanto del cinema, quanto di quella soggettività frammentaria di cui il film autobiografico sembra farsi, quantomeno più 'spontaneamente', portavoce.

In *Cinéma et autobiographie : problèmes de vocabulaire*, Lejeune si chiede infatti se sia legittimo spostare il vocabolario specifico di un'arte verso un'altra; e, di conseguenza, imprimere una deviazione strutturale alle problematiche che avevano contribuito a 'costituire' l'emergenza di un genere in una supposta arte di origine. In un altro testo, il critico francese aveva già affermato che "l'autobiografia non ha nulla di eterno"³⁵⁶, sottolineandone dunque la naturale dipendenza storico-temporale; nel testo *Il patto autobiografico*, forse quello che più ha contribuito a sistematizzare le diverse occorrenze dell'autobiografia letteraria, Lejeune prolunga le sue stesse riflessioni, affermando (e, così facendo, sottolineando l'importanza della cornice di ricezione) che il patto a cui essa dà vita "si definisce meno attraverso gli elementi formali di cui è costituito, che attraverso il 'contratto di lettura'"³⁵⁷ che di volta in volta, di epoca in epoca, stipula con il proprio lettore.

Proprie dell'autobiografia, ci sembra di poter sintetizzare, sono l'adattabilità strutturale e la natura contestuale; nella misura in cui, come Brigitte Diaz afferma qualche anno più tardi, "presente allo stato di traccia, o di semplice tentazione [...], l'autobiografia migra da un genere all'altro senza esserne mai prigioniera"³⁵⁸.

Quella dell'autobiografia è dunque una *tentazione* che migra, si adatta a contesti ed epoche nuove e, con l'avvento dei nuovi media, si ibrida e contamina. Insita in essa, sembrano suggerirci le posizioni critiche citate – compresa quella di Bruss, e malgrado il suo scetticismo quando si tratta di cinema –, vi sarebbe una sorta di vocazione alla *permanenza differente*, all'emergenza ogni volta nuova; e tutto questo, a discapito della

pericoli dell'idealizzazione: a dire il vero, non è forse possibile studiare *un* genere, a meno che non si accetti di uscire dallo stesso", P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 6 (corsivo nel testo).

³⁵⁶ P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1998 (prima edizione nel 1971), p. 9 (trad. mia).

³⁵⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 6.

³⁵⁸ B. Diaz (a cura di), *L'Autobiographie hors l'autobiographie*, Elsevier, n. 22, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 9 (trad. mia). Il testo curato da Diaz, in compenso e come d'altra parte si evince dalla sua affermazione in questa sede citata, verte unicamente sui 'generi', e dunque sulle (pur disperate) occorrenze dell'autobiografia in letteratura.

diversità delle occorrenze, sempre originata da un desiderio di accompagnare, attraverso l' 'esorcismo'³⁵⁹ della letteratura, la scoperta di se stessi.

Tale scoperta rappresenta, in compenso, la sola costante *tematica* che l'autobiografia si sia data attraverso i suoi due secoli di esistenza. Ne *Il patto autobiografico* Philippe Lejeune pone l'identità tra autore, narratore e personaggio come criterio imprescindibile perché di autobiografia si possa parlare. È questo il *patto autobiografico* che il titolo dell'opera introduce; quella che segue è, invece, la celebre definizione di autobiografia che Lejeune propone: “*resoconto retrospettivo in prosa che una persona reale si fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità*”³⁶⁰.

Tale definizione, attualmente la più accreditata (pur se parzialmente riconsiderata dall'autore stesso³⁶¹), articola le differenti categorie che il patto autobiografico sintetizza: quella della narrazione, e quindi della messa in forma del linguaggio; quella dell'argomento che in essa verrà raccontato, la propria esistenza, la propria vita; la situazione dell'autore – il momento (privato o storico) in cui si trova – e la posizione del narratore che deciderà l'ottica retrospettiva da dare alla narrazione.

Lejeune propone – estrapola – tale definizione alla luce dell'analisi di un centinaio di opere. Lo studioso ritrova nelle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, come molti altri prima di lui³⁶², al tempo stesso “un archetipo, un prototipo e un esempio inaugurale”³⁶³ del genere autobiografico, e individua nel 1782 la sua data di nascita simbolica. Allo stesso tempo, non trascura i testi della ‘preistoria’³⁶⁴ né la loro preziosa influenza nel delineare, inconsapevolmente e attraverso i secoli e le pubblicazioni, quello che con

³⁵⁹ Il termine è utilizzato da J.-M. Paul nell'introduzione al testo A-R. Hermetet, J.-M. Paul (a cura di), *Ecritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 17 (trad. mia).

³⁶⁰ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12 (corsivo nel testo).

³⁶¹ Philippe Lejeune rivede la definizione del 1975 in P. Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique* 2, Le Seuil, Paris, 2005.

³⁶² Nel capitolo relativo all'analisi del primo libro delle *Confessioni*, Lejeune ammette, tra l'altro, una sorta di filiazione delle idee che sta per esporre. Per rispondere alla domanda “com'è costruito il libro I delle *Confessioni*?”, Lejeune dichiara di voler fare riferimento alle riflessioni di Jean Starobinski, Marcel Raymond e Michel Launay, che hanno già tentato di rispondere a una tale domanda. “[...] si vedrà”, scrive Lejeune, “quanto io sia loro debitore”. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 97.

³⁶³ J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 2004 (prima ed. 1997), p. 22 (trad. mia).

³⁶⁴ Nel testo *L'Autobiographie en France* Lejeune inizia la sua impresa analitica a partire da un libro di Guibert de Nogent, apparso nel 1115.

Rousseau diventerà un genere letterario definito. E non sarà un caso se (anche in virtù dell'ampiezza dei riferimenti evocati) la definizione dell'autobiografia proposta da Lejeune verrà immediatamente integrata e applicata dalla maggior parte di quei testi teorici che, a partire dalla fine degli anni '70, hanno rimesso in questione lo statuto del genere autobiografico.

La scoperta di se stessi ne costituisce, si affermava, l'unica costante tematica. Se è nel patto autobiografico – nel contratto di verità che l'autore implicitamente stipula con il lettore – che Lejeune individua il criterio *formale* del genere, lo studioso non schiva quelle problematiche che, in particolare, il valore di verità ha da sempre posto alla stabilità della definizione.

Nel recensire i testi analizzati e gli slittamenti che la relazione con la storia – personale e collettiva – propone al criterio di verità e adeguamento al *reale* dell'autobiografia, Lejeune ammette (riportandola scrupolosamente) una lunga serie di eccezioni e ostacoli: altrettanti scarti dalla verità che ci si propone di raccontare. Nella misura in cui, d'altro canto, a partire dall'inizio del diciannovesimo secolo la presenza dello sfondo storico si fa insistente³⁶⁵ in qualsivoglia opera che si avventuri nella ricostruzione dell'esistenza del suo autore, storia e narrazione della vita si presentano come inestricabilmente intrecciate, fonte di reciproci sostegni o confusioni.

Un pensiero di Michel de Certeau, proprio attraverso lo scetticismo nei confronti della storia che il suo autore al suo interno esprime, si fa possibile riflesso e potenziale lettura dell'autobiografia e del rapporto che con la storia intrattiene:

Qualcosa che non tornerà si è perduto. La storiografia è una maniera contemporanea di praticare il lutto. Si scrive a partire da un'assenza e non produce che simulacri, per quanto scientifici. Mette una rappresentazione al posto di una separazione. Indubbiamente non è sicuro che ne sappiamo più sul presente che sul passato, né che l'equivoco sia minore nella comunicazione contemporanea. Ma conserviamo almeno, nel presente, l'illusione di sormontare quanto il passato rende insormontabile³⁶⁶.

³⁶⁵ Cfr. A.-R. Hermetet, J.-M. Paul (a cura di), *Ecritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, cit., p. 18.

³⁶⁶ M. de Certeau, *Fabula Mistica, XVI e XVII secolo*, Jaca Book, Milano, 2008 (prima ed. italiana Il Mulino, Bologna, 1987), p. 11. Il passaggio di de Certeau è citato in A.-R. Hermetet, J.-M. Paul (a cura di), *Ecritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, cit., p. 12.

Quel discorso sulla storia e sulle contaminazioni memoriali che si è intrapreso nel capitolo precedente trova, in questa sede, tutto il suo senso ‘narrativo’, tutto il suo – suggestivo e paradossale – legame con la scrittura. Al riguardo, Gisèle Séginger mette in luce le mutazioni epistemologiche che gli slittamenti della storiografia imprimono sul corso della letteratura: “le trasformazioni della storiografia”, scrive la studiosa francese, “si incrociano e si intersecano con le rivoluzioni e le invenzioni letterarie: storici e romanzieri si leggono a vicenda”³⁶⁷.

L’osservazione di Séginger – relativa alle scritture del diciannovesimo secolo e alla rielaborazione dell’immaginario personale nell’approccio alla storia che al loro interno si svela – non potrà non coinvolgere le scritture dell’intimità³⁶⁸: tutta la panoplia di testi autobiografici che costellano il 1800 e ne inficiano, ne influenzano in filigrana, il rapporto al passato storico. Tanto l’autobiografia si costituisce nei termini di rimessa in scena di un’esistenza in un determinato contesto storico, tanto, in maniera speculare, è proprio “affabulando che la storia ritrova la verità”³⁶⁹.

La letteratura del diciannovesimo secolo incorpora e oltrepassa il dato storico. Ne fa da un lato, ufficialmente, “un principio di intelligibilità e, di conseguenza, un principio estetico in grado di dare forma e armonia al reale”³⁷⁰; d’altra parte, e in contemporanea, “in relazione all’idea di una Storia dotata di senso, di una orientazione e di un argomento [...] la scrittura della finzione può avere un senso critico”³⁷¹. Il giovane genere dell’autobiografia immediatamente incamera un tale bisogno sovvertito di storia, questo movimento di integrazione e rifiuto, di collusione tra intelligibilità e finzione.

³⁶⁷ G. Séginger (a cura di), *Ecriture(s) de l’histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2005, p. 6 (trad. mia).

³⁶⁸ Riportiamo, a questo proposito, il bell’incipit di *Il patto autobiografico*, in cui l’autore mette in luce – senza peraltro rinnegarne le ulteriori letture possibili – il valore puramente letterario dell’autobiografia: “Ci si può accostare in diversi modi a quella che si definisce autobiografia: studio storico, poiché la scrittura dell’io che si è sviluppata nel mondo occidentale dal XVIII secolo è un fenomeno di civiltà; studio psicologico, poiché l’atto autobiografico evidenzia vasti problemi, come quelli della memoria, della costruzione della personalità e dell’autoanalisi. Ma l’autobiografia si presenta innanzitutto come testo letterario: negli studi qui raccolti ho cercato d’interrogarmi sul funzionamento di questo testo, facendolo funzionare, cioè leggendolo”, P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 5 (corsivo nel testo).

³⁶⁹ P. Petitier, *La vérité sort de l’histoire. Jules Michelet, Louis XIV et la Révocation de l’édit de Nantes*, in G. Séginger (a cura di), *Ecriture(s) de l’histoire*, cit., pp. 18-19 (trad. mia).

³⁷⁰ G. Séginger (a cura di), *Ecriture(s) de l’histoire*, cit., p. 6 (trad. mia).

³⁷¹ *Ibidem* (trad. mia).

Philippe Lejeune mette in luce tutta l'ambiguità di una tale relazione con la storia e, di conseguenza, con la presunta verità dell'evento – personale o collettivo – che la narrazione riporta e traduce.

Anche se nel suo correlarsi alla storia (lontana o quasi contemporanea) del personaggio il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma, proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di una enunciazione che resta autentica. Chiamiamo *autenticità* quel rapporto interno proprio all'uso della prima persona nel racconto personale; non lo si confonderà né con l'identità, che rimanda al nome proprio, né con la somiglianza [...]³⁷².

A patto che la riscrittura del sé assicuri il contratto di identità tra le tre istanze della narrazione, essa potrà allora sviluppare il suo gesto scritturale al di fuori delle griglie della cronologia. La narrazione dell'esistenza assume allora i medesimi contorni di quella rielaborazione della storia precedentemente affrontata. Il romanziere, lo storico e lo scrittore dell'autobiografia si ritrovano accomunati – paradossalmente, nella misura in cui variano le rispettive esigenze di fedeltà storica – dal tentativo di dare *a posteriori* una *coerenza* formale alla loro opera. E la scrittura personale, in maniera più radicale e 'legittima' di quella storica e più ambigua di quella romanzesca, "sminuisce ancor più il peso della Storia valorizzando il registro dell'«intimo»"³⁷³ e della soggettività dei personaggi.

Le *Confessioni* di Rousseau avevano già ampiamente messo in luce la fallibilità della memoria e, contemporaneamente, l'autenticità – essa non compromessa – delle sue intenzioni. All'inizio del secondo tomo della sua impresa autobiografica, lo scrittore *confessa*:

Tutta la prima parte è stata scritta a memoria e debbo avervi commesso molti errori; costretto a scrivere anche la seconda a memoria, ve ne commetterò probabilmente molti di più [...]. Possono sfuggirmi qualche omissione nel riferire i fatti, trasposizioni, errori di data, ma non posso ingannarmi su ciò che ho provato né su ciò che i miei sentimenti m'hanno indotto a fare, ed è ciò che importa soprattutto³⁷⁴.

³⁷² P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 42 (corsivo mio).

³⁷³ G. Jolly, *L'Intime et l'Histoire : Le Nouveau Monde de Villiers de L'Isle-Adam*, in G. Séginger (a cura di), *Ecriture(s) de l'histoire*, cit., p. 237 (trad. mia).

³⁷⁴ J.-J. Rousseau, *Confessioni, Volume II*, Rizzoli, Milano, 1979 (prima ed. 1955), pp. 311-312.

Al principio del gesto scritturale vi è, per Rousseau, un bisogno di rielaborazione degli eventi vissuti. Poco importa la fedeltà, l'esattezza storica. Poco importa, in altri termini, quel criterio di verità che in un secondo momento, e quasi a discapito della pratica autobiografica, è stato messo in rilievo nel tentativo di categorizzare i criteri formali della scrittura: in vista, per l'appunto, della sua costruzione in quanto genere.

Saranno i valori dell'autenticità e della sincerità dell'attitudine a prevalere, allora, nell'anamnesi della vita dell'autore. Non è tanto all'obiettività della ricostruzione che si ricondurrà una eventuale riuscita dell'intenzione autobiografica, quanto al movimento interiore della soggettività e del ricordo. Come nota Jean-Philippe Miraux, "la sincerità interiore è infinitamente più affidabile della verità razionale, fredda e oggettiva. Si vede come i fatti [...] hanno un senso solo quando sono vissuti attraverso la percezione del narratore-personaggio che, sincero, le riporta"³⁷⁵.

La scrittura autobiografica risponde e rielabora quindi tensioni affettive e non mimetiche. Rappresenta una metamorfosi, una strategia o un 'trucco' – suggerisce Miraux – per dare forma a un contenuto intrinsecamente disordinato e temporalmente disperso, in sistematica negoziazione con la perdita di coordinate cronologiche e memoriali. Le *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau stabiliscono l'archetipo non solo della ricerca della verità dell'esistenza, ma anche (e soprattutto, in relazione al discorso che in questa sede si articola) dell'accettazione preventiva della sua costitutiva impossibilità.

La questione della verità, tale presunto valore a cui la scrittura autobiografica è tenuta a rispondere, subisce attacchi frontali durante tutti i suoi due secoli di esistenza letteraria. Lungi dal costituire l'obiettivo dell'autobiografia, essa appare sempre più – man mano che gli autori prendono coscienza del genere e delle sue distorsioni possibili, man mano che essi iniziano a 'giocare' con le sue norme – come l'orizzonte da oltrepassare: in vista, anche, dell'affermazione 'autoriale' del proprio immaginario.

La relazione che si istituisce tra lo scrittore e l'autobiografia, tra il suo intervento creatore e l'esistenza da riportare, sembra rispondere a una logica di inversione proporzionale.

³⁷⁵ J.-M. Miraux, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, cit., pp. 50-51 (trad. mia).

Nella misura in cui la scrittura autobiografica costituisce un'operazione euristica – “ogni autobiografia”, sostiene Starobinski, “è un'autointerpretazione”³⁷⁶ – essa istituisce un rapporto problematico con la rielaborazione stilistico-formale del vissuto da raccontare. L'implicita domanda di autoreferenzialità del progetto autobiografico articola un *io* che “non viene assunto ‘esistenzialmente’ da nessuno”³⁷⁷: una pura proiezione *formale* di un'esistenza altra – essa referenziale – unica a esistere e – attraverso la scrittura – a dare prova di esistenza. L'autobiografia articola, in tale maniera, un paradossale scarto tra le due istanze della soggettività: quella che crea e quella che da essa è creata. Essa è il luogo stesso dello spostamento, dell'altalena tra l'io referente e l'io proiettato; e figura, in ultima analisi, l'incessante movimento tra le due istanze.

Elizabeth W. Bruss, nel suo già citato testo *Eye and I*, aveva già messo in luce tale doppia articolazione su cui il progetto autobiografico riposa.

Nel suo testo sull'autobiografia, Jean Starobinski pone non solo alcune delle condizioni imprescindibili del genere³⁷⁸, ma anche i criteri e le problematiche relative a quello che lui stesso chiama “lo stile dell'autobiografia”. Nel suo saggio Starobinski analizza in dettaglio l'ambiguità stilistica che tale dissociazione tra le soggettività pone all'autobiografia. “[...] i critici hanno osservato [...] che la perfezione dello stile rende sospetto il contenuto del racconto, e fa schermo tra la verità del passato e il presente della situazione narrativa”³⁷⁹. Lo stile, quello stesso strumento che consente all'autore di articolare i passaggi, le rime tra l'io referenziale e l'io immaginario, diviene il paradossale nemico della scrittura autobiografica: esso figura non tanto la presenza dello scrittore, bensì il medesimo atto di scrittura, e dunque di rielaborazione *a posteriori* di un evento passato. Secondo una visione tradizionale dell'autobiografia e dello stile, scrive Starobinski, quest'ultimo favorirebbe “l'arbitrarietà della narrazione

³⁷⁶ J. Starobinski, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino, 1975, p. 205. Il testo fu inizialmente pubblicato nella rivista “Poétique”, n. 3, 1970.

³⁷⁷ *Ivi.*, p. 206.

³⁷⁸ Starobinski scrive che l'autobiografia è “la biografia di una persona, fatta da essa stessa” e stabilisce le condizioni generali perché di autobiografia si possa parlare: l'identità tra il narratore e l'eroe della narrazione, la presenza preponderante della narrazione sulla descrizione e la nozione di percorso o di tracciato di vita. Questi stessi elementi, cinque anni più tardi, saranno risistemizzati da Philippe Lejeune ne *Il patto autobiografico*.

³⁷⁹ J. Starobinski, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, cit., p. 205.

più che la fedeltà della reminiscenza. Ancor più che un ostacolo o uno schermo”, continua il critico, “si tratta di un principio di deformazione e di falsificazione”³⁸⁰.

È una tale nozione dello stile – e, per estensione, dello stesso genere autobiografico – che Starobinski intende destituire: un’idea secondo cui lo stile, in dettaglio, sarebbe sinonimo di “‘forma’ aggiunta a un ‘fondo’”³⁸¹. Lungi dal proporsi nei termini, allora, di prolungamento trasparente e idealistico delle intenzioni dell’autore, lo stile è per Starobinski la necessaria forza di rielaborazione attraverso il presente dello scrittore e della scrittura.

Il critico propone dunque di parlare di *scarto stilistico*, spiegando che, in questa nuova maniera di intenderlo,

[...] l’originalità dello stile autobiografico, anziché essere sospetta, offre un sistema di indizi rivelatori e di tratti sintomatici. La ridondanza dello stile è individualizzante, in quanto singolarizza. D’altro canto [...]. Per dubbiosi che siano i fatti riferiti, la scrittura offre almeno un’immagine ‘autentica’ della personalità di colui che ‘tiene la penna’³⁸².

Lo stile come forma apposta a uno sfondo, continua Starobinski, “va giudicato soprattutto in funzione della sua inevitabile infedeltà a una *realtà passata* [...]. Lo stile come scarto, invece, appare soprattutto in una relazione di *fedeltà a una realtà presente*”³⁸³.

È in virtù di un tale slittamento semantico che Starobinski costituisce il progetto autobiografico in quanto *sistema coerente*: come un dispositivo di auto-presentazione che sappia articolare sia le istanze narrative sia le istanze stilistiche in un medesimo progetto personale: o, per riutilizzare i termini scelti da Starobinski, *singolarizzante*. Lo stile diventa l’indice di fusione di quello che l’autore *era* e di quello che questi è nel momento della scrittura: il luogo di condensazione dello scarto cronologico e personale; e la prova stessa, infine, della trasformazione che intercorre, lacera e (attraverso il suo intervento) riunisce le due temporalità di una medesima persona.

Alla luce della nozione di scarto stilistico il criterio di verità si trova svuotato di senso. L’ideale di fedeltà storica, a sua volta, perde il peso a esso tradizionalmente

³⁸⁰ Ivi., p. 206.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Ivi., pp. 206-207 (corsivo nel testo).

³⁸³ Ivi., p. 207 (corsivo nel testo).

assegnato: nella misura in cui il valore referenziale dello stile riconduce all'atto di scrittura, al suo essere costitutivamente iscritto nel presente. La verità e la narrazione degli eventi diventano *autentici* – e non più veri – alla luce della sola intenzione dell'autore: è in lui, nella sua persona e nel suo gesto scritturale, che si ritroverà l'unico metro possibile per valutare una eventuale aderenza al reale. È nell'impossibilità di verifica di quanto narrato che si suggellerà, infine, l'impossibile pretesa alla verità del racconto.

L'ideale autobiografico delineato e difeso da Bruss si ritrova, attraverso il rapido percorso critico-teorico finora proposto, messo in radicale discussione: non vi è verità possibile, ma unicamente fedeltà alle intenzioni dell'autore. L'unico orizzonte potenziale, si è visto, sarà quello della sincerità e della autenticità: non degli eventi da riproporre al lettore, ma delle intenzioni dello scrittore. E per dirla con l'espressione lapidaria di Jean-Paul Sartre, che nel libro *Le parole* contamina la tensione autobiografica a una ludica, a tratti parodistica e fiera, intenzione menzognera, "l'illusione retrospettiva è in briciole"³⁸⁴. Il passato non si può rievocare fedelmente; esso può essere solo riproposto attraverso la lente deformata (e a volte una pratica riflessiva e deformante) del ricordo.

3.4 "Un cinema autobiografico esiste!"

Alle posizioni – negative, si è visto – sostenute da Elizabeth W. Bruss rispondono la teoria e la pratica letterarie. Ognuna di esse contribuisce alla progressiva perdita di consistenza del valore di verità e rimette in discussione *dall'interno* la nozione stessa di autobiografia.

La seconda risposta al discorso della studiosa americana è quella, "ottimista, fluida e sfocata"³⁸⁵ della critica, della cinefilia e di tutti quei cineasti che si misurano con la nuova pratica e, in contemporanea, ne realizzano l'evoluzione.

Secondo il criterio di verità che Bruss mette in luce, il cinema autobiografico appare intrinsecamente legato a un grado di finzionalità sconosciuto alla letteratura: la studiosa sostiene, come si è accennato nel secondo paragrafo, che la relazione al passato – ad

³⁸⁴ J.-P.Sartre, *Le parole*, Il Saggiatore, Milano, 1972 (prima ed. 1964), p. 238.

³⁸⁵ P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie*, in "Revue belge du cinéma", cit., p. 8 (trad. mia).

esempio – non può che essere ricostituita, rimessa in scena per un dispositivo che non conosce altro mezzo per evocare il passato dell’istanza enunciatrice. “Non posso chiedere al cinema di mostrare quello che è stato il mio passato, la mia infanzia, la mia gioventù”, scrive Lejeune parafrasando le considerazioni di Bruss: “non posso che evocarlo o ricostruirlo”³⁸⁶. Il critico continua, e così facendo mette in luce tutto il peso della credenza [*croyance*], dell’identificazione e della fiducia, messe in gioco davanti all’espressione (letteraria o cinematografica che sia) intima e personale:

La scrittura non ha questo problema perché il significante (il linguaggio) non ha alcun rapporto con il referente. Il ricordo di infanzia scritto costituisce una finzione, tanto quanto il ricordo di infanzia ricostituito al cinema: ma la differenza è che io posso crederci e farlo credere vero quando lo scrivo, perché il linguaggio non prende in prestito nulla alla realtà. Al cinema, al contrario, l’inautenticità dell’artefatto diventa percepibile [...]. La “superiorità” del linguaggio risiede nella sua capacità di far dimenticare il suo debito nei confronti della finzione, piuttosto che a un’attitudine speciale a dire la verità³⁸⁷.

Quanti hanno voluto replicare, più o meno direttamente, alle posizioni di Bruss, hanno dovuto misurarsi con la complessa questione dell’iscrizione nel film del corpo del regista *al passato*; nella misura in cui, come afferma Alain Bergala, la distanza temporale “tra il vissuto e il film pone [...] la questione cruciale dell’incarnazione delle figure”³⁸⁸. In che maniera il cinema ha saputo colmare quella distanza apparentemente insanabile tra i livelli temporali del presente e del passato da raccontare? In che modo, in un film che si rivendichi autobiografico e che quindi – in generale – proponga un’apertura dell’io dell’autore, questi riesce a figurare il suo corpo *al passato*? Come, infine e prendendo ancora in prestito le parole di Bergala, “parlare di sé al passato [...] attraverso una macchina condannata a registrare uno stato presente dei corpi e del mondo?”³⁸⁹.

Una delle prime strategie a cui il cinema abbia fatto ricorso è quella dell’iscrizione di materiale fotografico. Raro è l’esempio di cineasti che abbiano inserito filmati del passato, e in questo modo figurato la propria stessa presenza *in movimento* in entrambi i

³⁸⁶ Ivi., p. 9 (trad. mia).

³⁸⁷ *Ibidem* (trad. mia).

³⁸⁸ A. Bergala (a cura di), *Je est un film. Suivi d’une Table ronde avec Alain Bergala, Nicole Brenez, Philippe Lejeune et al.*, Acor, Saint-Sulpice-Sur-Loire, 1998, p. 4 (trad. mia).

³⁸⁹ Ivi., p. 5 (trad. mia).

livelli temporali. Registi come Stephen Dwoskin (*Trying to Kiss the Moon*, 1994) e Romain Goupil (*Mourir à trente ans*, 1982), che hanno integrato il materiale filmico girato dai rispettivi padri e, così facendo, potuto istituire un dialogo serrato con la propria immagine passata, costituiscono delle – felici – eccezioni. Più in generale, si può osservare come la problematica realizzazione di progetti come quelli appena citati non farebbe che confermare la giustezza delle posizioni di Bruss.

L'immagine fotografica, al contrario, costituisce un bagaglio memoriale di più semplice accesso e lo strumento di 'presentificazione' a cui i registi del cinema intimo fanno più spesso ricorso. L'esempio offerto dalla filmografia di Boris Lehman potrà, in questo senso, essere considerata un 'caso da manuale': nella misura in cui il regista belga costituisce un vero e proprio progetto di vita in immagini che si appoggia sulle (e costruisce attraverso le) migliaia di fotografie che questi ha collezionato per anni. L'immagine fissa diventa una sorta di *objet trouvé*, nel cinema autobiografico di Lehman: un oggetto, un materiale su cui riflettere e da esporre direttamente di fronte all'occhio della macchina da presa, affinché lo spettatore possa addentrarsi nei meandri del passato del suo protagonista. Secondo Lejeune, al tempo stesso, il suo stoccaggio costituisce una "immensa protesi di immagini"³⁹⁰ in cui immergersi, all'interno di cui circolare liberamente.

L'idea stessa, la nozione di 'vita' diventa possibile attraverso la scrittura fotografica e l'archivio personale che essa va a formare. Non sarà allora un caso se, all'inizio del film *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* (2000), Lehman lasci lo schermo in nero; e nello stesso momento in cui lo spettatore ascolta il pianto di un neonato, il regista affermi che "all'inizio, non c'erano immagini". Il nero figura un ritorno alle origini: da quelle stesse origini a partire dalle quali si riassume il ricordo e si mette in ordine il passato. L'apparizione delle foto, di conseguenza, si fa metafora in immagini della nascita, e di un'esistenza fratturata in altrettante fugaci presenze fisse, flash memoriali. È attraverso di esse, grazie al loro apporto e alla loro progressiva emergenza (nella vita, sullo schermo) che il regista offre agli altri e a se stesso una prova, una traccia della propria esistenza; e, di essa, ci racconta tutta la frammentarietà e ci mostra *in fieri* il processo stesso di (forse utopica) ricostruzione.

Raymond Bellour ha riflettuto sullo statuto dell'immagine fissa all'interno del progetto di autoscrittura: mettendone in luce tutta la sovversione che esso imprime, allo

³⁹⁰ Ivi., p. (trad. mia).

stesso tempo, alla nozione classica di autobiografia e allo scorrimento ininterrotto delle immagini che fonda l'illusione filmica. “La natura stessa del patto è strana”, al cinema: “da un lato, è più diretto e più ‘vero’ di quanto non potrebbe mai esserlo un racconto scritto, con questo volto che vi guarda e vi dice: ‘io sono *me* e questo è stato *me*’; dall’altro, questo *me* interiore non sembra mai ritornare veramente verso il *me* che ci parla”³⁹¹.

L’interpolazione dell’elemento fotografico all’interno del film intimo si fa scardinamento dei principi autobiografici e cinematografici. La verità (o sincerità, alla luce di quanto descritto nel precedente capitolo) che il progetto ricostruisce dipende dalla natura tecnica del mezzo di registrazione delle immagini: fotografico o cinematografico che sia. La tecnica di impressione delle immagini, in questo senso, si fa al tempo stesso la garanzia della tensione autobiografica e la sua parallela metamorfosi: “le foto [...] frammentano il corpo del film in altrettanti fermo-immagine, piccole morti istantanee: fanno del fotografo, e del cineasta che lo diventa attraverso di esse, un soggetto a eclissi, un soggetto intermittente”³⁹².

Il montaggio delle immagini diventa ricerca plastica su se stessi e, ancora una volta, come si era già analizzato nei confronti del suo rapporto con la (ri)scrittura della storia, esso si mostra e mostra il funzionamento del cinema *in quanto tale*. Attraverso il montaggio di immagini fisse, si presenta e impone l’idea di un cinema – e di una soggettività – del *mosaico*, infinitamente contestualizzata e ricontestualizzabile: frutto di assemblamento, ricostruzione, selezione, cernita. “Attraverso il montaggio si ricreano le cose: ma nel ricrearle, si può barare o no. Qual è la realtà di questa scena, la realtà di questa gente di cui mi ricordo? Si tratta di materiale autentico, ma si tratta anche di presentare questa realtà attraverso la sua ristrutturazione”³⁹³.

La disgiunzione del materiale fotografico è un lavoro poetico di frattura e ricombinazione. In che maniera, allora, assicurare la continuità del senso narrativo e, insieme e in contemporanea a esso, la coerenza del soggetto autobiografico? Come riflettere sul presente – ci si chiede tendendo un impercettibile filo al discorso già effettuato a proposito degli archivi – alla luce delle immagini del passato? Come ricucire le fratture istituite ed esacerbate dalla fotografia offrendo, allo stesso tempo, la

³⁹¹ R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 303 (corsivo nel testo).

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Entretien avec F. Niney, “Cahiers du cinéma”, jul. 2004.

riflessione continua sul loro statuto e sulla memoria che la loro presenza interrotta figura? “Ho passato la mia intera vita a interrogarmi sulla funzione del ricordo: che dell’oblio non è il contrario, ma piuttosto l’altra faccia. Non ci si ricorda, ma si riscrive la memoria come si riscrive la storia”, affermava Chris Marker nel suo film *Sans soleil*.

La scrittura per immagini (fisse o in movimento) si accompagna allora spesso alla *riscrittura*³⁹⁴ degli eventi che la voce del soggetto propone. Le voci *off* e *over* sono la seconda strategia a cui i cineasti dell’autobiografia filmica fanno ricorso per presentare al cinema la loro intimità e per aggirare la ‘condanna’ di Bruss secondo cui “la soggettività sparisce davanti all’obiettivo”. Lejeune afferma, a questo proposito, che la voce *off* “permette di recuperare quella fiducia cieca che abbiamo nei confronti del linguaggio articolato”³⁹⁵. In un altro senso, che sviluppa maggiormente la questione – già analizzata – della verità *vs* la sincerità, la voce *off* dà forma al conflitto temporale che chi parla *sente* ed esprime nei confronti di quanto avvenuto. In questo modo lo spettatore, scrive Micheal Renov, “è costantemente portato a ricordare la distanza che separa l’evento del profilmico e la narrazione vocale scritta anni dopo”³⁹⁶.

Le voci *off* e *over*, alla luce di quanto affermato, sviluppano un percorso multiplo: da una parte costituiscono la sutura possibile alla frammentazione delle immagini (senza impedire, peraltro, che esse rendano visibile l’operazione di montaggio che è alla base del loro scorrere); dall’altro offrono una continuità narrativa ai vari momenti – ai vari flash memoriali – che si susseguono sullo schermo³⁹⁷. Essa, infine, diventa uno dei ‘luoghi’ in cui lo spettatore può cercare (e il cineasta mettere in luce) la conflittualità dei livelli temporali messi in gioco e quella della storia, della sua sempre problematica iscrizione nelle immagini; Renov afferma, a questo proposito, che “le risonanze – e frequenti dissonanze – tra il suono e l’immagine sfidano sistematicamente il recupero di

³⁹⁴ È di Dominique Noguez il gioco di parole. Cfr. D. Noguez, *Notes sur le film subjectif et l’autobiographie*, “Revue belge du cinéma”, n. 19, 1987, p. 16 (trad. mia).

³⁹⁵ P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie*, in “Revue belge du cinéma”, cit., p. 9 (trad. mia).

³⁹⁶ M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2004, p. 76 (trad. mia); nel contesto da cui la citazione è estratta, Renov analizza le strategie di presentificazione del passato utilizzate dal film *Lost, Lost, Lost* (1976) di Jonas Mekas, di cui avremo modo di trattare in maniera più diffusa nel prossimo paragrafo.

³⁹⁷ Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours sottolineano il legame intrattenuto (nonché la somiglianza) tra il commento *off* del cinema personale e le proiezioni dei film di famiglia: “La distanziamento si effettua attraverso la voce *off* del cineasta, come se il visionamento del pre-montato a casa di un amico invitasse l’autore a una logorrea che ricorda quelle delle proiezioni di film di famiglia”. Cfr. AAVV, *Le je filmé*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 1986 (trad. mia).

un sereno [*untroubled*] e possibile significato storico”³⁹⁸. Esse ci sottolineano il processo di negoziazione costante, instancabile, del senso di una storia letta attraverso il filtro della soggettività; allo stesso tempo installano il cineasta e lo spettatore in una medesima posizione empirica, di ricerca e riflessione, di rimessa in questione degli eventi che le immagini ripropongono e che la voce tenta di riposizionare nella griglia dei ricordi.

In questo senso, le voci *off* e *over* performate dalle scritture autobiografiche sfidano quella nozione di voce “autoritaria” (immutabile, “dittatoriale [e] divina”³⁹⁹) sostenuta da “un numero infinito di critici”⁴⁰⁰. Lungi dall’assumere una posizione narrativa onnisciente, quella del totale controllo degli eventi raccontati, la voce del cineasta interroga la propria posizione, la mette a nudo davanti allo spettatore; quest’ultimo è invitato ad ‘assistere’ al processo stesso del ragionamento, del rimemoramento, del lavoro intellettuale e memoriale del regista.

Il terzo elemento (più un ‘aspetto’, che una vera e propria strategia) di iscrizione della soggettività nel cinema deriva dal secondo e in qualche modo lo sviluppa, lo attualizza in diverso modo. Ancora una volta, tra l’altro, decostruisce le posizioni avanzate da Bruss: andando a colpire, in maniera particolare, la supposta impossibilità del cinema di rispettare il valore d’atto assicurato invece dalla autobiografia letteraria.

L’attitudine dev’essere personale, sosteneva la studiosa americana: “laddove le leggi del linguaggio designano una fonte unica, il cinema presenta al suo posto un insieme disparato di ruoli distinti e di stadi di produzione ben separati”⁴⁰¹. Quella che, in letteratura, è un’origine del discorso dall’ “indistruttibile integrità”⁴⁰², si ritrova per Bruss costitutivamente frammentata, sparpagliata, in ultima istanza sovvertita in virtù della metamorfosi che il film impone alla natura stessa dell’autorità. Come può il cinema, si chiede allora – tra gli altri – Philippe Lejeune, garantire l’intimità del processo di iscrizione del sé? In che modo egli riesce, dicendo io, a creare una relazione di fiducia con il suo spettatore?

Non è questa la sede per addentrarsi nella spinosa e complessa questione della natura dell’autore cinematografico: della sua mutazione e degli slittamenti che impone in

³⁹⁸ M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. 76 (trad. mia).

³⁹⁹ *Ivi.*, p. XXI (trad. mia).

⁴⁰⁰ *Ibidem* (trad. mia).

⁴⁰¹ E. W. Bruss, *L’autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l’objectif*, cit., p. 482 (trad. mia).

⁴⁰² *Ibidem* (trad. mia).

rapporto alle altre arti. Perseguire un tale percorso implicherebbe l'inevitabile scostamento dalla problematica strettamente autobiografica, soprattutto quando applicata e articolata dal film, nonché uno studio interamente incentrato su di una tale nozione. In compenso, e riprendendo le parole di uno studioso che ha a più riprese affrontato la questione dell'autorialità cinematografica, si sosterrà che "l'autore, che sia o no considerato come un creatore originale, si definisce come *colui che firma*: colui che appone il suo nome sull'opera, non tanto per decretarla sua, ma piuttosto per addossarsene la responsabilità"⁴⁰³. È quella della responsabilità dell'autore, dunque, la garanzia dell'autorità del discorso autobiografico: nella misura in cui (che esso sia più o meno veridico, sincero o teso piuttosto alla reinterpretazione fantasiosa degli eventi) il lavoro collettivo che in esso si esplica "permette perfettamente a una personalità di esprimersi"⁴⁰⁴.

Più semplicemente, continua Lejeune sempre analizzando lo scritto di Elizabeth W. Bruss, "l'atto autobiografico non è più solitario e intimo"⁴⁰⁵. Esso è fatalmente riservato, sostiene lo studioso, a quel gruppo ristretto di persone che appoggerà il progetto di un soggetto unico, colui che ha deciso di iscriversi in un disegno autobiografico.

In compenso, e in maniera contraria a quanto avviene in sede di realizzazione, il cineasta del *sé* trova nel momento della proiezione una possibile, e feconda, restituzione dell'intimità perduta nello smembramento delle funzioni autoriali. Lejeune riporta la propria esperienza al riguardo, confessando di essere stato colpito dal

vedere che alcuni registi, al tempo stesso produttori dei propri film [...] si muovono con le bobine del loro film, che è proiettato quasi unicamente in loro presenza. Una delle dimensioni essenziali del cinema, la sua diffusione, sparisce; nello stesso momento riappare quell'intimità propizia all'atto autobiografico⁴⁰⁶.

Nello scambio di valori, criteri, attitudini e presunte competenze di cinema e letteratura, è anche la settima arte che 'cede' qualcosa, la modifica e sovverte, in vista del progetto autobiografico. La collettività della proiezione si personalizza, si fa

⁴⁰³ J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, De Boeck, Paris/Bruxelles, 1998 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁴⁰⁴ P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie*, in "Revue belge du cinéma", cit., p. 10 (trad. mia).

⁴⁰⁵ *Ibidem* (trad. mia).

⁴⁰⁶ *Ibidem* (trad. mia).

esperienza intima, a contatto con la personalità del regista. Presente sullo schermo con la sua voce riflessiva, presente in sala come atto ultimo, definitivo, di responsabilità e appartenenza, il cineasta firma la propria opera una volta di più, ancora una volta proponendola come intrinsecamente *sua*.

Alla luce dei tre elementi (delle tre presenze) appena declinati – la fotografia, la voce *off* del regista e la sua presenza in sala –, il cinema autobiografico sembra a tutti gli effetti aver appreso a dire “io”. Se Elizabeth W. Bruss ne sostiene invece l’incapacità, questo avviene anche perché (come sottolineano di concerto Lejeune e Bellour per primi) essa sembra ignorare un territorio cinematografico che ha sviluppato una riflessione approfondita e cosciente sulle modalità di iscrizione dell’io nell’immagine in movimento. “Elizabeth W. Bruss scriveva alla fine degli anni ’70”, scrive Lejeune, “e non era stata iniziata a tali circuiti confidenziali del ‘me’ *underground*. Si sarebbe stupita dell’effervescenza attuale e, come me, messa in difficoltà dalla ‘confusione’ teorica che essa comporta”⁴⁰⁷.

Lejeune fa riferimento alla vague *underground* che, sotto l’egida di registi come Jonas Mekas e Stan Brakhage, ha per prima promosso un cinema dell’intimità. Un cinema, più in dettaglio, che non tanto articolasse una struttura autobiografica rispondente alle regole letterarie; piuttosto, che ponesse fine a quella sorta di *inibizione*⁴⁰⁸ dei cineasti nei confronti di una materia filmata che fosse autobiograficamente *rivendicata* e concepita.

Una deviazione sul cinema di avanguardia americano degli anni ’60 – e in maniera particolare su Jonas Mekas – sarà a questo punto necessaria: nella misura in cui è attraverso l’esperienza da esso proposta che, nei decenni a venire, la tensione autobiografica si installa e legittima in seno alle produzioni cinematografiche più disparate.

Se, come si è avuto modo di evocare, una sensibilità autobiografica è presente sin dagli inizi della storia del film, essa esplose con forza e coscienza in parallelo alla nascita del cinema *underground* statunitense. È Jonas Mekas, allo stesso tempo uno dei suoi teorici, promotori, pionieri e maggiori esponenti, a sottolinearlo con forza e suggestione: “è interessante [...] osservare come negli anni questa sensibilità

⁴⁰⁷ *Ibidem* (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁴⁰⁸ È in questi termini che, mettendo a confronto le prime esperienze autobiografiche di Man Ray e il lavoro di Mary Menken, si esprimono Y. Beauvais e J.-M. Bouhours. Cfr. AAVV, *Le je filmé*, cit., p. 1986 (trad. mia).

[autobiografica] si sia trattenuta con forza sullo sfondo, e come a volte emerge e poi esplosa tutto di un tratto nel 1965, senza che nessuno possa controllarla o fermarla”⁴⁰⁹.

È un momento di radicale emancipazione del regista, nonché di rimessa in questione del suo ruolo: termine che andrà inteso nel suo senso puramente realizzativo (il cineasta ora fonde nella sua persona la maggior parte di quelle funzioni che, tradizionalmente, il cinema ‘sparpaglia’) e in quello divulgativo (il cineasta si fa portavoce di istanze di rinnovamento e di un’ideologia etica, politica che attraverso i suoi film si esplica e diffonde). È un periodo in cui – come scrive ancora Mekas – l’artista deve “lottare per la sua liberazione personale ed estetica”⁴¹⁰. Il cinema autobiografico che in seno a esso si manifesta – che attraverso la sua sovversione cosciente si afferma prima, diffonde poi – diventa uno degli strumenti del progetto di liberazione, di ricerca di indipendenza dalle griglie tradizionali del cinema.

Esso si fa, al tempo stesso, banco di prova e cartina di tornasole delle metamorfosi che il cinema si appresta a vivere: nella misura in cui tutte quelle istanze di innovazione pronate dai suoi registi in esso si ritrovano e condensano. La forma personale, infatti, è la diretta conseguenza della rivendicazione di una pratica dell’amatorialità che i suoi esponenti rivendicano, da un lato, e dall’altro oppongono alla professionalizzazione. Nel suo testo-manifesto del cinema amatoriale, *In difesa dell’amatore*, Stan Brakhage scrive infatti che: “amatori o amanti sono coloro che guardano alla bellezza e si rendono simili a essa”⁴¹¹. È un cinema che lascia spazio all’emozione e alla sensazione, e che difende e prona una loro diretta iscrizione nell’immagine. Stan Brakhage, così come Jonas Mekas e l’insieme dei cineasti *underground* americani, ha sottolineato con veemenza una tale potenzialità (e anche dovere) del cinema. Mekas, in particolare, ha a più riprese messo in luce l’aspetto “non professionista” del cinema: del suo, e di quello della dimensione avanguardista di cui è stato l’iniziatore. La sua maniera di filmare, scrive infatti il cineasta, “doveva restare totalmente privata, personale”. E, anche, “non professionista”⁴¹².

⁴⁰⁹ J. Mekas, *Quelques notes sur Film Portrait de Jerome Hill (...)*, in AAVV, *Le je filmé*, cit., p. 1912 (trad. mia).

⁴¹⁰ *Ibidem* (trad. mia).

⁴¹¹ S. Brakhage, *In difesa del cine-“amatore”*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1986, p. 66.

⁴¹² Testo di una conferenza su *Reminiscences of a Journey to Lithuania (1950-1971/72)* tenuta da Jonas Mekas, il 26 agosto 1972, al Flaherty Seminar (in Vermont). In Francia, l’intervento è stato pubblicato in *Jonas Mekas / Hopi Lebel – Entretien*, in *Jonas Mekas*, Ed. du Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 67.

L'influenza della *Beat Generation* e, in parallelo, l'accessibilità di macchine da presa leggere e di pellicola, in virtù del loro costo ridotto, incitano quella che sarà la futura generazione *underground* a sperimentare. I giovani cineasti *underground* si liberano delle griglie estetiche del cinema commerciale e non esitano a dedicarsi a forme (e contenuti) più personali. La spontaneità, la libertà dell'immaginazione, il rifiuto radicale della sceneggiatura, l'improvvisazione e la difesa di un nuovo cinema, in opposizione alle produzioni convenzionali, rappresentano solo alcune delle rivendicazioni – e delle riuscite – di tale nuova generazione.

Jonas Mekas non solo ne è uno dei pionieri e promotori, ma le condensa tutte nella propria filmografia. In una conferenza a proposito del film *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-1972), il cineasta torna sul percorso creativo e casuale che lo ha condotto alla realizzazione della nuova forma filmica, autobiografica e innovatrice, a cui la sua produzione ha dato adito, quella del *Diary-Film*: dei film-saggio “semi-sperimentali girati in 16mm che si situano un po' a metà tra la poesia visuale e la cronica autobiografica”⁴¹³.

L'opera di Mekas è intimamente legata a quella del territorio in cui è emigrato: la storia degli Stati Uniti e la “His-story” di Mekas – che sbarca a New York nel 1949 e immediatamente vi acquista la prima macchina da presa Bolex e inizia a filmare – procedono parallele.

Le prime immagini, girate a cavallo tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, non sarebbero state visionate che durante il decennio successivo. La distanza tra passato e presente, tra un 'io' dimenticato a cui non ci si sa più identificare e un secondo 'io', questa volta allineato al presente, comincia a prendere forma attraverso tale scarto costitutivo tra il momento del filmato e quello del montaggio delle bobine girate.

La camera Bolex permette unicamente di filmare inquadrature di qualche decina di secondi, e apre a effetti di ripresa singolari: accelerazioni, *ralenti*, sovrainpressioni etc. Tali possibilità marcano immediatamente (imponendogli un'estetica della frattura che ne diventerà uno dei segni di riconoscimento) lo stile dei film di Mekas, che a partire dagli anni '60 assembla i pre-montati prima immagazzinati e vi interpola fotografie di famiglia, aggiunge loro commenti (i suoi pensieri, quelli attuali e quelli che immagina aver avuto durante le riprese), musica, didascalie: un po' come se si trattasse di un film

⁴¹³ R. Dubois, *Une histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS, Volume I*, Sulliver, Arles, 2007, p. 106 (trad. mia).

muto, ma anche nella maniera in cui si annota un pensiero in un diario segreto. Sulla *superficie* dell'immagine, il cineasta iscrive *l'essenza* del suo progetto cinematografico: il proprio io, la propria intimità polifonica e visiva.

Sono allora gli angoli inesplorati delle città che Mekas attraversa, i volti di artisti e di amici, le cene, i fiori, a farsi protagonisti e vera e propria materia da narrare, nei *Diaries-Films*. I luoghi del presente entrano in collisione con la nostalgia del paese natale che la voce del regista suggerisce. Le sovrainpressioni (due, tre inquadrature che si accumulano e si cancellano reciprocamente) costellano l'articolarsi delle immagini; le brevi divagazioni poetiche diventano l'oggetto di altrettante rotture nel discorso, le immagini prolungano la frammentazione dei pensieri. Appaiono inquadrature fugaci, come se si trattasse di flash memoriali, gli strati del senso e dell'immagine si moltiplicano, l'intimità più profonda emerge. "La modalità descrittiva si fonde con quella riflessiva; la rappresentazione della realtà storica viene consapevolmente filtrata dal flusso della soggettività [...]; il sé è il prodotto di una pluralità di voci"⁴¹⁴. L'intimità emerge al primo piano del film, ne è filtro e polo di attrazione, problematizza il discorso sulla storia alla luce delle voci dissonanti di cui si fa portavoce.

Il cinema *underground* americano inaugura la vague autobiografica⁴¹⁵. Le esperienze e gli esperimenti che i suoi esponenti restituiscono (e questo malgrado la diversità delle proposte e delle tensioni) sono tutte profondamente tese al rinnovamento del medium cinematografico: alla distanziamento dalle forme convenzionali, alla rottura ludica e cosciente dei generi e degli schemi tradizionali. L'iscrizione del sé diventa, alla luce del progetto di sovversione, uno degli strumenti attraverso cui sferrare l'attacco alle convenzioni. L'intimità è rivendicata, così come la marginalità di cui sovente si fa portavoce e, in parallelo, la spontaneità e l'amatorialità difese dai suoi cineasti. Come afferma Sandra Lischi, e a discapito della apparente indecifrabilità di questi registi,

⁴¹⁴ M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. 70 (trad. mia).

⁴¹⁵ Sono numerosi i critici che individuano in seno al cinema *underground* americano la nascita della tensione autobiografica. Si veda, ad esempio, J. S. Katz, J. Milstein Katz, *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Films*, in L. Gross, J. S. Katz, J. Ruby, *Image Ethics: The Moral Rights of Subject in Photographs, Film, and Television*, Oxford University Press, New York, 1988, p. 120; si veda anche l'introduzione di J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002.

“tanto di questo cinema [è] invece puro, sorpreso e sorprendente come il cinema delle origini: il cinema quando era ancora nel ‘paradiso terrestre’”⁴¹⁶.

Attraverso il corpus filmico di Mekas e di molti altri registi *underground*,⁴¹⁷ e questo per la prima volta, “si esplorano visualmente le attività quotidiane più ordinarie”⁴¹⁸ (Brakhage); o, per dirlo in altri termini, la vita diventa il materiale principale dell’attività artistica.

Lungi dal rappresentare il solo esempio filmico a cui il cinema autobiografico abbia avuto accesso, e lungi d’altra parte dal costituire e istituire un modello, un percorso tracciato e immutabile, la produzione di Mekas condensa in compenso le strategie prima enumerate: quelle attraverso cui il cinema iscrive la soggettività dell’artista. Da una parte, esso fa infatti per la prima volta ricorso alla fotografia e alla voce *off* e *over* in senso autobiografico, come mezzo di espressione dei propri pensieri e del proprio passato. Dall’altra, e in virtù dello scarto cronologico tra il momento delle riprese e quello del montaggio (audio e video), esso si presenta come il luogo ideale per indagare quei limiti, quelle frontiere entro cui è possibile parlare dell’iscrizione della storia (personale e collettiva) nel film.

Attraverso la sua pratica, infine, pone le basi per quella tensione alla marginalità (delle forme e della diffusione) di cui il cinema autobiografico ha sempre fatto prova: nella misura in cui di marginalità si parla, tratta e discute, e nella misura in cui è ai margini dei circuiti commerciali che si è distribuiti. Come afferma Michael Renov, “non sorprenderà che la gran parte della corrente autobiografica sia stata prodotta ai margini della cultura commerciale [...]. Come frequenza, il suo lavoro è straordinariamente diversificato [...]; in compenso è quasi sempre la riconferma di un sé culturalmente specifico”⁴¹⁹. Come afferma, infine, la critica femminista Doris Sommer, l’autobiografia diventa “lo spazio legittimo per la produzione di quell’eccesso che insinua il dubbio

⁴¹⁶ S. Lischi, *Celebrazione del cinema, celebrazione della vita: lo sguardo di Jonas Mekas*, in B. Northover, *6 opere di Jonas Mekas*, catalogo dell’omonima mostra organizzata alla Fondazione Ragghianti di Lucca dall’11 ottobre al 2 novembre 2008, p. 15.

⁴¹⁷ Si vedano ad esempio: Stan Brakhage, *Window Water Baby Moving* (1959), *Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie* (1961), *Dog Star Man* (1961-61) e *Sincerity* (1973); Carolee Schneemann, *Fuses* (1967); James Broughton, *Testament* (1974).

⁴¹⁸ Cit. in D. James, *Allegories of the Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. 20 (trad. mia).

⁴¹⁹ M. Renov, *The Subject of Documentary*, cit., p. XVII (trad. mia).

nella coerenza e nel potere di una sola e unica storia”⁴²⁰. Sin dall’inizio del suo percorso cinematografico, la scrittura del sé diventa il mezzo per parlare della comunità, della collettività, di un *tutto* di cui l’intimità del regista si fa specchio e luogo di riflessione.

3.5 La natura autobiografica di *My Winnipeg*

Un cinema autobiografico esiste, e tutto ciò si è visto attraverso le riflessioni di Philippe Lejeune e le esperienze del film *underground* americano. È un cinema costitutivamente ai margini della produzione dominante, uno spazio per investigare il sé e la sua relazione con la storia; è una pratica che fa ampio uso di materiale fotografico privato, e che attraverso la voce *off* instaura un discorso che implica attivamente lo spettatore, apre ad esso il proprio lavoro mentale e la propria esperienza di vita, lo pone di fronte al (e quindi coinvolge nel) proprio pensiero.

Quanto affermato tende a chiarire la natura autobiografica del cinema, la tensione all’intimità dell’immagine e al suo interno. Come si è avuto modo di suggerire, in compenso, essa comprende e stempera differenze e sfumature di una sorprendente molteplicità di pratiche, nonché problematizza le frontiere tra il cinema di finzione e quello documentario.

A più di trent’anni di distanza dall’emergenza delle scritture autobiografiche del cinema *underground* americano; a più di vent’anni dalla pubblicazione dell’articolo *Eye and I* di Elizabeth W. Bruss; e, infine, a qualche anno in meno dalla risposta – e legittimazione dell’autobiografia al cinema – di Philippe Lejeune, il nono lungometraggio di Guy Maddin offre al suo spettatore una proposta inedita di riflessione e presentazione del sé dell’autore.

Come si può aver modo di osservare, alla luce del rapido percorso teorico e dell’emergenza della pratica dell’autobiografia cinematografica, *My Winnipeg* segue e integra la serie di strategie già individuate nelle scritture personali del film. Mosso dall’obiettivo di ricostruire la propria storia e quella della propria città alla luce dei ricordi, Maddin fa ampio ricorso al materiale fotografico: della propria famiglia e della

⁴²⁰ D. Sommer, *Not Just a Personal Story: Women’s Testimonios and the Plural Self*, in B. Brodzki, C. Schenck, *Life Lines: Theorizing Women’s Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1988, p. 11 (trad. mia).

città. In più, interpolando nella struttura del testo le sequenze d'archivio, il regista prolunga ed esacerba la funzione dell'immagine fotografica: quella dell'evocazione del passato, della materializzazione fantasmatica della sostanza del tempo perduto.

L'occorrenza della fotografia e quella del materiale d'archivio testimonia (e visualizza) gli andirivieni della memoria, stabilisce il ponte (l'altalena) tra il presente e il passato, permette al cineasta di riflettere su quest'ultimo e coinvolgere lo spettatore nella sua personale meditazione sugli strati del tempo e dell'io in esso iscritto. Consente, allo stesso tempo, di operare una sutura con il passato, e questo nella misura in cui:

la *pendenza* della foto con il passato, il congelamento dell'istante reso duraturo, opera allo stesso tempo una *cesura* del tempo (è l'essere congelato al passato) e una *sutura*, nel momento in cui questo "frammento" di passato lo riconosciamo come nostro, cioè lo facciamo entrare a far parte della nostra identità⁴²¹.

La voce narrante consente al racconto di rispettare una sorta di continuità e di sottolineare, allo stesso tempo, gli scarti e i livelli narrativi che il film organizza. Maddin accompagna lo spettatore nei meandri del suo io, dei suoi ricordi, dei suoi pensieri e delle sue frustrazioni; lo rende partecipe di aneddoti che le sole immagini di archivio sarebbero incapaci di trasmettere. Attraverso il ricorso alle didascalie (resti del cinema muto, come si è già evocato), il regista presenta altrettanti messaggi reconditi, che la rapidità dell'apparizione rende a volta quasi subliminali. La restituzione delle sue riflessioni si affida tanto alla voce quanto alla scrittura: giocando, una volta di più, con la polifonicità del pensiero e con l'idea del flash memoriale.

Diversamente da quanto osservato in Jonas Mekas – anche lui ancorato all'utilizzo della didascalia – Maddin le consegna parole sparse ed esclamative ("Sabotaggio!", si legge per una frazione di secondo durante il primo *reenactment*, quando il personaggio della madre fa di tutto per ostacolare il progetto del figlio). Esse non sono tanto uno strumento di comprensione quanto, piuttosto, di rappresentazione e simulazione del meccanismo del pensiero e del ricordo.

La diffusione del corpus filmico di Maddin, infine, in parte 'rispetta' quelle scritture della marginalità e della intimità messe in luce. Come si è avuto modo di evocare,

⁴²¹ R. De Gaetano, *L'immagine privata*, in "Bianco e Nero", 1998, n. 59 (corsivo nel testo).

infatti, i suoi primi film conoscono una ristretta distribuzione nelle sale *underground* statunitensi, nei cine-clubs e nelle proiezioni organizzate dal Winnipeg Film Group. È una decina di anni più tardi, progressivamente, che il cinema di Maddin si svincola dal piccolo circuito cinefilo in cui era stato inizialmente accolto, e inizia a viaggiare nei festival e nelle retrospettive europee. Malgrado una tale lenta ‘consacrazione’, quasi nessuno dei suoi film è attualmente integrato in un circuito europeo di distribuzione commerciale. In virtù, anche, di una tale – ancora – marginale diffusione, Guy Maddin segue con attenzione molte delle proiezioni e delle retrospettive della sua produzione; spesso e volentieri, inoltre, accompagna di persona la presentazione di tali eventi⁴²², commentandoli insieme al pubblico alla fine di ogni manifestazione e, per riprendere le parole di Lejeune, realizzare una forma altrimenti impossibile di verifica: quella che mette lo spettatore nella posizione di esclamare “è proprio lui!”⁴²³.

Quanto analizzato consente dunque, a una prima osservazione, di sostenere la natura autobiografica di *My Winnipeg*. Se un cinema autobiografico esiste, per dirla ancora insieme a Lejeune, il film di Maddin ne fa parte a tutti gli effetti.

Ma qual è la sensibilità personale e particolare, a essa propria, che *My Winnipeg* esprime? In che maniera fa suoi e, al tempo stesso, modifica dall’interno quei codici non scritti del cinema dell’io? Come trasforma e in quali maniere propone un’altra deviazione (sviluppendone ulteriormente le sfumature, le pratiche, le possibilità) alla scrittura intima del cinema?

Pierre Van den Heuvel sottolinea “la facilità con la quale i critici accordano l’etichetta ‘autobiografia’”; per poi domandarsi se non si dovrebbe, per approfondire e problematizzare la nozione di autobiografia, anche analizzare “il tipo di discorso, la logica della sua organizzazione, i principi fondatori della comunicazione desiderata, l’origine dell’atto di enunciazione”⁴²⁴.

⁴²² In un’intervista a Guy Maddin, Jason Horsley inizia lo scambio di domande e risposte chiedendo al regista: “Dopo vent’anni di carriera, lei è ancora un cineasta *underground*. È intenzionale, o le piacerebbe un successo più *mainstream*?”; Guy Maddin risponde: “Mi piace arrivare alla gente [...]. Mi capita spesso di narrare i miei film dal vivo, e riesco ad avvertire la connessione: anche nei momenti di silenzio si riesce a sentire qualcosa”. Cfr. J. Horsley, *Obsession into Light. An Interview with Guy Maddin*, cit., p. 47 (trad. mia) (corsivo mio).

⁴²³ P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie*, cit., p. 10 (trad. mia).

⁴²⁴ P. Van den Heuvel, *Réel imaginaire et imaginé vécu dans Les Romanesques d’Alain Robbe-Grillet*, in A. Hornung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde, Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Ferderman, Ronald Sukenick*, Tübingen, Narr, 1992, p. 105 (trad. mia).

In questa direzione, possiamo affermare che sono oggettivamente svariati gli elementi coinvolti nell'allontanare *My Winnipeg* dall'idea di autobiografia cinematografica. Li si enumereranno rapidamente, per ritornarvi in dettaglio nella prosecuzione della ricerca.

Il primo dato, evidente e fondamentale, è che la triade autobiografica messa in luce da Lejeune non trova corrispondenza integrale nel film di Maddin. Come si è osservato, lo studioso francese indica nell'identità di autore, narratore e personaggio il primo e imprescindibile criterio di ogni autobiografia. *My Winnipeg*, dal canto suo, attiva una tale corrispondenza in maniera ambigua: nella misura in cui, se le tre istanze si fondono effettivamente in una unica persona, Guy Maddin non offre allo spettatore il suo volto al film, preferendogli quello dell'attore (già suo alter-ego in *Cowards Bend the Knee*) Darcy Fehr.

Il secondo e il terzo dato si muovono invece sul livello narrativo. Si ricorderà innanzitutto che per Lejeune l'autobiografia è un “*resoconto retrospettivo in prosa che una persona reale si fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità*”⁴²⁵. *My Winnipeg*, come si è visto, articola un doppio binario narrativo e temporale: da un lato, in maniera retrospettiva, narra la storia della città; dall'altro, spostandosi nel presente dell'azione, si immerge invece nella storia personale.

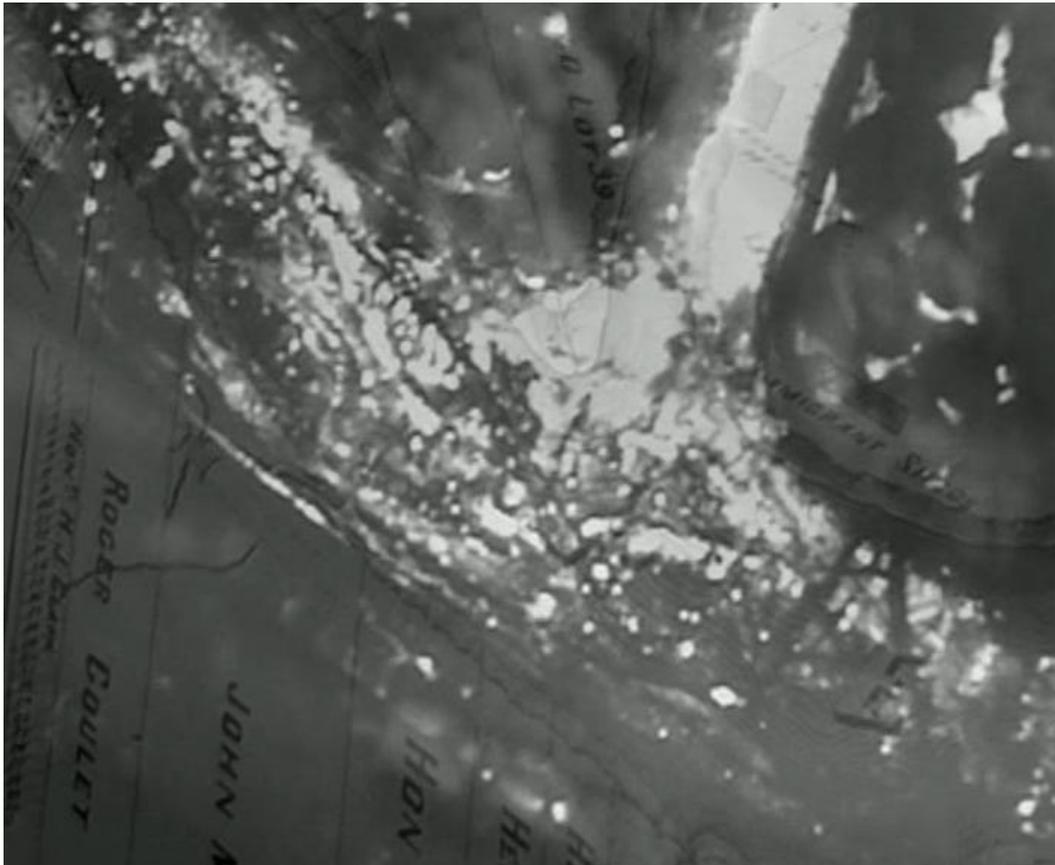
Oltre a rendere complesso il racconto, proprio in virtù di una tale duplice articolazione, e restituire un'esperienza *del* e *nel* presente, dato non previsto dall'autobiografia, è nella maggior parte dei casi della città e non di se stesso che Maddin parla quando la sua narrazione si fa al passato. Per quanto gli eventi di Winnipeg riportino sistematicamente la voce narrante sul piano del passato e del sé, questo non sembra sufficiente perché le sequenze di archivio risultino autobiografiche.

Si prenda ad esempio la prima macro-sequenza dedicata alla città, quella che evoca le sue origini e pone, quale fondamento della sua tensione al paranormale, la sovrapposizione dell'incrocio dei fiumi (Red e Assiboine) e la corrente ad esso sotterranea. Se è indubbio che sia un evento passato che Maddin riporta, è al contempo evidente che questo avvenga per reinstallare immediatamente la “narrazione” nel presente.

⁴²⁵ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12 (corsivo nel testo).

Erano già le prime popolazioni della regione ad aver notato la forza sovranaturale della stratificazione fluviale, riporta la voce *over* del regista: che, in questa maniera, tesse un primo legame con il passato di Winnipeg e, di conseguenza, traccia l'inizio di una possibile narrazione. Lo schermo, nel frattempo, attualizza i pensieri che la voce *over* riporta: le immagini dei gruppi 'aborigeni' si sovrappongono a quelle dell'uomo che viaggia e a quelle del grembo materno con cui la biforcazione si confonde. Maddin assembla quelle che appaiono come immagini aeree dei due fiumi, una cartina della regione in cui l'occhio della macchina da presa si focalizza sulla biforcazione, un'altra del Canada in cui una serie di cerchi concentrici si dirigono verso Winnipeg, "il cuore del continente". A loro sovrappone quelle del volto di Ann Savage e del grembo materno, che alterna con le immagini dell'uomo in dormiveglia.

La volontà di narrazione è immediatamente frustrata. Tutto si confonde, le immagini e le rievocazioni di Maddin. La materializzazione del ricordo materno, il suo potere e la sua influenza sui sogni del figlio; l'immagine di popoli in profondo contatto con le forze sovranaturali e sotterranee, la geografia della città: sono tutte "le ragioni per cui noi siamo qui", ci dice il regista installando la sua ricostruzione nell'oggi, nel presente della città e del personaggio.



My Winnipeg: l'immagine della biforcazione dei fiumi si sovrappone alla cartina geografica.

Il terzo elemento contraddice una volta di più la definizione fornita da Lejeune. La narrazione autobiografica deve rispondere al criterio di verità, nel riportare gli eventi del passato; e tutto questo perché se, come si è analizzato, la nozione di verità è irraggiungibile, essa dovrà quantomeno fare sua una intenzione di sincerità. La doppia istanza del sogno e della leggenda – prim'ancora dell'inverosimiglianza della tensione paranormale della città – conducono immediatamente lo spettatore a dubitare della verità della sequenza appena riportata. I pensieri del viaggiatore in dormiveglia si materializzano attraverso le immagini: che appartengono a un regime onirico, piuttosto che a un'intenzione di ricostruzione veridica.

Per quanto intenzionalmente sincero (si avrà modo di ritornare sulla nozione di sincerità sviluppata nel nono lungometraggio di Maddin), *My Winnipeg*, per stessa ammissione del suo regista, si diverte a mescolare gli eventi realmente accaduti con le leggende, gli aneddoti, i racconti di amici, informazioni sparse lette qua e là, rielaborate

alla luce della fantasia e reintegrate nel corpo del film⁴²⁶. È dunque impossibile, e questo da qualsivoglia prospettiva di lettura, considerarlo come un'autobiografia cinematografica.

3.6 Le declinazioni dell'autobiografia: l'autoritratto

Che si parli, come si è visto, di documentario o di autobiografia, *My Winnipeg* resiste a ogni forzatura o tentativo tassonomico. L'indirizzo che si perseguirà, in questa sede, sarà allora quello di analizzarne le istanze *una dopo l'altra*: di smontarne la struttura, analizzarne il funzionamento *dal di dentro* e di leggerne all'opera strumenti ermeneutici a volte differenti, nel rispetto di quella struttura a mosaico precedentemente messa in luce.

In parallelo, si indagheranno e metteranno alla prova, nell'analisi della scrittura dell'intimità articolata dal film, alcune delle declinazioni che l'autobiografia può restituire. E questo in una doppia direzione: tanto nel campo letterario quanto, di conseguenza, in quello cinematografico.

Raymond Bellour prolunga e approfondisce la riflessione sul cinema autobiografico (quella già iniziata – tra gli altri – da Philippe Lejeune) iniziando in tal modo a chiarificare la questione terminologica. Lo si citerà lungamente, prima di svilupparne ulteriormente gli assunti:

Come precisare il vago sentimento che permette di dire che il cinema, o almeno tutto un pezzo di cinema, è entrato, come ha fatto da quasi due secoli la letteratura, in uno “spazio autobiografico”? Come valutare lo stato dell' “Io” del cinema? Si potrebbero chiarire un po' le cose, credo,

⁴²⁶ Guy Maddin ha rilasciato innumerevoli interviste e si è espresso in svariati contesti, a proposito della percentuale di 'verità' raccontata in *My Winnipeg*. “Non mi sentivo più intimidito dalla necessità di essere obiettivo, o anche dalla necessità di effettuare la minima ricerca, perché tutte le ricerche di cui avevo bisogno sarebbero state, avrebbero potuto essere, nel mio cuore o nei miei ricordi. Da cui tutto quello che appare nel film è solo il mio sentimento rispetto al luogo [la città]”, in Z. Wigton, Tribeca Film Festival 2008: “You Can't Cheat Documentary”: *a Conversation with Guy Maddin*, <http://www.slantmagazine.com/house/2008/04/tribeca-film-festival-2008-you-cant-cheat-documentary-a-conversation-with-guy-maddin/>; “Ho cercato di non fare alcuna ricerca. Ho guardato un paio di documentari”, K. Halfyard, *Guy Maddin Talks My Winnipeg, Self-Mythologizing, Psychological Honesty, and Even the Host*, <http://twitchfilm.com/2007/10/guy-maddin-talks-up-my-winnipeg-self-mythologizing-psychological-honesty-an.html>, (trad. mia).

cominciando con l'opporre due grandi modi, spesso molto difficili da separare, di trattare l'esperienza soggettiva. Da un lato c'è l'autobiografia: se si vuole lasciare alla definizione tradizionale un minimo della sua sostanza, si è obbligati a constatare che al cinema essa diventa frammentaria, limitata, dissociata, incerta, ossessionata da questa forma superiore di dissociazione che nasce dai travestimenti della finzione. Dall'altro, quando la sua definizione diventa veramente dubbia, è perché molto spesso si sovrappone a un'esperienza che, per essere di natura autobiografica, è anche il suo contrario: l'autoritratto⁴²⁷.

Ci sarà occasione di tornare su tale “travestimento della finzione” che Bellour evoca nel passo appena citato. Quanto in questa sede importa sottolineare, invece, è non tanto la messa in dubbio del termine “autobiografia” quando applicata al cinema (questo lo si è già visto), quanto piuttosto il primo tentativo di discernimento, di cernita nominale, che lo studioso francese opera. Non tutte le emergenze dell'io nell'immagine appartengono all'autobiografia, se a questo termine si decide di garantire un minimo di aderenza alla definizione che la letteratura consacra. Con il riferimento all'autoritratto, la cui nozione Bellour prende in prestito da Michel Beaujour, il critico francese⁴²⁸ propone di ‘coprire’ quello spazio di espressione intima che troppo si discosta, mette in crisi e in ultima analisi snatura, l'idea tradizionale di autobiografia.

Philippe Lejeune non si attarda sulla definizione dell'autoritratto (e del *saggio*, che insieme a esso analizza): quest'ultimo per lui delimita uno spazio autobiografico in negativo, incompleto e, in un certo qual modo, non riuscito. Lejeune lo classifica, non a caso, insieme alle altre forme della letteratura intima *in opposizione* all'autobiografia. L'autoritratto è per Lejeune un'autobiografia in cui la narrazione, insieme alla direzione retrospettiva che essa implica, occupa meno spazio della *riflessione* (sul sé, sulla storia); un'autobiografia non cronologica, in cui l'introspezione procede alla stessa maniera delle tappe di un'analisi⁴²⁹.

Nel suo celebre testo *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour si applica invece ad approfondire, dettagliare e legittimare la forma dell'autoritratto, tale genere di origine pittorica prestatato alla (e trasformato dalla) letteratura. Nel capitolo introduttivo del suo libro Beaujour, a sua volta, sostiene come l'autoritratto si distingue dall'autobiografia

⁴²⁷ R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 307.

⁴²⁸ Raymond Bellour non è ovviamente il solo critico ad aver avanzato una tale proposta; quanto costituisce l'originalità del suo pensiero, in compenso, è di aver allargato il campo di indagine al cinema e, per primo, di aver tentato una delimitazione dei due campi concettuali.

⁴²⁹ Cfr. P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit., p. 67 (trad. mia) (corsivo nel testo).

per il carattere non narrativo e per l'*analogia* che ne sostiene l'articolazione: un "assemblaggio o *bricolage* di elementi appartenenti a categorie che [...] chiameremo 'tematiche'", scrive Beaujour; e che esso assicuri la coerenza della propria struttura attraverso un sistema di rime, salti, rimandi, corrispondenze, in maniera che "la sua principale apparenza sia quella della discontinuità, della giustapposizione anacronistica, del montaggio, che si oppone alla sintagmatica di una narrazione"⁴³⁰.

La narrazione è o può essere parte dell'autoritratto, secondo Beaujour; a ogni modo essa diventerà frammentaria, "discontinua". Le nozioni di *patchwork* (secondo Van den Heuvel⁴³¹), di *collage*, di mosaico o, in ultima istanza, di montaggio, saranno dunque più adatte a metterne in luce la struttura. La narrazione retrospettiva lascia spazio a una temporalità indifferente alla continuità cronologica.

"Laddove l'autobiografia si definisce attraverso una delimitazione temporale, l'autoritratto appare come una totalità senza fine"⁴³², scrive d'altra parte Bellour. Una temporalità anacronistica ma sensibile, in compenso, a un'organizzazione tematica: che si articoli sulla base dell'analogia e della metafora (di una tensione poetica, secondo Bellour⁴³³) più che su quella di una configurazione causale; e che, attraverso una tale composizione per strati, salti logici e associazioni libere, meglio si presti a esplorare i meandri della memoria e il processo, l'atto stesso della rimemorazione.

È in un tale senso che l'autoritratto letterario si ispira a quello pittorico: nella misura in cui quest'ultimo propone e articola una unità del soggetto nel presente, nell'attimo stesso del suo sguardo su se stesso.

In questa prospettiva, è interessante notare come spesso (quando si indaga la relazione tra il cinema e l'autoritratto) avviene che l'appartenenza artistica di quest'ultimo sia messa in relazione alternativamente alla pittura e alla letteratura. L'autoritratto cinematografico (ci informa una lettura trasversale di numerosi testi che ne affrontano l'argomento) è un adattamento che il film opera alle spese della pittura o della letteratura. Molteplici libri, anche recenti, dimenticano di menzionare – o forse

⁴³⁰ M. Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Le Seuil, Paris, 1980, pp. 8-9 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁴³¹ P. Van den Heuvel, *Réel imaginaire et imaginé vécu dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, in A. Hornung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde, Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Ferderman, Ronald Sukenick*, cit., p. 105.

⁴³² R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 308.

⁴³³ Cfr. *ibidem*.

volontariamente la oltrepassano – la categoria dell'autoritratto letterario; e così Marie-Françoise Grange, in *L'autoportrait en cinéma*, afferma che

L'autoritratto è di tutte le epoche, di tutti i linguaggi e di tutte le arti. Si situa in tutti i supporti – tela, muro, foglio, corpo, schermo, pietra, bronzo – e opera in tutti i modi di espressione: pittura, scultura, disegno, body art, foto, cinema, video... Permane e ritorna. Qualunque sia l'epoca, qualunque sia la materia dell'immagine, l'autoritratto risorge ancora, sempre, come se [...] la questione non fosse mai stata affrontata e che toccasse a ogni individuo riformularla⁴³⁴.

L'idea di autoritratto è, per Grange, unicamente quella che all'interno dell'immagine si preserva, riproduce e trasforma. In ogni epoca e in ogni arte *visiva* ne si può rintracciare la presenza costante, resistente e modellabile, in filigrana. Il fatto che la letteratura abbia acquisito la definizione di autoritratto, per trasporla poi in letteratura e trasformarne gli elementi a contatto con le proprie specificità espressive; il fatto che la stessa teoria del cinema, a più riprese e con crescente consapevolezza, parli delle continuità tra l'autoritratto letterario e quello dell'immagine in movimento: tutto questo Grange non ritiene importante sottolinearlo. L'autoritratto è ovunque, insomma, ma mai in letteratura.

La definizione di autoritratto argomentata da Grange ha il merito di sottolineare un aspetto suggestivo della composizione pittorica autoritrattistica: il fatto che essa sia costantemente passibile di riformulazione e di rinegoziazione: come se, in qualche modo e prolungando gli assunti della studiosa francese, la sua essenza sapesse prendere corpo in forme differenti e come se, ancora, *gli autoritratti fossero tanti quanti le personalità* che decidono di mettere in gioco la propria (visiva o letteraria che sia) intimità.

Raymond Bellour, dal canto suo, fa riferimento quasi esclusivo all'autoritratto letterario⁴³⁵. Quando ne evoca origini e trasformazioni nel tempo, ad esempio, scrive che i suoi (futuri) postulati si formulano durante il Rinascimento⁴³⁶ e non sente il

⁴³⁴ M.-F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008, pp. 21-22 (trad. mia).

⁴³⁵ Salvo poi, dopo un approfondito preambolo teso a mettere in luce la possibilità di adattare l'autobiografia letteraria al cinema e le differenze, sempre in letteratura, tra autobiografia e autoritratto, convocarne a più riprese l'emergenza pittorica quando si tratta di analizzare l'autoritratto nella video-arte.

⁴³⁶ Cfr. R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 310.

bisogno di specificare la famiglia artistica di appartenenza del tipo di autoritratto appena descritto; né che, più in generale e per dirla con lo stesso autore che Bellour cita, “nel contesto letterario, la parola *autoritratto* resti ostinatamente metaforica”⁴³⁷. E si ritrova infine ad affermare, in maniera simmetricamente opposta a quella di Grange, che “c’è stato, a partire da un certo momento, sicuramente a un grado variabile, *l’autoritratto a tutt’opera*, e che è lì il fondo a partire dal quale alcuni scrittori approcciano per gradi *l’autoritratto in quanto opera*”⁴³⁸.

Quanto ci sembra di evincere, dal confronto di queste due (tutt’altro che rare) posizioni in merito e, allo stesso tempo, alla luce della filmografia di riferimento dei due autori e degli aspetti dell’*autoritratto* che essi sviluppano, è che di quest’ultimo siano presi in prestito aspetti differenti.

Quando Grange parla di *autoritratto*, in dettaglio, lo fa mettendo in luce il suo essere – lo si dirà insieme alla definizione di *ritratto* offerta da Jean-Marie Pontevia – “un’organizzazione plastica centrata su di una figura”⁴³⁹. La studiosa si concentra sulla plasticità dell’*autoritratto*, sulla sua composizione, che ovviamente al cinema rinuncia alla sua immobilità costitutiva⁴⁴⁰ per iscriversi nella continuità del tempo. Quando Grange deve, invece, affrontare la questione della narrazione, essa devia verso il quadro di riferimento fornito dalla letteratura⁴⁴¹.

Nel momento in cui Bellour evoca l’*autoritratto*, invece, lo fa secondo codici e criteri prevalentemente letterari. Il suo interesse si focalizza maggiormente sulle potenzialità narrative dell’*autoritratto* cinematografico: appunto per meglio sottolinearne la discontinuità, l’ellisse temporale, la tensione all’introspezione e al discorso e, in sintesi, l’alternativa che la sua struttura propone al racconto tradizionale.

⁴³⁷ M. Beaujour, *Miroirs d’encre*, cit., p. 7 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁴³⁸ R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 310 (corsivo nel testo). Si segnala che Bellour, nella versione francese originale, scrive “de l’autoportrait en toute œuvre”: che i traduttori del testo italiano, Vincenza Costantino e Andrea Lissoni, traducono con “l’*autoritratto a tutt’opera*”; proposta a cui ci sembra preferibile la traduzione “un po’ di *autoritratto in tutte le opere*”.

⁴³⁹ J.-M. Pontevia, *Écrits sur l’art et pensées détachées*, William Blake & co., Bordeaux, vol. III, 1986, p. 16 (trad. mia).

⁴⁴⁰ Cfr. J. Barral, *Le portrait en abyme*, Aléas, Lyon, 2001, p. 34.

⁴⁴¹ Pur ricordando, in apertura del capitolo dedicato alla narrazione nell’*autoritratto* cinematografico: “Ho sempre pensato che l’*autoritratto* fosse più una questione di rappresentazione che di scrittura nel senso letterale del termine. Ho sempre pensato, forse a torto, che la figura *autoritrattistica* fosse una questione di corpo [...]”. F.-M. Grange, *L’autoportrait en cinéma*, cit., p. 47 (trad. mia).

In questa sede, ci si muoverà su entrambi i livelli di influenza, pittorico e narrativo: considerando che l'autoritratto cinematografico integra e rielabora tanto gli elementi plastici della pittura quanto quelli del racconto che la letteratura articola. Si farà attenzione (nella messa in dialogo tra *My Winnipeg* e l'autoritratto al cinema) sia all'articolazione narrativa e sia alla figura – *al corpo* – di quell'io che si sta inscrevendo nell'immagine. Tutto ciò per analizzare nel dettaglio la complessità della narrazione e quella della plasticità del nono lungometraggio di Maddin; per indagare inoltre in quali modi se ne possa affermare l'appartenenza al genere dell'autoritratto e in quali altri, invece, esso ne resista alla definizione. Avendo infine sempre a mente – che si parli di letteratura, di pittura o di cinema – che l'idea di autoritratto contempla in sé quella di libera trasfigurazione; e che, per dirla con Bellour, esso rappresenta “questo metodo che ognuno cerca di inventarsi per contenere i propri ricordi e i propri fantasmi”⁴⁴².

Alla ricerca di una definizione teorica dell'autoritratto, il teorico francese ne individua i cinque caratteri principali:

- esso ha origine dall'ozio, è realizzato in una posizione isolata, a parte. Alla scrittura come “azione, intervento dialogo oppone la scrittura come inazione, divagazione, monologo”⁴⁴³;

- il soggetto che l'autoritratto delinea è *enciclopedico*: il suo è un viaggio tra i luoghi (reali o della fantasia) che lo hanno costituito in quanto persona, in quanto essere che si ‘dice’, è uno spostamento nel tempo stesso della scrittura dell'io. Come scrive Beaujour, che Bellour cita, la sua “sarebbe innanzitutto una deambulazione immaginaria lungo un sistema di luoghi, depositaria di immagini ricordo”⁴⁴⁴;

- L'autoritratto stesso è un ‘luogo’, mai chiuso, mai autoreferente, in cui si esercita la ricerca della propria memoria. Come l'utopia, sostiene Beaujour, esso aspira a una comunità al di fuori della storia⁴⁴⁵.

L'autoritratto, secondo le suggestioni offerte dai due teorici, è un ‘luogo’ indipendente dalla storia ufficiale, è quella zona incerta e senza frontiere in cui l'io dell'autore si esercita a ritrovarsi. È in questo senso che andrà inteso il riferimento che Bellour tesse con il *tombeau*: nella misura in cui tale forma poetica si costituisce attraverso l'assemblaggio di materiale disparato, proveniente da periodi storici o spazi

⁴⁴² R. Bellour, *Fra le immagini*, cit., p. 308.

⁴⁴³ *Ivi.*, p. 309.

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., p. 22 (trad. mia).

geografici eterogenei. È dall'operazione di montaggio utopico del materiale passato, che l'io al suo interno prende forma;

- L'autoritratto diviene, in questo senso, una forma intrinsecamente impersonale. Il gesto autoritrattistico, pur mosso da un'intenzione di scrittura personale, finisce inevitabilmente per trasfigurare il sé in altro: il singolare nell'universale, l'intimo nel *tutto* di una descrizione umanista. Esso è una dislocazione dall'io che pensa a quanto si autoritrae: è il movimento di trasfigurazione stessa, lo scarto inafferrabile tra quanto si percepisce e la forma in cui tale 'sentire' è tradotta;

- L'autoritratto è, infine, *transtorico*: l'intensità della sua esigenza (malgrado la differente natura che la muove) resta invariata dal momento stesso della sua apparizione e si fa indice di una *cultura della biblioteca*. La sua intenzione, in termini, raggiunge e si muove in parallelo a quella (già analizzata) dell'archivio: assemblare, incamerare e diffondere informazioni e ricordi.

Da un punto di vista strettamente narrativo, ci sembra di poter sostenere una forte prossimità tra la struttura che *My Winnipeg* organizza e quella autoritrattistica individuata da Beaujour e Bellour.

Si è osservato come l'autore di *Miroirs d'encre* abbia messo in luce la differenza tra l'articolazione dell'autobiografia, che riposa su di un racconto dallo sviluppo cronologico, e dell'autoritratto, che scardina invece l'ordine temporale e narrativo. Si è anche avuto modo di sostenere, nel precedente capitolo, come la struttura del film che qui si analizza si organizza a partire da un'operazione di assemblaggio libero, di montaggio.

Potremmo allora affermare, insieme a Beaujour, che è proprio alla struttura del montaggio che *My Winnipeg* subordina la narrazione: e questo a un macro e a un micro livello.

A un macro livello, il film stesso sostiene due modalità, due piste narrative differenti: quella dell'archivio e quella del *reenactment*. Si snoda attraverso una linea continua, quella del treno che attraversa la città e che cerca di oltrepassarne i confini geografici e memoriali: essa assicura la coerenza narrativa del film, da un lato; dall'altro, in compenso, offre una terza possibile diramazione, tanto alla riflessione del regista quanto alla struttura del film stesso.

Le sequenze del treno sono riprese da Maddin e sviluppano la linea di pensiero che, di volta in volta, si *apre* alla memoria della città o a quella della famiglia. Esse

dispiegano e – a modo loro – spiegano il desiderio di fuga del regista e la tensione all' amnesia degli abitanti di Winnipeg.

Le sequenze dei *reenactments* sono a volte effettuate da Maddin, a volte invece assemblano i film di famiglia e le fotografie del regista; esse sviluppano un percorso differente, da quello che le scene del treno sostengono: si muovono alla ricerca (archeologica) dei propri ricordi. Il cineasta cerca il proprio passato familiare e ne ricostruisce, come si è visto, quattro momenti salienti o, come lui stesso afferma, *archetipici*.

Le sequenze dedicate alla città, infine, assemblano quasi unicamente materiale d'archivio, sia filmato che fotografico. Attraverso il suo riutilizzo, organizzano la storia di Winnipeg, riportandone determinati periodi o avvenimenti.

Tra le tre estensioni dell'io dell'autore non vi è alcuna continuità cronologica. O meglio: i tre momenti appaiono su piani temporali diversi, su falde del tempo non comunicanti, indipendenti. Se le sequenze del treno si svolgono in un momento indefinibile, quasi onirico, quelle del *reenactment* sono fortemente inscritte nel presente dell'azione e quelle su Winnipeg, infine, si articolano unicamente al passato. Esse potrebbero venire ipotizzate come tre segmenti narrativi autonomi, liberi, a sé stanti.

A un micro livello, le sequenze della ricostituzione e quelle della storia della città montano materiale estremamente eterogeneo. Le prime assemblano fotografie della famiglia Maddin, dell'infanzia del regista stesso, dei genitori, della casa in cui i *reenactments* avranno luogo; le riprese del regista si alternano al film di famiglia: esso ci lascia scoprire Guy Maddin che gioca nel giardino, che corre incontro ai genitori. Le seconde assemblano materiale di archivio cittadino dalla diversissima (e mai dichiarata) provenienza; i filmati lasciano a volte spazio a cartoline, immagini di riviste, sequenze di animazione.

A livello narrativo, l'assenza di omogeneità appare dunque assoluta.

I diversi momenti che Guy Maddin unisce si articolano, per dirlo con Beaujour, secondo una modalità logica o dialettica: nella misura in cui è la sua riflessione all'interno del treno, come attraverso un gioco di libere associazioni, che lo conduce alle differenti micro narrazioni, altrettante diramazioni del suo pensiero. All'interno delle sequenze di *reenactment*, inoltre, si delinea una struttura decisamente tematica: nella misura in cui ognuno dei quattro momenti di ricostituzione sviluppa un oggetto – una figura, una sensazione – a sé stante. Al livello delle sequenze di archivio, infine, manca

del tutto una continuità cronologica: l'unica istanza fondante del racconto è lo svolgimento della riflessione del regista.

Alla sintagmatica della narrazione *My Winnipeg* oppone, per riprendere ancora le parole già citate di Beaujour, la giustapposizione anacronistica, la discontinuità, la logica del montaggio.

Da un punto di vista macro strutturale il film risponde *in toto* alle indicazioni che Beaujour fornisce a proposito dell'autoritratto. Da un punto di vista micro strutturale la questione è invece più complessa: pur escludendo dall'indagine qui in atto le sequenze del treno, le scene della città e quelle della ricostituzione rispondono a logiche spesso e volentieri opposte. *My Winnipeg* dispiega *una forma, una struttura esteriore autoritrattistica*. Al suo interno, in virtù della forte diversità sostenuta dalle due diramazioni narrative, il film chiede invece di essere ulteriormente analizzato.

È riprendendo i cinque criteri dell'autoritratto che Bellour declina, nonché alcune delle considerazioni formulate da Beaujour, che si potrà rendere conto degli scarti al modello che *My Winnipeg* presenta.

Il soggetto che il film articola, innanzitutto, è indubbiamente enciclopedico. Esso assembla luoghi diversi che materializzano, danno forma o vita alla memoria e al processo stesso della sua costituzione. Alla ricerca di sé e del proprio passato, esperito più nel termine di ricordo che emerge che di evento da narrare, il soggetto dell'autoritratto e il soggetto Maddin producono il percorso stesso delle immagini memoriali, ne sono gli attori e il motore.

È in questo senso, come afferma Bellour e come si è già visto nello scorso capitolo, a proposito delle riflessioni di Jacques Rancière, che il gesto autoritrattistico si presenta nei termini di un *tombeau*, di un omaggio – nel caso di scrittura personale – a se stesso e alla propria vita. È in questo senso, anche, che esso si farà strumento attraverso cui raggiungere l'universale, trasformando l'evento intimo in storia collettiva. Ed è secondo uno stesso percorso, infine, che *My Winnipeg* è – con le parole di Bellour e Beaujour – un film *transtorico*: esso si compone di materiale disparato che trova riparo all'interno della sua struttura.

Tra i criteri individuati da Bellour, e sempre nel tentativo di una loro messa in dialogo con il film di Maddin, il primo risulta invece più problematico. Il teorico francese sostiene, come si è visto, che l'autoritratto nasce da una posizione intrinsecamente isolata e solitaria, come scelta dell'ozio e dell'inazione. L'operazione

dell'autoritratto è quella di uno sguardo dell'autore su di un se stesso iscritto *nel presente*: nessun autoritrattista, si è visto, si dà come obiettivo iniziale quello di “dipingersi”.

Beaujour, dalle cui riflessioni prende in parte spunto quella di Bellour, scriveva che una delle differenze fondamentali tra la forma autobiografica e quella autoritrattistica fosse nella posizione coscientemente assunta dal soggetto. Nella prima l'autore afferma – insieme a Rousseau – “non vi racconterò quello che ho fatto, ma vi dirò chi sono”⁴⁴⁶, e costruisce una narrazione retrospettiva alla luce di quello che è divenuto, un racconto necessariamente al passato. Nella seconda, invece, si ritrova *a posteriori* nella posizione di autoritrattista. Georges Gusdorf sottolinea lo scollamento presente tra le attitudini iniziali dei due scrittori, quello dell'autoritratto e quello dell'autobiografia:

Ci si mette forse a scrivere un “autoritratto”? L'autoritratto non sarà piuttosto il ricentramento, il dispiegamento, la presa di coscienza e la messa in atto *a posteriori* di una scrittura oziosa e priva di obiettivo che si perde nella dimensione vaga delle immaginazioni, delle glose e delle note?⁴⁴⁷

Gusdorf nota a ragione come l'intenzione dell'autoritratto non sia mai anteriore alla sua scrittura. È, anzi, proprio *nel* e *attraverso* un tale processo che l'autoritratto si costituisce e *scopre*. Cosa succede, invece, in *My Winnipeg*? In quale maniera, in dettaglio, sia le sequenze dedicate alla città sia quelle del *reenactment* contravvengono al modello proposto dai teorici dell'autoritratto?

Se è vero quanto affermato, ovvero che il film articola una struttura e un'intenzione enciclopediche, è importante sottolineare quanto l'operazione di ricerca, di inchiesta, di scavo memoriale, sia altrettanto determinante. Beaujour scrive che:

Quello che interessa allo scrittore di un autoritratto è il processo di costruzione e decostruzione dei luoghi, l'archiviazione, l'inventario, l'incastro e il desincastro [*désembôitage*] delle immagini, e questo molto più che i contenuti specifici della memoria, che diventano dei semplici spunti per l'invenzione del testo⁴⁴⁸.

A Guy Maddin interessano invece entrambe le operazioni.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ G. Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris, 2001, p. 115 (trad. mia) (corsivo mio).

⁴⁴⁸ M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., p. 207 (trad. mia).

La struttura del film è coerente con quella dell'autoritratto: essa costruisce luoghi immaginari per decostruirli in un secondo momento e, a partire da quanto ne resta, delineare tracce nuove, in costante rifacimento. Il contenuto del film, invece, si discosta da quanto la teoria dell'autoritratto indica. Quello delineato da *My Winnipeg* è un io radicalmente iscritto nell'azione di dissezione dell'infanzia e di archeologia del proprio passato e propria città natale. Al contrario del soggetto autoritrattistico, Guy Maddin dichiara un'intenzione, quella di liberarsi dai ricordi per poter fuggire la città, e ne mette in atto la realizzazione. La dichiarazione di intenti e la loro realizzazione hanno luogo a partire dall'inizio del film, che intorno ad esse si costruisce.

La scrittura autoritrattistica dice *ecco cosa sono*, ma non prevede né organizza un'azione a partire da una tale affermazione. All'interno delle sequenze di *reenactment* Guy Maddin sembra sostenere una simile affermazione, ma il suo esercizio si concentra sull'obiettivo di trasformarla – *ecco come cambio* – e trasformare il proprio destino.

Nel rispetto della scrittura dell'autoritratto, le sequenze di ricostituzione si svolgono al presente. Il dato cronologico, in compenso, diviene problematico nel momento in cui ne si consideri il gioco di simulazioni degli eventi da rimettere in scena. La scrittura personale di Maddin è così ancorata nell'intenzione, nell'azione, nella trasformazione della propria vita, che questa subisce uno scivolamento verso il passato degli eventi da 'dissezionare'. La struttura delle sequenze consacrate a Winnipeg le risponde, organizzandosi invece unicamente al passato. Non è possibile parlare di narrazione, per tali scene: da una parte esse sono troppo dislocate l'una dall'altra perché si crei una continuità; dall'altra, esse non presentano (a parte la voce di Maddin) una coerenza tale, o semplicemente una volontà, di costituirsi in quanto storia: restano brandelli di memorie sparse, che il regista sceglie di incorporare a un unico progetto.

Quanto ci sembra dunque di poter osservare, in seguito a una tale breve analisi della narrazione di *My Winnipeg*, è che se la struttura risponde alla norma autoritrattistica, il suo 'contenuto' se ne discosta invece sensibilmente. Le sequenze del *reenactment* sono sì, iscritte nel presente, ma si costituiscono in quanto azione preliminarmente dichiarata. Quelle che articolano la storia di Winnipeg si discostano dalla narrazione, privilegiando la decomposizione cronologica e spaziale, ma si svolgono al passato. Nessuna delle due deviazioni del racconto che il film propone, ci sembra di poter affermare, sposa integralmente il progetto autoritrattistico. O, quantomeno, la sua diramazione letteraria.

3.6.1 L' autoritratto pittorico

Si dichiarava, all'inizio del paragrafo, di voler prestare attenzione tanto al modello dell' autoritratto della letteratura, tanto a quello pittorico. Come si comporta allora *My Winnipeg* in relazione alla struttura, ai criteri e alla teoria dell' autoritratto in pittura? Quali sono gli scarti che produce, e quali le aderenze che assicura? È possibile, infine, ammettere un' appartenenza del film al progetto autoritrattistico, alla luce della sua variante figurativa?

Come si è avuto modo di accennare, il ritratto – e per estensione il ritratto di se stesso – è per Pontevia un' organizzazione plastica centrata su di una figura. Una tale istanza implica che, questa volta a un livello visivo, l' autoritratto faccia consapevolmente a meno di una costruzione narrativa, storica, per focalizzarsi unicamente sul dato che ne costituisce il soggetto: il corpo dell' artista, la sua presenza. A questo proposito, Grange ha potuto sostenere che:

Organizzato attorno di una figura, il ritratto la costituisce come essenziale. Nient' altro gli importa: il resto, se esso sussiste, gli è subordinato. In una tale messa in scena, la figura fa prova di isolamento profondo [...]. Il ritratto e l' autoritratto accettano a fatica il gruppo. Reclamano l' intimità [...]. Il ritratto propone poca azione, al massimo ammette quella di dipingere, di incidere, ovvero altrettante azioni che inscrivono l' arte dell' artista, la sua pratica, la sua tecnica, che inscrivono il lavoro della rappresentazione⁴⁴⁹.

Quanto Grange sottolinea è doppiamente interessante ai fini del nostro discorso. In relazione alla seconda parte delle considerazioni della teorica, si può affermare con sufficiente certezza che Guy Maddin iscriva nelle immagini la propria soggettività di autore cinematografico: la propria pratica, prim' ancora che la propria storia. O, meglio, che il regista iscriva la propria pratica in parallelo (l' articolazione della prima non può prescindere dalla presenza della seconda) alla costituzione del soggetto. Il soggetto Maddin è un cineasta e, proprio in virtù della propria attività, si fa soggetto autobiografico.

⁴⁴⁹ M.-F. Grange, *L' autoportrait en cinéma*, cit., p. 22 (trad. mia).

Se la primissima immagine del film (come si è visto alla fine del precedente capitolo) e la prima voce che lo spettatore ascolta sono il ciak del film *My Winnipeg* e la voce del suo regista è indubbio che, oltre a mettere in atto una pratica autoriflessiva e metacinematografica, Maddin si ponga immediatamente al centro, alla fonte stessa dell'azione. È suo, il film che si sta per girare, ed è la sua voce che progressivamente, battuta dopo battuta, lo costituisce in quanto opera conclusa. Il soggetto di *My Winnipeg* è il suo regista stesso, che al medesimo tempo addossa i panni di demiurgo e fa lentamente apparire la storia, l'azione, i suoi personaggi principali e le sue principali diramazioni e implicazioni, emotive e narrative.

È in questo modo, tra l'altro, che Maddin riesce ad ancorare la narrazione al presente. Denis Brotto riprende il concetto bachtiniano di *cronotopo*, mediato alla teoria della relatività e applicato alla letteratura, che identifica una "dimensione del racconto in cui spazio e tempo coincidono con le medesime coordinate del reale in cui la narrazione ha luogo"⁴⁵⁰.

Brotto sottolinea come l'impiego delle tecnologie digitali abbia sensibilmente semplificato la "complessità della 'macchina cinema'"⁴⁵¹, avvicinando il momento della ripresa alle coordinate temporali della pratica autoritrattistica. Una tale osservazione è applicabile alla dimensione cronologica sviluppata nelle sequenze del *reenactement*: nella misura in cui *Maddin personaggio* ha modo, in virtù della facilità di accesso a macchine da presa leggere, di inscrivere la ripresa nel presente dell'azione. Le scene di ricostituzione non sono girate *integralmente* in tempo-reale: poche ellissi sopravvivono a fragmentare il tempo della visione, che nonostante tutto resta profondamente aderente a quello della ripresa stesso.

La dimensione cinematografica del lavoro svolto da Maddin è, in effetti, centrale nell'articolazione di *My Winnipeg*. Non soltanto le sequenze dei *reenactments* sono dei film nel film, una *mise-en-abyme* della tecnica e della volontà cinematografica stessa, ma lo spettatore ha svariate occasioni di osservare l'azione da una posizione privilegiata: quella dell'occhio della camera. La totalità delle scene di ricostituzione, in effetti, è realizzata in soggettiva, e sposa integralmente lo sguardo del regista.

⁴⁵⁰ D. Brotto, *Homo mundus minor: l'autoritratto, "Fata Morgana"*, *Autoritratto*, anno V, n. 15, set.-dic. 2011, p. 112.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

Quest'ultimo, lungi dal nascondere la propria presenza, la sottolinea a più riprese e più volte ricorda allo spettatore come ci sia proprio lui, dietro la macchina da presa.

Malgrado una tale emergenza, reiterata, sottolineata, della presenza dell'autore, il suo corpo *non appare mai* all'interno del campo⁴⁵². In relazione, dunque, a quella necessità di isolamento del corpo dell'autore nell'autoritratto che Grange mette in rilievo, sono due le osservazioni che ci preme effettuare.

La prima è che se il progetto autoritratistico mal sopporta il gruppo, Maddin al contrario ne iscrive la presenza per tutta la durata delle sequenze di *reenactment*. Non soltanto gli attori che interpretano la famiglia del regista sono costantemente inquadrati; ma essi appaiono, per di più, come i veri e propri protagonisti del progetto autobiografico concepito da Maddin. Da un tale punto di vista, una volta di più, si è portati a negare una eventuale appartenenza delle scene di ricostituzione alla modalità dell'autoritratto. D'altra parte, come si evocava e malgrado la centralità assoluta del suo sguardo, Maddin non oltrepassa la frontiera che separa il profilmico dal fuori campo. Se le sue mani sono filmate nell'atto di redigere il piccolo diario di bordo delle varie esperienze di *reenactment*, il suo viso e il resto del suo corpo restano estranei ed esterni alla messa in scena.

Il regista, una volta di più, contravviene ai codici normativi dell'autoritratto, questa volta dunque nella sua variante pittorica, mettendo allo stesso tempo in luce l'aporia costitutiva della sua incarnazione cinematografica: quell'impossibilità, già sostenuta da Bruss, di essere al medesimo tempo davanti e dietro la macchina da presa.

Tale incapacità filmica, in realtà, altro non fa che esasperare una difficoltà già propria all'autoritratto pittorico. "L'artista non ha altra possibilità di rappresentarsi se non mentre guarda in uno specchio, cioè mentre si guarda"⁴⁵³, scrive Omar Calabrese; Jacques Aumont ne continua idealmente il pensiero, sostenendo che la gran parte dei pittori di autoritratti si sono serviti dello specchio per guardarsi in maniera oggettiva; e sottolineando come questo primo gesto di perversione della posizione dell'io conduca l'artista a riprodursi in maniera impercettebilmente deformata (chi è destrorso diventerà mancino, e viceversa). Lo studioso mette in luce come, in particolare, una tale metamorfosi della posizione occupata nello spazio sia attiva nel viso: è assolutamente

⁴⁵² Fatta eccezione per una rapida apparizione di spalle. Cfr. l'analisi della macrosequenza 18.

⁴⁵³ O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

impossibile guardarsi, dal momento che il nostro organo visivo è solidamente attaccato alla parte anteriore del corpo⁴⁵⁴.

L'autoritratto mette in campo una irreversibile operazione deformante, di consapevole e necessaria trasfigurazione. L'artista sa di non potersi trasporre nell'opera d'arte; deve, per eludere l'impossibilità strutturale di inscrivervi il proprio volto, ricorrere a strategie alternative: quella dello specchio e della sua inevitabile deformazione, ad esempio. Come scriveva Roland Barthes, esso è "il solo a non poter vedere altro che un'immagine", a non vedere mai i suoi occhi "se non inebetiti dallo sguardo rivolto a uno specchio o a un obiettivo [...]; proprio e soprattutto per il suo corpo [egli] è condannato all'immaginario"⁴⁵⁵.

Tale condanna all'immaginario è aggirata, nella scrittura autobiografica di Maddin, dalle fotografie e dai film di famiglia: essi costituiscono, si è accennato, la strategia a cui il cineasta e (più in generale) i registi dell'autobiografia ricorrono per figurare la propria persona. Anche in questo caso, ad ogni modo, l'interpolazione del materiale fotografico non fa che allontanare l'autore dalla sua immediatezza, dalla sua intima fisicità. La fotografia assume, infatti, uno statuto duplice e ambiguo: se da una parte rappresenta quella sicurezza, quella garanzia di autenticità che il regista assicura al proprio spettatore, dall'altra essa non può al contempo che materializzare, per il regista stesso, l'intrinseca l'irrecuperabilità del proprio passato. Si citerà ancora Barthes, che stentava a ritrovarsi nelle proprie fotografie di infanzia:

Le fotografie di gioventù sono allo stesso tempo molto indiscrete (è il disotto del mio corpo che si offre a una lettura) e molto discrete (non è di me che parlano) [...]. Del passato, è l'infanzia che mi affascina di più; solo lei, a guardarla, non mi dà il rimpianto del tempo abolito. Poiché non vi scopro l'irreversibile ma l'irriducibile: tutto quello che è ancora in me, a tratti; nel bambino leggo in trasparenza la parte oscura di me stesso⁴⁵⁶.

La seconda strategia a cui Maddin ricorre per supplire alla mancata iscrizione del suo corpo nel tessuto filmico è quella che risulta al tempo stesso più inusuale e più problematica: la sostituzione della sua persona, l'alter-ego.

⁴⁵⁴ Cfr. J. Aumont, *L'Image*, Armand Colin, Paris, 2005 (seconda ed.) (corsivo nel testo).

⁴⁵⁵ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino, 1987, p. 67.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

Se il regista non è mai visibile all'interno del campo, va allora a Darcy Fehr il compito di sostituirla la presenza, e questo sia all'interno delle sequenze del treno che, anche (con obiettivo più simbolico ed evocativo che narrativo), nella serie televisiva *The Ledge Man*. Il personaggio di Guy è, nel rispetto dell'eterogeneità organizzata dalla struttura filmica, uno scoordinato insieme di istanze in costante ridefinizione, un'identità instabile e inafferrabile: una presenza incerta e indecifrabile, come sembra suggerire l'incisione delle tre lettere del suo nome, scritte in senso inverso, sulla porta della sua camera da letto di infanzia.



My Winnipeg: il primo piano di Darcy Fehr (alter-ego di Guy Maddin) che dorme nel treno.

Il titolo del testo di Michel Beaujour acquista in questa sede tutto il suo senso. Sono *miroirs d'encre*, quelli in cui il soggetto dell'autoritratto si guarda e attraverso cui si legge e decifra; sono specchi di inchiostro, in cui il riflesso appare intrinsecamente deformato dalla scrittura del sé e in cui *l'artista si scopre attraverso la differenza e nell'alterità*. Così come le fotografie, prove sbiadite della propria esistenza che non ne

sanno assicurare, allo stesso tempo, una identificazione nel tempo del presente, il riflesso dell'autoritratto svela e esibisce l'altro che è in sé e la profonda, costitutiva e irrimediabile *ignoranza* del proprio corpo.

In *Vita e morte nell'autoritratto*, Jean-Jacques Wunenburger sottolinea tale intrinseco disequilibrio tra i livelli della conoscenza del sé:

siccome nessuno è reputato essere più vicino di me a me stesso, nessuno saprebbe meglio rappresentarmi di colui che insieme è modello e copia, cioè io. Eppure, in un altro senso, nulla vi è di più estraneo a sé dell'io. Se l'interno del sé, quello che sta dentro la corporeità visibile, dà luogo ad un brulichio di impressioni soggettive, in rapporto con il vissuto intimo e la rappresentazione che io ho della mia identità, l'esterno di sé, al contrario, è caratterizzato da una sorprendente deficienza⁴⁵⁷.

In un testo che ne prolunga gli assunti, Federica Villa ha modo di affermare che l'autoritrattistica contemporanea:

radicalizza questa sorprendente inversione dei rapporti mimetici, questa deficienza nei confronti della propria esteriorità; rende esasperante il vano tentativo di guardarsi come gli altri farebbero e, arrendendosi allo stato di prigionia proprio della condizione di vedente e al contempo visto, sviluppa, quale forma di esorcismo, coazione a ripetere, modi di autogestione del volto per colui che non ha mai potuto contemplare il proprio volto⁴⁵⁸.

Tale *deficienza* dell'autoritratto e, per estensione, del suo soggetto nei confronti del corpo, è quanto conduce l'artista contemporaneo a scovare modi altri, spesso inauditi, per inscrivere la propria fisicità nel tessuto delle immagini.

In *My Winnipeg* – in questo autoritratto a metà, incompleto e ambiguo, attraverso cui Maddin decide di parlare del proprio passato e della città – il regista sceglie di esacerbare l'impossibile iscrizione del corpo e di esasperarne l'istanza deformante. Ad essere immesso nella trama delle immagini non sarà dunque solo la fotografia e il film di famiglia, figurazioni dell'infanzia – secondo Barthes – irriducibile, parte oscura del sé; ma il corpo di un altro: ovvero, anche, una proiezione differente, fantasmata, della propria immagine.

⁴⁵⁷ J.J. Wunenburger, *Vita e morte nell'autoritratto*, in Id., *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano, 2007, p. 166.

⁴⁵⁸ F. Villa, *Time-lapse self portrait. L'autoritratto e la cosa metamorfica*, "Fata Morgana", *Autoritratto*, cit., pp. 26-27.

Il concetto di proiezione è, in questa sede, integrato in tutta la sua portata metaforica. In virtù del gioco di luci e ombre, opacità e trasparenza dell'immagine e del senso, a cui la sua idea e il suo dispositivo hanno da sempre dato adito e spazio di riflessione, esso ci sembra ideale per qualificare la modalità di ri-presentazione differente dell'artista nel proprio film.

Se già Edgar Morin ha avuto modo di sottolineare come ogni dispositivo di proiezione sia una copia differente del meccanismo psichico della proiezione mentale⁴⁵⁹, la teoria cinematografica si è a più riprese interessata alla questione, mettendone in rilievo tutta la ricchezza e l'ambiguità, nonché la contraddittorietà profonda. Jacques Aumont ha giustamente osservato, ad esempio, come la proiezione trasporti non la luce, bensì l'ombra dei colori che le fanno schermo: "Il trasporto luminoso delle immagini, al cinema, a rigor di logica non esiste, perché è il contrario che si produce: una trasformazione della luce in virtù della sua apparizione attraverso il diafano dell'immagine-matrice, attraverso il colore che ne è l'ostacolo"⁴⁶⁰. Emmanuel Plasseraud, a sua volta, ha messo in luce l'abdicazione al reale che il rapporto tra il cinema e la proiezione produce: "considerato dal punto di vista della proiezione, il cinema non ha quindi nulla di un'arte che riproduce il reale. Al contrario, il dispositivo di proiezione consiste nell'astrarre il mondo esteriore e a presentare al suo posto, su di una superficie vergine e senza fondo, delle ombre di immagini, immateriali, evanescenti, fantomatiche"⁴⁶¹.

La proiezione non riproduce il reale, bensì una sua metamorfosi fantasmatica, onirica, le cui implicazioni oltrepassano l'immagine-matrice; la proiezione figura l'ombra inscritta nella luce, l'inseparabile binomio che materializza il film; la proiezione, infine, invita lo spettatore ad abbandonare ricerca e pretesa del reale, nella misura in cui l'immagine altro non è se non artificio, menzogna, illusione⁴⁶².

⁴⁵⁹ Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982.

⁴⁶⁰ J. Aumont, *La Couleur écran*, in D. Paini (a cura di), *Projections : les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 145 (trad. mia).

⁴⁶¹ E. Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, cit., p. 42 (trad. mia).

⁴⁶² Non è un caso che, sin dagli esordi della sua filmografia, Guy Maddin abbia a più riprese inserito giochi di proiezione nei suoi film. In *Tales from the Gimli Hospital*, come si è visto nel primo capitolo, un'intera sequenza è dedicata al teatro d'ombre involontariamente improvvisato nell'ospedale che ospita Einar e il suo rivale Gunnar; in *Careful* il defunto padre di Grigorss e Johann appare sotto forma di proiezione fantomatica; in *My Winnipeg* stesso, come si è visto nel primo capitolo, il volto del padre di Guy Maddin è proiettato sul suolo dello stadio di hockey.

Tutto l'essere *circolazione simbolica* (Brenez) del personaggio acquista in questo senso nuova luce. Il personaggio Guy Maddin è un altro da sé in cui il sé si proietta e riconosce. La mancata conoscenza del proprio corpo ne figura allora un altro, gli dà caratteri e tratti consapevolmente irreali, lo modifica nel rispetto del proprio immaginario. Nicole Brenez parla di “trasfigurazione fissa”, di quell’ “illusione che opera la metamorfosi dell’effettività delle cose”⁴⁶³ che è il personaggio cinematografico.

Ma è ancora legittimo parlare di autoritratto, nel momento in cui non soltanto si accetti che il suo soggetto si trasforma e deforma, ma che tale inevitabile processo è sottolineato, ostentato⁴⁶⁴, esacerbato, dalla stessa scelta registica? È infine possibile, quando il corpo dell’autore si sottrae dal campo per installarvi un proprio alter-ego, parlare di autoritratto cinematografico?



⁴⁶³ N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Paris-Bruxelles, 1998, p. 182 (trad. mia).

⁴⁶⁴ Youssef Ishaghpour scriveva che “quello che si realizza al cinema [è un] gesto di elevazione-ostentazione di ogni cosa data a vedere”, Y. Ishaghpour, *Le Cinéma*, Flammarion, Paris, 1996, p. 89 (trad. mia).

My Winnipeg: Guy Maddin si reca per l'ultima volta nei bagni dell'arena. Si tratta dell'unico momento del film in cui il corpo del regista entra nell'inquadratura, e di uno dei rari momenti in cui le riprese sono a colori.

Mauriel Tinel sembra non avere dubbi in proposito. La studiosa nega a priori la possibilità che si possa parlare di autoritratto nel momento in cui non è il corpo del regista ad apparire nell'immagine, bensì quello di un attore che ne fa le veci; in più, continua la studiosa, l'autore deve esporsi nell'opera con la propria identità e non con quella di un personaggio di finzione⁴⁶⁵. Ma di quale identità si parla, a cosa esattamente si fa riferimento, nel momento in cui il nome e il corpo del soggetto intimo *non coincidono più?*

Fabien Bouilly ha approfondito questo scollamento, questa mancata convergenza delle istanze del soggetto autobiografico. Secondo lo studioso, la sostituzione di uno dei due elementi di identificazione della persona cinematografica – il nome e il corpo – “contribuisce a fare della figura filmica del cineasta il luogo stesso in cui autobiografia e finzione si incrociano sotto forma di una sovversione della sua identità”. È l'identità del soggetto ad essere sovvertita, certo, ma anche quella della stessa attitudine autobiografica. Se quest'ultima permane e sopravvive, sarà in compenso a patto di un compromesso radicale, di un patto indissolubile, con l'immaginario della finzione.

3.7 L'autofinzione in teoria

La complessità narrativa e simbolica organizzata da *My Winnipeg* ci porta a smontarne l'articolazione, a leggere in ogni emergenza della sua struttura a mosaico una possibile e diversa istanza teorica. Come si è affermato nel precedente paragrafo, è possibile sostenere che il nono lungometraggio di Guy Maddin *si comporti* come un autoritratto cinematografico: nella misura in cui la discontinuità cronologica, il salto temporale, la frantumazione narrativa nonché la continuità assicurata dalla riflessione in voce *over* del regista, sono tutti elementi che ne avallano una produttiva messa in dialogo.

⁴⁶⁵ M. Tinel, *L'autoportrait du cinéaste au travail*, <http://id.erudit.org/iderudit/35163ac>, apr. 2006 (trad. mia).

L'assenza del corpo dell'autore nel testo filmico, in compenso, così come l'azione dichiarata che le sequenze di *reenactment* portano avanti e, infine, il registro visivo dalla radicale diversità che queste ultime e le scene a proposito di Winnipeg propongono, impediscono che si abbracci integralmente la categoria dell'autoritratto. Entrambe le istanze, infatti, appaiono inscrivere *troppo* il film nel campo di appartenenza della finzione e della narrazione.

Se l'autoritratto ha (come, si è visto, affermava De Gaetano) una naturale *pendenza* alla deformazione, nel negare la visione del corpo di Maddin *My Winnipeg* ne esagera la dimensione finzionale; d'altro canto, pur valorizzando la portata narrativa del film e volendolo dunque leggere alla luce di una più tradizionale teoria dell'autobiografia, si è osservato come la sua narrazione non abbia nulla di retrospettivo e anzi, nella maggior parte dei casi, installi il racconto nel presente (quasi in tempo reale, si è visto).

Le due istanze, quella della fisicità mancata e trasformata nella presenza di un corpo altro e quella, allo stesso tempo, del sistematico cambiamento di registro della narrazione, concorrono entrambe a rinnegare le categorie tradizionali della scrittura del sé e a rendere ardua la classificazione di genere. Il patto autobiografico è in frantumi, si è visto, così come una qualsivoglia possibilità di ancorare il racconto a un modello unico di appartenenza. *My Winnipeg*, si affermava in conclusione del precedente capitolo, offre uno sguardo su quella *rovina dei generi* che una parte della produzione artistica contemporanea avalla. Questa sede sarà l'occasione di approfondire ulteriormente le dinamiche di iscrizione del sé che il film di Maddin conduce e tentare una sua prima, costitutivamente instabile, definizione di dimensione di appartenenza. Una tale indagine sarà doppiamente produttiva: nella misura in cui ci porterà ad investigare il film sotto una luce fin'ora non analizzata dalla teoria cinematografica; nella misura in cui, anche, essa si pone come obiettivo ulteriore quello di stabilire un ponte tra il progetto autobiografico di Maddin e quello di una parte della letteratura e della produzione cinematografica attuale.

La proposta personale e intima di Guy Maddin è tutt'altro che unica, da un determinato punto di vista, nel panorama delle varie dimensioni artistiche impegnate a prodursi in autobiografia. In un ambito, ancora una volta, letterario, Pierre Van den Heuvel ha sostenuto che:

Il pubblico si trova oggi ad affrontare la sbalorditiva nascita di un nuovo tipo di autobiografia. Lo scardinamento delle regole è tale che esso suscita dappertutto l'interesse degli specialisti in materia di letteratura, interesse ancor più giustificato dal fatto che essi sono in parte gli stessi responsabili della codificazione traballante⁴⁶⁶.

Lo strumento ermeneutico e tassonomico che l'autobiografia ha voluto, nel tempo, proporre e confermare, si rivela oggi obsoleto, caduco. In letteratura, ci dice Van den Heuvel, gli studiosi tornano sui propri passi; con il ritardo di chi non ha saputo cogliere il cambiamento nel momento del suo compiersi, cercano di colmare quello scarto teorico che loro stessi hanno contribuito a produrre. Al cinema, come si evince dagli studi che sull'autobiografia filmica si concentrano, la teoria tentenna all'interno della nomenclatura letteraria; essa passa spesso e volentieri dal concetto di autobiografia ad uno dei termini ad esso contingenti, tutti riutilizzati a guisa di semplici sinonimi, contribuendo a rafforzare un insieme tanto denso quanto disordinato di contraddizioni nominali.

Per questa lettura conclusiva del film di Maddin, una volta di più, ci si affiderà alla teoria letteraria. Questo non impedirà che si porti sempre attenzione, com'è ovvio, alle proposte offerte dalla produzione cinematografica attuale; esse stesse, in compenso, saranno di volta in volta lette alla luce degli sforzi tassonomici compiuti in relazione alle nuove emergenze dell'autobiografia in letteratura.

Van den Heuvel stesso, lungi dal nascondere le difficoltà a cui il teorico contemporaneo va incontro, manifesta tutto lo sconcerto del ritrovarsi di fronte a forme autobiografiche che, a tutti gli effetti, non rispettano più i canoni stabiliti; e dopo aver stilato la lunga lista delle nuove denominazioni che diano conto degli slittamenti dell'autobiografia (autobiografia-finzione, nuova autobiografia, autobiografia mascherata...) si chiede: "è l'autobiografia ad essere malata, o è la codificazione a non aver previsto le entrate per questo tipo di scrittura?"⁴⁶⁷.

La proposta di *My Winnipeg* è tutt'altro che inusuale, si sosteneva, all'interno del vasto e diversificato panorama artistico contemporaneo. Quello che ne costituisce la differenza, allora, è la maniera in cui *al suo interno* le istanze autobiografiche si articolano, compongono e smontano. Il fatto, innanzitutto, che a livello strutturale si

⁴⁶⁶ P. Van den Heuven, *Réel imaginaire et imaginé vécu dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, in A. Hornung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*, cit., p. 102 (trad. mia).

⁴⁶⁷ *Ibidem* (trad. mia).

possa parlare di autoritratto ma che questa classificazione, in compenso, sia insufficiente o non funzionale nel momento in cui si passi a analizzare i modi in cui gli elementi del racconto si incastrano. Quale categoria, allora, risulterà più idonea alla comprensione di *My Winnipeg*? In quale modo, in altri termini, il film scardina le frontiere dell'autobiografia *per diventare altro*?

Bouilly afferma che “modellare un personaggio a partire da un corpo e da un nome sin dal principio l'uno all'altro stranieri, provoca innanzitutto un effetto di velatura che può andare fino a produrre una sorta di assenza”⁴⁶⁸ del personaggio a se stesso. Nel non mostrare mai il proprio volto, Maddin impedisce che si possa parlare di *My Winnipeg* come di un autoritratto; nell'attraversare invece il campo del profilmico con il corpo di un alter-ego, il regista “si protegge con la maschera della precauzione, dietro la quale l'autobiografia potrà modificare il suo statuto”⁴⁶⁹ e glissare nell'*autofinzione*.

Come si è avuto modo di evocare all'inizio del presente capitolo, è alla categoria dell'*autofinzione* che si ricorrerà come strumento ermeneutico in questa sede. La struttura narrativa e visiva a mosaico, lo scardinamento dell'unità identitaria di attore e regista e la sostituzione di quest'ultimo, la contaminazione di eventi storici comprovati con leggende e invenzioni dell'autore e, in parallelo, l'indubbio coinvolgimento autobiografico a cui Maddin si apre, sono gli elementi che in questa sede verranno valorizzati e messi in dialogo con il genere *autofinzionale*. “L'autobiografia [...] è sempre qualcosa di complesso”, scrive d'altra parte Régine Robin, ed “è proprio questo che ha portato all'*autofinzione*”⁴⁷⁰.

Se quello dell'*autofinzione* ci sembra il territorio ideale alla luce di cui indagare gli scarti di *My Winnipeg* rispetto all'autobiografia tradizionale, esso presenta in compenso numerose difficoltà. Il fatto stesso di offrire all'*autofinzione* uno statuto di genere, infatti e innanzitutto, appare come una semplificazione: “i dibattiti sollevati dall'*autofinzione*”, scrive Arnaud Schmitt, “ravvivano la crisi delle specificità legate

⁴⁶⁸ F. Bouilly, *Les Effets d'une autofiction. Les Baisers de secours de Philippe Garrel*, in (a cura di) J.-P. Esquenazi, A. Gardiès, *Le Je à l'écran*, cit., p. 165 (trad. mia).

⁴⁶⁹ *Ibidem* (trad. mia).

⁴⁷⁰ R. Robin, *Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au Cybersoi*, XYZ, Montréal, 1997, p. 252 (trad. mia).

alla purezza dei generi”⁴⁷¹. Vincent Colonna, uno dei maggiori teorici dell’autofinzione letteraria, sostiene che:

[...] La lista degli scrittori contemporanei che hanno incastrato la propria identità in un montaggio testuale, contaminando i segni della scrittura immaginaria a quelli del coinvolgimento del sé è lunga. [...] le loro opere sono diverse sia a livello formale sia al livello della loro ibridazione, ma esse manifestano tutte un’epoca, un momento della storia letteraria in cui la finzione del sé occupa autori tra loro diversi per costituire quello che, se non è un genere, è una nebulosa di pratiche ravvicinate⁴⁷².

Philippe Vilain, autore di testi letterari di autofinzione e che di una tale categoria contribuisce alla difesa e alla definizione, scrive che “oggetto di un’analisi feconda ma concettualmente fragile, l’autofinzione si definisce così ‘in teoria’, attraverso ipotesi successive, spesso contraddittorie, ai margini della pratica che illustra e permette la sua glossa, per apparire, sin dalla sua creazione, come un vasto cantiere, un’ ‘avventura teorica’”⁴⁷³.

È di questa “avventura teorica” in via di perpetua ridefinizione, di una tale “nebulosa” di pratiche tra loro diverse in quanto forma e intensità di contaminazione che il cinema, quasi in tempo reale, ha ereditato dalla letteratura, che *My Winnipeg* farebbe allora parte.

Vale la pena, prima di approfondire i meandri teorici che il dialogo tra il film di Maddin e la categoria di autofinzione producono, di tentare una rapida disamina di quali elementi e quali ‘sfide’ teoriche, più in particolare, l’autofinzione presenti; di addentrarsi nella nebulosa, e cercare di indagarne e metterne in luce gli aspetti essenziali.

Una precisazione preliminare è importante, ai fini della comprensione delle complessità teoriche a cui l’autofinzione ha nuovamente aperto la teoria. Il termine autofinzione, infatti, ha una storia relativamente recente. Esso è figlio di una letteratura ricca e senza nome né categoria di appartenenza, nonché di quelle incertezze teoriche

⁴⁷¹ A. Schmitt, *De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives*, in AAVV, *Autofiction(s)*, Centre culturel international Cerisy-la-Salle, Manche Colloque 2008-07-21, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2010, p. 419 (trad. mia).

⁴⁷² V. Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Tristram, Auch, 2004, p. 11 (trad. mia).

⁴⁷³ P. Vilain, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Transparence, Chatoux, 2009, p. 9 (trad. mia).

ereditate dalle aperture dell'autobiografia all'ibridazione, alla contaminazione tra elementi del falso e dello storicamente verificabile, della rivendicazione della fantasia nella redazione di una scrittura dell'intimità; alla "natura precaria del reale e [a] quella estremamente soggettiva del racconto che ne deriva"⁴⁷⁴.

Pur se dunque 'provocato', come ogni rinnovata emergenza nominale, dalla 'pressione' di una pratica strabordante sulle frontiere della definizione teorica, il termine 'autofinzione' non appare che nel 1977 e, per di più, ad opera di uno scrittore di fantasia, prim'ancora – lo sarebbe divenuto in seguito – che saggista e teorico.

È Serge Doubrovsky a coniare il termine di *autofiction*, suscitando gli interessi e il dibattito che in seguito si sarebbero prodotti. È sotto forma di emergenza peritestuale, che la dicitura 'autofinzione' appare per la prima volta: essa figura infatti sulla quarta di copertina del testo *Le Fils*⁴⁷⁵, a denunciarne consapevolmente l'incerta collocazione nelle sfere attigue e comunicanti del vero e del fittizio e a creare, in un medesimo tempo, la nuova categoria letteraria.

Autobiografia? No, è un privilegio riservato a quelli importanti di questo mondo alla fine della loro vita, e in un bello stile. Finzione di eventi strettamente reali; se vogliamo, autofinzione di aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, fuor da ogni saggezza e al di fuori della sintassi del romanzo tradizionale o nuovo.

La definizione di Doubrovsky riscuote più attenzione del testo che la aveva provocata⁴⁷⁶. Il dibattito sollevato dal termine invita lo scrittore a farsi teorico e difensore della propria opera. In un testo di qualche anno successivo, Doubrovsky ha modo di riprendere il suo termine e offrirgli un approfondimento concettuale: l'autofinzione diviene dunque, nelle sue parole, "la finzione che ho deciso, in quanto scrittore, di dare a me stesso e attraverso me stesso; in essa incorporando, nel senso pieno del termine, l'esperienza dell'analisi, non soltanto nella tematica, ma nella produzione del testo"⁴⁷⁷.

Il dibattito invita lo scrittore a farsi teorico, si affermava. Non vi sarà modo, in questa sede, di operare una cronologia e una disamina dell'avventura teorica dell'autofinzione,

⁴⁷⁴ A. Schmitt, *De l'autonarration à la fiction du réel*, cit., p. 418 (trad. mia).

⁴⁷⁵ S. Doubrovsky, *Le Fils*, Ed. Galilée, Paris, 1977.

⁴⁷⁶ Non sarà secondario notare come in compenso né le sue opere di fantasia né quelle teoriche siano state tradotte in italiano.

⁴⁷⁷ S. Doubrovsky, *Écrire sa psychanalyse, in Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980, p. 96 (trad. mia).

recensendone critiche e avalli, sfortune e successi; si tenterà nondimeno di offrire un quadro sintetico degli orizzonti che, un po' prima e a partire dalla definizione della categoria, quest'ultima ha saputo offrire alla vacillante teoria.

Sarà allora interessante sottolineare come, prim'ancora della definizione di Doubrovsky, una parte della critica letteraria avesse osservato l'emergenza di forme autobiografiche dal dubbio statuto veridico. È Roland Barthes, in particolare, il primo ad aver avuto l'intuizione di una nuova pratica letteraria per il momento senza nome. Nel suo lungo percorso teorico teso alla rimessa in questione del concetto di autore, il pensatore francese si impegna ad analizzarne la fluttuante posizione discorsiva. In *S/Z*, in particolare, Barthes scrive:

Lo stesso autore [...] può, o potrà un giorno costituire un testo come gli altri: basterà rinunciare a fare della sua persona il soggetto, il sostegno, l'origine, l'autorità, il Padre [...]; basterà considerare anche lui come un essere di carta, e la sua vita come una bio-grafia (nel senso etimologico del termine), una scrittura senza referente, [...]: l'impresa critica [...] consisterà allora nel rovesciare la figura documentaria dell'autore in figura romanesca, irreperibile, irresponsabile, presa nella pluralità del proprio testo [...]⁴⁷⁸.

La “figura romanesca” invocata da Barthes prende corpo in un personaggio – e in un'autorialità – che si disfa dell'illusione documentaria per farsi testo, puro stile, emergenza senza referente. In *Sade, Fourier, Loyola* il teorico francese prosegue la sua delineazione di un autore disseminato e di una scrittura volutamente frammentaria ed evoca, come afferma Vincent Colonna, la possibilità che uno scrittore diventi performance, spettacolo⁴⁷⁹; Barthes scrive, in dettaglio, in favore di un testo “distruuttore di ogni soggetto” e che articoli nel proprio corpo “dei ‘biografemi’, la cui distinzione e mobilità potrebbero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione; una vita bucata, insomma, come Proust ha saputo scrivere nella sua opera”⁴⁸⁰.

In *Il piacere del testo*, infine, Barthes conclude il suo percorso verso la definizione di un nuovo genere di autore, decostruito, polverizzato, disperso all'interno del proprio testo. Il soggetto, nel tipo di letteratura descritto da Barthes, torna “non come illusione

⁴⁷⁸ R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973, p. 191.

⁴⁷⁹ Cfr. V. Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Tesi di dottorato, direttore di ricerca G. Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 288 (trad. mia).

⁴⁸⁰ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino, 1977, p. XV.

ma come *finzione*. Viene ricavata una forma di piacere da un modo di immaginarsi come *individuo*, d'inventare un'ultima finzione, delle più rare: il fittizio dell'identità⁴⁸¹.

Sarà invece Philippe Lejeune, nel suo già citato *Il patto autobiografico*, a riconoscere per primo l'esistenza della nuova categoria testuale ai margini della più intransigente normativa del suo patto. Analizzando le opere di André Gide, François Mauriac e Jean-Paul Sartre, Lejeune afferma che i loro testi invitano il lettore a “leggere i romanzi [...] come fantasticheria rivelatrice di un individuo”⁴⁸² e che una tale *forma indiretta* del patto autobiografico si sarebbe potuta considerare nei termini di “patto fantasmatico”⁴⁸³. Lo studioso francese, in compenso, non approfondisce le diramazioni teoriche che tali testi ‘indiretti’ potrebbero provocare; al contrario, si industria a smontarne la validità ermeneutica: sostenendo, in dettaglio, che né l'istanza autobiografica né quella romanzata si trovano, in essi, soddisfatte e complete. Lejeune, infine, denuncia l'ambiguità di un tale insieme di testi: il fatto, ovvero, che essi siano allo stesso tempo finzionali e fattuali, e che l'indecidibilità del loro registro derivi da una lacuna informativa, più che da una scelta stilistica preliminare.

In un saggio più recente, in cui le osservazioni di Lejeune vengono riprese e rielaborate, Dominique Noguez sferra un attacco diretto nei confronti dell'autofinzione. Lo scrittore e teorico francese ha modo di affermare che un tale “pseudo-genere”:

offre unicamente l'inconveniente di rendere oscura una distinzione molto chiara. O si è nella finzione o non lo si è. Così come in chimica basta una goccia di acido cloridrico in una provetta riempita di acqua colorata [...] perché questo liquido viola viri immediatamente in rosso, allo stesso modo basta una goccia di finzione, che dico, un atomo di finzione in un testo peraltro veridico perché tutto il testo viri. *Una goccia di finzione, e tutto diventa fittizio*. Non vi è intermediario, non

⁴⁸¹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 61 (corsivo nel testo). Si noterà che Barthes, nell'analizzare il concetto di figura del testo, arriva a citare il cinema: “Bisognerebbe del resto distinguere tra la *raffigurazione* e la *rappresentazione*. La raffigurazione sarebbe il modo di apparizione del corpo erotico [...] nel profilo del testo. [...] Tutti questi movimenti attestano una *figura* del testo, necessaria al godimento di lettura. Allo stesso modo, e ancor più del testo, il film sarà con certezza sempre figurativo (per cui vale la pena di farne, nonostante tutto) – anche se non rappresenta niente”, pp. 54-55 (corsivo nel testo).

⁴⁸² P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 44 (corsivo nel testo).

⁴⁸³ *Ibidem*.

vi sono gradazioni tra la finzione e la verità. C'è una differenza di natura, radicale, ontologica, enorme⁴⁸⁴.

La finzione misurata in gocce invita Noguez a separare le dimensioni della finzione e della veridicità in maniera chiara, definitiva, radicale. Non esiste un'opera di finzione e di verità, sostiene lo studioso; quanti ne ammettano l'ibridazione, irrevocabilmente, lo fanno nell'intenzione di avallare una inutile confusione. L'autofinzione, insomma, altro non sarà che un patto ambiguo che invita alla "compresenza di indizi contraddittori"⁴⁸⁵ e che si articola a partire da un "atto di linguaggio [...] bifronte" che chiede che ad esso "si creda" e "non si creda"⁴⁸⁶.

La questione non appare però tanto quella della contaminazione dei due registri. Si è tra l'altro avuto modo di osservare, nella prima parte del capitolo, come la teoria letteraria abbia già avuto ampio modo di scardinare l'illusione della veridicità, stemperando le categorie di quest'ultima con i termini e le nozioni di sincerità e autenticità. La questione appare piuttosto, alla luce della pratica autofinzionale e di una certa teoria che con essa si è sviluppata, quella del riconoscimento preliminare della coalescenza di reale e immaginario.

Schmitt sintetizza bene il problema; "è singolare", scrive lo studioso, "domandarsi leggendo un testo: 'tutto questo è veramente successo?'"⁴⁸⁷. Il punto focale, da considerare e da quindi accantonare rapidamente, è piuttosto quello della caducità della questione: le opere dell'autofinzione sostengono la convivenza di reale e immaginario, di verità e fantasma, senza che vi sia modo né interesse di operare una cernita tra quanto è veramente accaduto e quanto, invece, ha origine unicamente nella fantasia. È questa la prima, grande differenza che intercorre tra l'autobiografia tradizionale e l'autofinzione; nella prima è richiesta la veridicità comprovata degli eventi narrati; nella seconda non lo

⁴⁸⁴ D. Noguez, *Le Livre sans nom*, in "La Nouvelle revue française", n. 555, ott. 2000, p. 89 (trad. mia) (corsivo nel testo). Ricordiamo che Dominique Noguez, oltre che romanziere, saggista e critico di letteratura, è professore e teorico di cinema. I suoi interessi principali si concentrano sul cinema sperimentale (si ricorderà a questo proposito il testo, già citato nel primo capitolo, *Éloge du cinéma expérimental*); a proposito, in dettaglio, dell'autobiografia cinematografica, Noguez ha curato e tradotto il testo *Ciné-Journal (1959-1971)* di Jonas Mekas, Paris Expérimental, Paris, 1992.

⁴⁸⁵ J.-J. Jeannelle, *Où en est la réflexion sur l'autofiction ?*, in (a cura di) J.-J. Jeannelle, C. Viollet, *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, Au cœur des textes, 2007, p. 28 (trad. mia).

⁴⁸⁶ M. Darrieussecq, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, "Poétique", n. 107, set. 1996, p. 377 (trad. mia).

⁴⁸⁷ A. Schmitt, *De l'autonarration à la fiction du réel*, cit., p. 417 (trad. mia).

è, malgrado sia accettato che una buona parte di quanto raccontato provenga, tragga ispirazione, si modelli sulla vita dell'autore.

Sulla falsariga delle proposte titubanti di Serge Doubrovsky, una serie di studiosi e scrittori si è ingegnata nella sovra-teorizzazione del concetto di autofinzione: tentando, in questa maniera, di fornirgli infine quella dignità letteraria sin dagli inizi messa in dubbio. Se dell'autofinzione Doubrovsky aveva offerto una definizione lacunosa e parziale, la teoria letteraria solleva invece un dibattito dalle proporzioni ampie e dalle diramazioni ancora non del tutto esplorate.

Philippe Gasparini, il cui testo *Autofiction. Une aventure du langage* ha il merito di schematizzare il dibattito in corso sull'autofinzione, propone una definizione che apre più dubbi di quante risposte fornisca. Lo studioso afferma infatti che "l'autofinzione è un testo autobiografico e letterario che presenta numerosi tratti di oralità, di innovazione formale, di complessità narrativa, di frammentazione, di alterità [...], di autocommenti che tendono a problematizzare il rapporto tra la scrittura e l'esperienza"⁴⁸⁸. Oltre che proporre una definizione estremamente aperta, dell'autofinzione, Gasparini evita accuratamente di includervi il concetto al tempo stesso più problematico e più essenziale: quello della finzione⁴⁸⁹.

In questa sede, ci si rifarà allora piuttosto alla definizione fornita da Vincent Colonna. Essa, come si avrà modo di osservare, è più concisa e schematica; il teorico, in compenso, la articola in quattro diramazioni ulteriori, così da coprire l'intero ventaglio delle sue emergenze. Colonna scrive, in dettaglio, che si parla di autofinzione per:

tutte le composizioni letterarie in cui uno scrittore si presenti con il suo nome (o con un suo indiscutibile derivato) in una storia che presenti le caratteristiche della finzione: che questo avvenga

⁴⁸⁸ P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Le Seuil, Paris, p. 311 (trad. mia). Nel medesimo testo Gasparini effettua una disamina approfondita dei criteri che permettono l'identificazione dell'autofinzione. Vale la pena di enumerarli, preavvisando che essi, per stessa successiva ammissione del teorico, sono solo raramente funzionali: 1) identità onomastica dell'autore e del personaggio-narratore, 2) sottotitolo: "romanzo", 3) primato del racconto, 4) ricerca di una forma originale, 5) scrittura della "verbalizzazione immediata", 6) frammentazione cronologica, 7) narrazione al presente, 8) promessa di riportare "fatti ed eventi rigorosamente reali", 9) tensione al "rivelarsi nella propria verità, 10) strategia di fascinazione del lettore.

⁴⁸⁹ Si veda, a questo proposito, l'analisi che della definizione di Gasparini dà Philippe Vilain; P. Vilain, *L'autofiction en théorie*, cit., pp. 16/22.

attraverso un contenuto irreali, attraverso una conformazione convenzionale (il romanzo, la commedia) o attraverso un contratto stilato con il lettore⁴⁹⁰.

Il suo testo è interamente teso all'analisi delle diverse forme che l'autofinzione può assumere. Colonna individua infatti quattro possibili *posture*, quattro possibili e diverse emergenze di una stessa categoria: l'*autofinzione fantastica*, l'*autofinzione biografica*, l'*autofinzione speculare* e, infine, l'*autofinzione intrusiva (autorale)*. Le ripercorreremo una ad una rapidamente, per poi soffermarci su quella che più ci sembra adatta a una lettura di *My Winnipeg* e, infine, considerare l'apporto delle eventuali influenze e contaminazioni autofinzionali da essa subite.

Secondo la classificazione di Colonna, dunque:

- L'*autofinzione fantastica* mette in scena la vita di uno scrittore. Al contrario di quanto potrebbe avvenire in un'autobiografia, la sua esistenza e il suo racconto hanno i tratti dell'inverosimiglianza e dell'irrealità; lui stesso, in quanto personaggio, è un puro e quasi rivendicato eroe finzionale. A nessuno, sostiene di conseguenza Colonna, verrebbe in mente di immaginarlo come una proiezione dell'autore. A differenza delle altre posture autofinzionali, quella fantastica non 'modifica' il dato storico o evenemenziale, ma lo stravolge; "lo scarto tra la vita e la scrittura è irriducibile, la confusione impossibile, la finzione di sé totale"⁴⁹¹;

- L'*autofinzione biografica* mette a sua volta in scena la vita di uno scrittore, ma romanza la sua esistenza a partire da eventi reali e verificabili. Se una buona parte degli avvenimenti narrati non ha avuto luogo, il loro svolgimento – e il coinvolgimento dell'autore-personaggio al loro interno – resta perfettamente possibile. Quella dell'autofinzione biografica è allora una postura di eroizzazione del personaggio, libera ma fedele alla verosimiglianza; per citare il titolo di una novella di Aragon, nella quale lo scrittore smonta e smaschera il meccanismo di autofinzione attivo nel testo, l'autofinzione biografica dev'essere un *mentir-vero*:⁴⁹² deve modellarsi sulla vita dello scrittore, aderendole in maniera libera e fantasiosa;

⁴⁹⁰ V. Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, cit., pp. 70-71 (trad. mia).

⁴⁹¹ *Ibidem* (trad. mia).

⁴⁹² Si fa riferimento alla novella *Le mentir-vrai*, che darà il nome a una raccolta di racconti pubblicata nel 1970. In *Le mentir-vrai*, Aragon si immerge nella propria infanzia e ne articola prima la ricognizione fantasmata, poi l'analisi. Vero e proprio analista di se stesso e della propria opera, in questa novella Aragon si scinde in due tensioni narrative differenti, che procedono parallele e frantumano sistematicamente il flusso del racconto; nella prima, racconta la propria infanzia; nella seconda, riprende

- *L'autofinzione speculare* è, come suggerisce il suo stesso nome, l'equivalente letterario del *quadro nel quadro*. L'autore non è più il perno del racconto; questi appare, piuttosto, come un personaggio nell'ombra, sorta di coscienza del testo, riflesso del suo stesso pensiero. La sua postura nel testo somiglia a quella (che Colonna cita) delineata da Maurice Merleau-Ponty a proposito della pittura di uno specchio all'interno del quadro. Nel suo testo *L'occhio e lo spirito*, infatti, il filosofo francese evoca quella reversibilità che lo specchio in un dipinto dispiega, quella "magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso" e che favorisce "la metamorfosi del vedente e del visibile"⁴⁹³;

- *L'autofinzione intrusiva (autoriale)*, infine, non costituisce una vera e propria postura, quanto piuttosto una tensione rapida del testo all'autoriflessione, attraverso il pensiero dell'autore che in esso a tratti si manifesta. L'autore non partecipa all'intrigo, che si mantiene dunque alla terza persona, ma interrompe spesso e volentieri il suo scorrimento – con attitudine, in questo senso, *intrusiva* – per manifestare una riflessione attraverso un personaggio altro: commentatore con delega, narratore-autore.

Di queste quattro posture, o tensioni autoriali del racconto, una ci interessa più delle altre: la terza, quella dell'autofinzione speculare. Ci interessa più delle altre, si diceva, nella misura in cui *My Winnipeg* contiene una parte di ognuna delle quattro attitudini del testo che Colonna descrive, ma è in quella speculare che – ci sembra – si ritrova integralmente.

L'autofinzione speculare è, a tutti gli effetti, la postura attraverso cui si leggerà la tensione autobiografica di *My Winnipeg*. Le posture del fantastico e del biografico, in compenso, figureranno nella nostra breve tassonomia: nella misura in cui esse illuminano una parte importante del testo filmico, ovvero quella – in particolare – della ricostruzione fantasmatica della città.

3.8 L'autofinzione in pratica

le fila di quanto ha appena narrato e racconta al proprio lettore cosa è vero, cosa è frutto di fantasia e cosa ha origine da eventi reali poi trasfigurati. Per una ricognizione ampia e articolata delle questioni poste da *Le mentir-vrai*, si rimanda a *Aragon, la parole ou l'énigme*, Atti della conferenza, BPI (Centre Pompidou), Parigi, 11/12 giugno 2004. In Francia, la raccolta di novelle *Le mentir-vrai* è edita da Gallimard, Paris, 1970.

⁴⁹³ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, pp. 27-28.

Lungi dall'aver voluto ripercorrere l'intero panorama relativo all'autofinzione letteraria, il percorso sviluppato nel precedente paragrafo ci servirà, alla luce di quello presente e della messa in dialogo con *My Winnipeg* che si intende operare, per effettuare una disamina più chiara dalle derive che la nozione di autobiografia in esso assume. Pur prendendo come punto di riferimento la tassonomia di Vincent Colonna e, in particolare, l'autofinzione speculare da lui teorizzata, si tesseranno rimandi costanti con quanto affermato dagli altri autori citati e, in chiusura della nostra analisi, si aprirà la teoria speculare con quella fantastica e quella biografica.

Si seguirà un simile indirizzo per due motivi; il primo: che la riflessione sull'autofinzione è per ora troppo ristretta e troppo confusa, perché se ne riescano a stabilire con certezza matematica i limiti ermeneutici; che essa, anche, è tutt'altro che definita; e in virtù della sua incompletezza e apertura, invita a nostro avviso l'apporto esterno: ad arricchirne le griglie di analisi e interpretazione.

Il secondo è che, come già avveniva per l'autobiografia, prima, e per l'autoritratto poi, quella dell'autofinzione è una categoria letteraria prestata al cinema; una categoria che il cinema, dal canto suo, ha ulteriormente plasmato alle proprie esigenze.

Un'analisi delle maniere in cui il termine 'autofinzione' è impiegato dalla teoria del cinema ci informerà della confusione che essa in qualche modo sostiene e contribuisce a intrattenere. La parola autofinzione, ci sembra, è la scappatoia teorica per tutti quei film dallo statuto autobiografico incerto. Laddove non si sappia né si possa verificare la veridicità degli eventi trasposti o narrati, insomma, si parlerà di autofinzione.

La questione non è quella di un utilizzo del termine 'a sproposito': i cineasti che spesso e volentieri vengono fatti rientrare in un tale insieme sono, a conti fatti, autori che narrano di storie dal grado variabile – spesso alto e dissimulato – di finzionalità, giocando con il dato evenemenziale. Marguerite Duras, Chantal Akermann, Woody Allen, Lou Moullet, Maurice Pialat, Nanni Moretti (per non citarne che alcuni) sono considerati come cineasti dell'autofinzione⁴⁹⁴; vero è, in parallelo, che di questo termine non si indagano mai implicazioni e origini letterarie. Si dice, in maniera estremamente semplificatoria: non si tratta nel loro caso di proposta autobiografica e, *allora*, si tratterà

⁴⁹⁴ La letteratura teorica è vasta, ma spesso limitata ad articoli interni a riviste o pubblicazioni inerenti all'autobiografia. Si rimanderà allora, in questo particolare caso, al testo di S. Bernas, *Archéologie et évolution de la notion s'auteur*, L'Harmattan, Paris, 2001.

di autofinzione; si aggira e oltrepassa, infine, quella riflessione critica che da una trentina d'anni, con fortune alterne ma attenzione costante, sta sovvertendo il panorama letterario delle scritture dell'intimo.

In questo paragrafo conclusivo ci si propone di indagare l'autofinzione in tutta la sua portata. A essa si ricorrerà, ovviamente, nella lettura delle scene del *reenactment* e in quelle in cui si ricostruisce la storia della città (nella misura in cui per la struttura, ovvero l'architettura filmica costruita da Maddin, si è visto e motivato il perché si propenda invece per il genere dell'autoritratto).

Colonna afferma, come si è visto, che per autofinzione si intende una storia dai caratteri finzionali in cui l'autore si presenti con il proprio nome. In relazione a una tale amplissima definizione, non si avrà difficoltà a riconoscere l'attitudine autopresentativa di Guy Maddin: che nel film parla di sé facendo più volte riferimento al proprio nome, che il proprio nome ci mostra inscritto sulla porta della stanza da letto e che infine (prova definitiva, si è visto, dell'identità del binomio autore-personaggio) fa ricorso a materiale d'archivio personale.

La storia che si articola attraverso le quattro sequenze di *reenactment* è, d'altra parte, interamente finzionale. Se l'inverosimiglianza della serie di eventi non bastasse a corroborare una simile affermazione, si chiameranno allora 'a testimoni' il ciak del film *My Winnipeg* e il fatto, infine, che il personaggio della madre di Maddin (come si è visto, presentata in quanto reale membro della famiglia) sia interpretato dalla star cinematografica del film noir anni '50 per eccellenza, Ann Savage.

Il ciak, in dettaglio (e come si è visto nel precedente capitolo), ci informa del fatto che Maddin stia girando un vero e proprio film. Malgrado il fatto che esso sia sistematicamente 'celato' o mascherato (il suo passaggio dura una frazione di secondo o, ancora, esso è mostrato a testa in giù), il ciak è la prova definitiva del carattere autoriflessivo del lungometraggio di Maddin: del fatto, ovvero, che esso iscriva nel testo stesso la denuncia della finzionalità della propria operazione.

Ann Savage, d'altro canto, rappresenta il volto noto di *My Winnipeg*. Se lo spettatore non dovesse riconoscerla, una qualsiasi semplice sinossi del film lo metterebbe al corrente del suo statuto di personaggio di finzione.

Entrambi gli elementi di auto-smascheramento del testo filmico confermano l'ipotesi inizialmente proposta, ovvero che *My Winnipeg* delinei una pratica di autofinzione

speculare. Colonna sostiene che sempre, nell'autofinzione, un principio di specularità sia attivo. Il teorico afferma infatti che:

Nel mettere in circolazione il proprio nome nelle pagine di un libro che ha già firmato, lo scrittore provoca – che lo voglia o no – un fenomeno di sdoppiamento, un riflesso del libro su se stesso o una mostrazione dell'atto creativo che lo ha fatto nascere [...]. Nelle migliori di queste realizzazioni, è la duplicità della letteratura – l'artificio delle sue figure – che si esibisce. La finzione letteraria si mostra allora non come luogo di un'illusione [...] ma come un laboratorio in cui i suoi meccanismi sono smontati e presentati all'esame gioioso dello spettatore⁴⁹⁵.

La *mise-en-abyme*,⁴⁹⁶ in compenso, non necessariamente invita o richiede l'affabulazione o il coinvolgimento del sé dell'autore. A riprova di una tale affermazione, Colonna porta gli esempi di due pièces teatrali, l'*Amleto* e *L'improvvisazione di Versailles*. La prima, com'è noto, presenta al suo interno la messa in scena di uno spettacolo, che in compenso non intrattiene legami – evidenti o mascherati – con la persona di Shakespeare, il suo autore. Nella seconda, invece, è un personaggio dal nome Molière che fa da capocomico allo spettacolo improvvisato per il re. Noi porteremo altri due esempi, questa volta cinematografici, a riprova che quanto affermato per la dimensione letteraria e teatrale sia valido, e operativo, in quella filmica. Il film *Il disprezzo* (*Le Mépris*, J.-L. Godard, 1964) si svolge negli studi di Cinecittà, dove Fritz Lang deve girare il film *L'Odissea*; in nessun momento l'intrigo riflessivo devia nel campo personale del regista (quello *nel* film e quello *del* film); nella storia raccontata da *Les Baisers de secours* (Id., P. Garrel, 1989), film invece dalla evidente tensione metacinematografica e autobiografica⁴⁹⁷, il regista Matthieu decide di girare un

⁴⁹⁵ V. Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, cit., p. 132 (trad. mia).

⁴⁹⁶ Si sottolinea come Colonna abbia a più riprese effettuato una chiara distinzione tra la *mise-en-abyme* e la metalessi (quest'ultima già ampiamente approfondita dal suo 'maestro', Gérard Genette). In *Autofiction*, Colonna scrive che "[...] la grande differenza [tra le due nozioni] è nel luogo di applicazione dell'operazione: la *mise-en-abyme* riflette principalmente l'opera, mentre la metalessi riflette piuttosto l'autore (o il lettore)", p. 132 (trad. mia) (corsivo mio). Per un approfondimento sulla nozione di metalessi, si veda invece G. Genette, *Métalepse, de la figure à fiction*, Le Seuil, Paris, 2004; per una ricognizione delle differenze tra metalessi e *mise-en-abyme*, si rimanda a D. Cohn, *Metalepsis and mise en abyme*, in "Narrative", jan. 2012, vol. 20, p. 105. L'articolo è tradotto in francese con il titolo *Métalepse et mise en abyme*, in J. Pier, J.-M. Schaeffer (a cura di), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Ed. EHESS, Paris, 2005.

⁴⁹⁷ Philippe Garrel ha affermato di aver voluto fare, con *Les Baisers de secours*, un film "sulla vita di un cineasta, sui momenti in cui la macchina da presa non filma". Cfr. T. Jousse, *Le refus du drame*, in "Cahiers du cinéma", oct. 1989, n. 424, p. 28 (trad. mia).

film che si immerga nella storia della propria coppia. Lo spettatore non avrà difficoltà, in questo caso, a notare come il personaggio sia interpretato dallo stesso cineasta, Philippe Garrel (il suo viso era tra l'altro apparso all'inizio del film, in concomitanza con il passaggio del suo nome nei titoli di testa, ripreso nell'atto stesso di filmare)⁴⁹⁸.

In *My Winnipeg* non soltanto Guy Maddin, per riutilizzare le parole di Vincent Colonna, fa circolare il proprio vero nome all'interno della narrazione e, così facendo, provoca un effetto di riflesso del film su se stesso; in più, il regista esibisce il dispositivo filmico: la duplicità cinematografica, l'intrinseco artificio su di cui essa riposa. Se si osservano i momenti di *vibrazione speculare* del testo, si noterà come essi stabiliscano tutti – ancor prima che un legame con la storia e con la riflessione personale di Maddin – una manifesta interconnessione con l'arte cinematografica.

Il ciak e l'interpretazione di Ann Savage sono i due elementi di auto-smascheramento del film, come si è accennato. L'intero dispositivo di *reenactment*, in compenso, potrà essere letto come uno strumento di analisi indiretta del film su se stesso: i cui confini sono così ampi da andare a confondersi con quelli del film *tutto*.

Le esperienze di ricostituzione, e in particolare la prima delle quattro (quella in cui la famiglia si raccoglie intorno al televisore per guardare la serie *The Ledge Man*), attivano un dispositivo speculare⁴⁹⁹ che consente al regista di guardarsi dal di fuori e di mettere in opera il percorso di presentazione del sé di cui dà conto durante tutto il film.

⁴⁹⁸ Per un approfondimento della nozione e della pratica della *mise-en-abyme* cinematografica, si rimanda a F. Wilhelm (a cura di), *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1998.

⁴⁹⁹ Paolo Bertetto afferma che "l'immagine speculare assente sul piano visivo, ma presente su quello significativo, è un ulteriore segno della rilevanza dell'invisibile dell'immagine", *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 151.



My Winnipeg: l'immagine speculare realizzata dalla serie televisiva *The Ledge Man*.

L'immagine speculare, “soglia di separazione e di divisione tra due mondi”⁵⁰⁰, diventa nell'autofinzione di Maddin il luogo dove indagare il suo stesso oltrepassamento; e per investigare, insieme ad esso, tutta la soggettività del proprio autore che si offre, in maniera più o meno diretta, alla conoscenza dello spettatore. L'autofinzione non esita a “offuscare la separazione convenzionale tra la rappresentazione e la realtà – il testo e il suo di fuori – che fonda la finzione: o smascherando l'autore reale, oppure offrendo al lettore la sua prosopopea”⁵⁰¹.

Un tale discorso ci riporta a uno dei tratti distintivi dell'autofinzione, l'indecidibilità tra registro del reale e dell'immaginario: nella misura in cui “si mostrano al lettore tanto le esperienze che il soggetto *io* ha vissuto nell'universo empirico – la realtà obiettiva,

⁵⁰⁰ Ivi., p. 148.

⁵⁰¹ V. Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, cit., p. 125 (trad. mia).

l'evenemenziale – sia le attività che si esercitano nell'universo mentale della sua immaginazione – la realtà soggettiva, il fantasmatico –»⁵⁰².

Questa considerazione è facilmente verificabile nel contesto che *My Winnipeg* propone. Una rapida sintesi di quanto già da più parti trattato ci informerà della confusione che il regista intrattiene tra i due regimi di credenza. Da una parte, infatti, il film articola un'estetica dichiaratamente personale e artificiale, che sottolinea l'atmosfera onirica e allucinata all'interno della quale la storia che la voce di Maddin racconta ha luogo; l'intervento sulla materia immagine, che confonde lo statuto di verosimiglianza dei film di archivio e di quanto è stato girato da Maddin, concorre a sua volta a stemperare – e rendere indecidibili – le frontiere tra vero e falso, reale e immaginario. Gli eventi narrati, infine, mescolano l'avvenimento storico con la leggenda, la mitologia della città, il “si dice che”. Allo spettatore, nella quasi totalità dei casi, non vengono forniti gli strumenti perché una cernita di “quanto di vero è avvenuto” (come si è visto che affermava, non senza un pizzico di ironia, Arnaud Schmitt) sia ipotizzabile; questi si trova davanti a una serie di eventi che (un trattamento riservato quasi sempre al ‘passato’, nei film di Maddin) “non vengono esattamente richiamati alla memoria”, scrive Dennis Lim, “quanto piuttosto allucinati”⁵⁰³.

Un tale insieme di osservazioni tende un'ideale rima con il discorso che, all'inizio del capitolo, si era affrontato a proposito di Jean Starobinski e dello “stile dell'autobiografia”. Starobinski, come si è visto, proponeva di sostituire alla nozione tradizionale di ‘stile’ quella di “scarto stilistico”, quantomeno quando si fosse in presenza di una opera autobiografica. Perché quest'ultima riesca a tradurre l'intimità dell'autore – sosteneva infatti il pensatore svizzero – essa dovrà singolarizzarsi attraverso il ricorso a uno stile rivelatore, esagerato, *ridondante*. Essa dovrà denunciare la presenza del suo autore stesso, assicurarne l'operato individuale in filigrana; e tutto ciò, affinché il suo intervento risulti visibile e, di conseguenza, abbia modo di stabilire – per riprendere le parole di Starobinski – una relazione di *fedeltà a una realtà presente*.

Attraverso uno stile dall'alto coefficiente di intimità e artificialità, che tra l'altro prolunga il lavoro sulla riscrittura della memoria del cinema, Maddin non solo si

⁵⁰² P. Van den Heuvel, *Réel imaginaire et imaginé vécu dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, in A. Hurnung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*, cit., p. 103 (trad. mia) (corsivo mio).

⁵⁰³ D. Lim, *Brand Upon the Brain!: Out of the Past*, 3-9, “Criterion Collection”, 2006, p. 5 (trad. mia).

assicura il riconoscimento spettatoriale della ‘paternità’ del proprio film, ma ribadisce al tempo stesso la tensione autobiografica in esso inscritta.

La relazione di fedeltà intrattenuta *attraverso lo stile* con la realtà presente, più che con il dato storico richiamato alla memoria, è ad esempio identificabile nello *scrolling*, la tecnica utilizzata per il montaggio del film. Il termine *scrolling* (scorrimento, in inglese) è quello che Guy Maddin e il montatore John Gurdebeke⁵⁰⁴ hanno scelto per mettere in luce la modalità di assemblaggio e successione secondo cui le varie inquadrature si articolano. Il paradosso dello *scrolling*, come osserva Darren Wershler, è che se “da una parte evoca la maniera in cui immaginiamo di guardare un film muto, con tutti quei salti e quegli scorrimenti durante la riproduzione con un vecchio proiettore”⁵⁰⁵, dall’altro esso non è effettuabile se non ricorrendo alla più avanzata tecnologia informatica (quella, in particolare, del software di montaggio *Final Cut Pro* della Apple a cui Maddin e Gurdebeke ricorrono).

È nel documentario *97 Percent True* che Guy Maddin si attarda sulla spiegazione tecnica di come realizzare uno *scrolling*. Il regista, in dettaglio, mette in luce come durante lo stesso processo di montaggio digitale – una volta mandato il film in avanzamento o ritorno indietro rapido – sia possibile spostare il cursore molto oltre l’immagine che si sta cercando, “poi troppo prima, poi ancora un po’ più in avanti ma sempre evitando il segnalibro, quindi leggermente troppo prima e così via, progressivamente azzerando la distanza”⁵⁰⁶. Un tale procedimento di avanzata rapida e rapido ritorno indietro – un tale *gioco* con il ritmo delle immagini e con la percezione dello spettatore, con la frammentazione delle prime e la capacità di recezione del secondo – è teso a provocare un effetto di vertigine e a simulare, in ultima istanza, l’atto stesso del rimemoramento.

In un’intervista rilasciata l’anno successivo all’uscita di *My Winnipeg*, Maddin racconta in dettaglio in che modo fosse arrivato a una simile pratica di montaggio. A una domanda incentrata sul perché di tutti quegli *sfarfallii* [*flickering*] e rapidissimi sottotitoli nei suoi film, il regista risponde raccontando del problema neurologico che lo aveva portato a ideare questo stile di montaggio:

⁵⁰⁴ Che lavora come montatore di tutti i film (lungometraggi e cortometraggi) di Maddin sin dalla realizzazione di *Cowards Bend the Knee*.

⁵⁰⁵ D. Wershler, *Guy Maddin’s My Winnipeg*, cit., p. 105 (trad. mia).

⁵⁰⁶ *Ibidem* (trad. mia).

si chiama *mioclono* [...]. Provoca un leggero sfarfallio neurologico che produce un serie di mini-contrazioni [...]. Ne avevo dieci al minuto, in punti completamente diversi del mio corpo [...] esso mi ha fatto rendere conto della maniera sparpagliata in cui funziona il sistema nervoso. E mi ha anche ricordato del modo in cui realmente lavora la memoria. Nei film, quando si presenta la memoria, non si può fare altro che mostrarne un facsimile: perché le persone non ricordano gli eventi in ordine cronologico. Allora ho iniziato a pensare che, forse, avrei potuto presentare un tipo diverso di facsimile della memoria, utilizzando questo tipo di montaggio iperattivo⁵⁰⁷.

A partire da *Cowards Bend the Knee*, primo film montato da Gurdebeke, ma soprattutto in parallelo alle riprese di *Brand Upon the Brain!*, Guy Maddin ripensa – alla luce del suo ricordo e della sua maniera di ricordare – la propria tecnica di montaggio. Le infinite ripetizioni a cui adesso l'immagine va incontro riflettono il disordine della narrazione e quella dell'evocazione del ricordo. “Al livello più profondo, l'intensità surreale della dimensione memoriale fa in modo che la costruzione della storia del sonnambulismo, la giustapposizione arbitraria delle scene e la ripetizione non soltanto non siano problematiche ma anzi, risultino appropriate”⁵⁰⁸. Il lavoro del montaggio simula quello cerebrale alla luce di cui ogni stranezza, ogni nuova improbabile deviazione del racconto, sembrano riacquistare un senso. È il proprio lavoro mentale, è il proprio funzionamento memoriale che Maddin mette in scena: il processo del rimemoramento con tutti gli scarti, tutte le *défaillances*, tutti i salti e ritorni che il pensiero prevede e intrattiene. Lo stile ridondante, personalizzante e artificiale, che a ogni nuova inquadratura manifesta una presenza autoriale forte e mai dissimulata, si muove in parallelo alla tensione autobiografica: traducendo il pensiero del regista, le sue ossessioni personali, il suo personale gioco di associazioni⁵⁰⁹.

Una delle critiche (uno dei rimproveri) che più spesso vengono mosse all'autofinzione, infatti, è quella di non offrire dati verificabili: di chiedere al lettore, come si sosteneva precedentemente, che a essa al tempo stesso si creda e non si creda.

⁵⁰⁷ P. Cavanese, *Guy Maddin – My Winnipeg, Brand Upon the Brain!*, <http://www.grouchoreviews.com/interviews/256>, 05/02/08 (trad. mia) (corsivo mio).

⁵⁰⁸ W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 284 (trad. mia).

⁵⁰⁹ L'incrocio tra tensione personalizzante e stile si ritrova sin dagli inizi della carriera di Maddin. Intervistato a proposito del suo primo cortometraggio, *The Death Father*, il regista si è scusato per le didascalie sfocate e ha raccontato: “ho rifiutato di girare una seconda volta la benché minima scena di questo film; quando ho dimenticato di mettere a fuoco e le immagini sono tornate dal laboratorio estremamente sfocate, ho deciso malgrado tutto di servirmene. Tra l'altro mi è successo così tanto spesso che avrei dovuto girare di nuovo un numero incalcolabile di scene. È diventato una specie di estetica del ricordo”, commento dell'edizione francese del DVD.

Un tale discorso, un tale spettro di analisi del concetto di stile permetterà un primo e radicale scarto nei confronti della nozione di verità: nella misura in cui – l'autore di autofinzione sembra suggerire – non è nel dato storico, nella sua verificabilità, che l'autenticità dell'operazione si dispiega. È nello stile che la sincerità dell'attitudine autoriale si nasconde, e non nelle verità affermate, dissimulate.

Philippe Vilain sottolinea l'incidenza dello stile nel corpo del testo. Lo scrittore sostiene infatti che uno dei “metodi di autofinzionamento” che il soggetto intimo può adottare passa proprio attraverso una pratica stilistica: quella della riproposizione e del lavoro sistematici (ossessivi⁵¹⁰, afferma Vilain) *di e su di* un medesimo concetto. È in questa maniera, spiega Vilain, che lo scrittore di autofinzione si allontana – poco a poco, riscrittura dopo riscrittura – dall'iniziale referente; e che lo stile del testo – un condensato di tutti gli scarti e tutti gli aggiustamenti *malgrado* e a *discapito* del contenuto – conserva in sé una memoria referenziale, e non più il primo grado del ricordo.

Questa scrittura sisifea, scrive Vilain:

dà l'impressione di ridare un movimento, una dinamica al passato immobile in cui il soggetto si è arenato; in questa maniera, essa dà l'impressione [...] se non di deviare il referente dal suo senso primario, di amputarlo delle informazioni necessarie alla sua comprensione intima. *La ripetizione si afferma in questo modo come la maniera di rifare la propria storia personale*; è riscrivendo senza sosta il nostro passato che ci mettiamo a inventare, a raffinare e, anzi, a estetizzare la nostra memoria⁵¹¹.

Forte della propria esperienza di scrittore, Philippe Vilain si presta a una vera e propria immersione nella pratica autofinzionale e chiama un tale meccanismo di riproposizione differente, di progressiva metamorfosi dell'evento di partenza, “manipolazione del referente”. Ma di quale referente si parla, si chiede ancora Vilain?

Secondo la definizione inaugurale di Serge Doubrovsky, l'autofinzione si scrive a partire da una base reale: a partire da eventi che hanno avuto luogo, avvenimenti ‘verificabili’ (e, questo, forse alla ricerca di una legittimazione per una nuova categoria

⁵¹⁰ Cfr. P. Vilain, *L'autofiction en théorie*, cit., pp. 29-30. Vilain riporta inoltre un'esperienza personale, quella della propria attività di scrittore di autofinzione; e racconta di come determinati passaggi, alcune frasi salienti o dense di senso del proprio testo, fossero da lui state scritte, riscritte, trasformate e rielaborate “una trentina di volte”, *ibidem* (trad. mia).

⁵¹¹ *Ivi.*, p. 30 (trad. mia) (corsivo mio).

letteraria che, in questo modo, perderebbe la sua ragione d'essere). È una tale rivendicazione che la teoria più contemporanea dell'autofinzione tenta di smontare. Vilain propone, ad esempio, di riferirsi all'evento di partenza nei termini di *referente apocrifo*: nella misura in cui la finzione lo ha talmente modificato e decontestualizzato da renderlo irricognoscibile⁵¹².

La finzione ha un potere performativo. Essa sa imprimere una metamorfosi al dato storico, da una parte, dall'altro privarlo del proprio contesto e crearne un secondo, dai caratteri della totale alterità, il cui solo paradigma di riferimento è la scrittura – ovvero l'atto creativo. Il nuovo contesto in cui il referente si trova a dover agire diventa il solo riferimento spazio-temporale della finzione: unicamente in esso ed attraverso di esso saranno ora ipotizzabili la lettura del testo e la sua interpretazione.

Da un tale punto di vista, il concetto di verità subisce una radicale rimessa in questione: esso si ritrova 'invertito', in un certo qual modo. Si è avuto modo di vedere come la stessa teoria autobiografica, a contatto con (e sobillata) da una pratica letteraria che resisteva alla sua rigida tassonomia, avesse accettato di riconsiderare il concetto di verità: di stemperarlo alla luce dell'inevitabile tensione alla riscrittura dell'evento; di metterlo da parte a favore delle nozioni più elastiche di sincerità o autenticità.

La questione, nella dimensione e nella pratica proposte dall'autofinzione, non è più quella di sapere se l'autore menta o meno; né quella (riprendendo la domanda retorica e ironica di Arnaud Schmitt) di conoscere la percentuale di invenzione del suo progetto. Philippe Vilain esplora ulteriormente la questione della verità, chiedendosi se una sua profonda riconsiderazione non sia a questo punto necessaria. Nella misura in cui, infatti, ad essere sovvertito e ribaltato è il punto di vista – è il contesto – e non il soggetto della finzione, Vilain si domanda se il lettore e il critico non si trovino entrambi nella posizione di dover “riconsiderare la nozione stessa di *verità referenziale*, la cui definizione non dovrà più essere ridotta a una fattualità e una evenemenzialità troppo rigide; essa andrà invece allargata a una distinzione tra un *referente reale* e un *referente fittizio*, tra un *referente obiettivo* e un *referente soggettivo*”⁵¹³.

Non è un caso che la novella teoria dell'autofinzione faccia spesso riferimento alla proposta teorica del “vreale” di Julia Kristeva. L'obiettivo – la ricerca da cui l'autore di autofinzione è mosso – diventa per la filosofa bulgara il sintomo di una rivoluzione

⁵¹² Ivi., p. 33 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁵¹³ *Ibidem* (trad. mia) (corsivo nel testo).

epistemologica: la velleità del soggetto di dire la verità in quanto reale; la convinzione, in altri termini, che il vero e il reale siano parte di un medesimo sistema linguistico, e che dicendo il primo ci si apra in automatico al secondo. “La grande trasformazione degli esseri parlanti di oggi”, scrive Kristeva, “può riassumersi così: la *verità* che essi cercano (che essi cercano di dire) è il *reale* – ‘*Vreale*’, dunque”⁵¹⁴. È in contesto psichiatrico che l’intervento di Kristeva ha luogo: durante un seminario sul discorso psicotico da lei stessa curato in seno all’ospedale della Città Universitaria di Parigi; ed è interessante notare come gli strumenti ermeneutici della psicoanalisi siano confluiti in quelli della letteratura. Il discorso psicotico, infatti, prevede determinate strategie discorsive “che permettono al soggetto di articolare dei passaggi diretti tra reale-immaginario-simbolico: come può il reale dirsi attraverso le categorie della lingua e dello stile per aprire la possibilità di decisione tra vero, falso o verosimile?”⁵¹⁵.

Le strategie discorsive del *vreale*, di questo registro dalla *indifferenza* tra il reale e l’immaginario, sono le stesse messe in opera dall’autofinzione⁵¹⁶. La nozione di verità, nel discorso di Kristeva e in quello della categoria letteraria che qui si indaga, si costruisce in opposizione agli stessi concetti di falso e verosimile. L’evento raccontato è vero: e questo nella misura in cui *il verosimile smette di rappresentare uno strumento di discernimento funzionale*.

Il ribaltamento del punto di vista, un tale smantellamento della concezione tradizionale della verità, diventa il percorso ideale attraverso cui difendere la verità dell’attitudine autofinzionale. Nella misura in cui l’opposizione ontologica tra vero e falso è soppiantata da un allargamento dello spettro, da un registro onnicomprensivo e non differenziante, non si potrà affermare che gli artisti dell’autofinzione *mentano*: si dirà invece essi raccontano *altrimenti* la loro storia. L’atto di affabulazione del sé, sostengono i teorici dell’autofinzione, diventa uno degli strumenti privilegiati per dire la propria intimità, per “estrapolare il proprio vissuto alla prima persona e considerare questa estrapolazione come pienamente costitutiva del me”⁵¹⁷:

⁵¹⁴ J. Kristeva, “Le Vréel”, in *Folle Vérité : Vérité et vraisemblance du discours psychotique*, Seminario diretto da Julia Kristeva e curato da Jean-Michel Ribettes, Le Seuil, Paris, 1979, p. 11 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁵¹⁵ Ivi., p. 12 (trad. mia).

⁵¹⁶ Cfr. A. Kotin Morminer, *Autofiction/Allofiction : L’après-vivre*, in R. Battiston, P. Weigel, *Autour de Serge Doubrovsky : avec un inédit de l’écrivain*, L’Harmattan, Paris, 2010, pp. 94/96 (trad. mia) (corsivo nel testo).

⁵¹⁷ Cfr. P. Vilain, *L’autofiction en théorie*, cit., p. 38 (trad. mia).

dal momento che il nostro immaginario, le affabulazioni che noi ci autorizziamo esprimono a loro volta quello che non siamo, anzi forse anche meglio, e si affermano come il prolungamento necessario, l'intima dipendenza dal proprio me. È così che la letteratura dell'autofinzione non partecipa di una falsificazione bensì, al contrario, di uno svelamento di un io esperito in tutte le sue dimensioni e, soprattutto, nel rapporto particolare, finzionale, che questo io intrattiene con la verità letterale, fattuale e evenemenziale⁵¹⁸.

Una scena del film, in particolare, ci sembra poter illuminare le prospettive teoriche fino a questo momento messe in luce.

La sequenza che si sceglie di analizzare non appartiene all'insieme del *reenactment*, bensì a quello della ricostruzione storica della città. Il tipo di autofinzione a cui essa farà riferimento, di conseguenza, è meno quello speculare di quello fantastico e biografico: nella misura in cui gli eventi da cui si prendono le mosse sono quelli della biografia di Maddin, ma trasfigurati fino a diventare irriconoscibili.

Il momento di *My Winnipeg* che si intende investigare si situa nella seconda metà del film e si concentra, a differenza degli altri eventi della storia della città già narrati, su di un avvenimento contemporaneo alla vita del cineasta: la demolizione dello stadio dei Maroons⁵¹⁹.

Come sempre, il film di Maddin favorisce il sistematico intersecarsi dei livelli cronologici. È qualcosa del passato, in questo caso, che riporta il regista e lo spettatore al quotidiano della città di Winnipeg: la distruzione di un'altra costruzione, il suo effetto nel passato e nel presente; l'abbattimento dello stadio, il suo effetto nel presente e nel futuro. "La terribile catena di tragedie architettoniche" prende avvio in contemporanea all'inizio del ventesimo secolo e trova il suo simbolo, il suo momento di più pregnante rivelazione, nella bancarotta e demolizione dei grandi magazzini Eaton's⁵²⁰.

Guy Maddin assembla le immagini: i film d'epoca si alternano alle fotografie d'archivio e alle riprese in bianco e nero del cineasta; lo spettatore vede gli Eaton's rasi

⁵¹⁸ *Ibidem* (trad. mia).

⁵¹⁹ Cfr. l'analisi delle macrosequenze 16 e 17.

⁵²⁰ I magazzini Eaton's rappresentavano il più vasto centro commerciale a di fuori dell'area urbana di Toronto. A partire dal 1990 un medesimo destino si abbatte sul resto della produzione e dei centri di vendita Eaton's, la cui compagnia si scioglie ufficialmente nel 1999. Cfr. W. Beard, *Into the Past*, cit., p. 335.

al suolo, una serie di cartoline anni '50, i cittadini di Winnipeg che scendono dal tram per oltrepassare le porte dei magazzini.

Lì dove sorgeva il magnifico palazzo di Eaton's – ci racconta la voce *over* di Maddin mentre le immagini diventano a colori, spostandosi su di una falda temporale inscritta nell'attualità – il consiglio municipale vara la costruzione di un nuovo, secondo stadio di hockey. È su di un tale avvenimento che la rabbia e la denuncia del regista si concentrano. “La demolizione è un'industria fiorente” a Winnipeg, ci dice Maddin: e l'edificazione del secondo stadio diventa per la municipalità l'occasione, nonché la scusa, per distruggere il primo, quello storico, centro nevralgico dei ricordi del regista e degli stessi cittadini di Winnipeg. Con i magazzini Eaton's prima e con l'arena di ghiaccio poi – sembrano suggerire in concerto l'autore e le immagini della passata felicità – alla città viene sottratta una parte della memoria collettiva e a Maddin, allo stesso tempo, una parte della memoria dell'infanzia.



My Winnipeg: la demolizione dello stadio di hockey.

Quella che Maddin ci riporta è, nelle sue stesse parole, “una tragedia ridicola e dai fini politici”. Il regista ricostruisce l’esistenza, la gloria e la sparizione dell’arena sportiva di Winnipeg, intessendo la catena degli eventi con ricordi personali e intime trasfigurazioni degli eventi. L’invettiva del regista si muove così dalla sfera socio-politica a quella strettamente memoriale, riportando sulla superficie dell’oggi tutti gli avvenimenti – verificabili, verosimili, riscritti e fantasticati – che dello stadio hanno segnato la vita propria e quella della città.

La vecchia arena, la vera arena, luogo di tutti i miti e di tutti i ricordi è stata condannata. Condannata! Infatti, la sua demolizione è già stata lanciata. Per cinquant’anni questa cattedrale di ghiaccio dell’hockey ospitava lo sport come la testa contiene il cervello. Questo edificio era mio padre. Tutto ciò che vi era di maschile nella mia infanzia, si trovava qui. È persino qui che sono nato, nello spogliatoio.

Dallo sport e dal suo amore per l’hockey, Maddin passa a parlare della portata simbolico-sessuale che lo stadio ha rivestito durante la sua infanzia. La tragedia, la perdita diventa in quest’ottica totalizzante: essa è polivalente, abbraccia l’universo politico, quello del maschile e quello familiare. A livello visivo, essa richiede (e converte) allora ogni tipo di materiale, di supporto, di artificio cinematografico, per essere ricostituita e resa allo spettatore. “Mio padre lavorava per i Maroons, vincitori della Coppa Allen del 1964 [...], e per la nazionale canadese, perché l’arena di Winnipeg apriva regolarmente le sue porte all’imponente équipe nazionale sovietica”, racconta Guy Maddin. Le fotografie di suo padre si interpolano ai filmati d’epoca e, ancora una volta, a quelli effettuati dal regista stesso. Come nel caso della prima parte della sequenza, dedicata ai grandi magazzini Easton’s, Maddin gira e monta riprese in bianco e nero e a colori. È la seconda volta che *My Winnipeg* ci presenta immagini a colori; è la seconda volta, anche, che il regista non altera il girato, non lo trasforma in favore di una resa differente, non ne modifica le coordinate. Le immagini sono grezze, drammaticamente reali così come l’arena demolita in cui il regista si aggira, munito di macchina da presa e di ricordi.

Come sempre Maddin fonde la storia della città con quella personale. La perdita dell’arena rappresenta, per il regista, una seconda perdita di suo padre, un insulto alla propria memoria familiare.

Se le immagini a colori ci riportano all'istanza del reale, per quanto attiene al ricordo Maddin predilige una volta di più la ricostruzione, la rievocazione fantasticata. Gli spogliatoi diventano allora il nucleo di tutti i segreti della sua infanzia: è in uno spogliatoio e durante una partita di hockey che il regista ci racconta di essere nato – e il film ci mostra l'immagine di un neonato sovraimpressa alla pista di pattinaggio –, è sempre negli spogliatoi che il cineasta dice di essere cresciuto e di essere stato allattato – e le immagini ci mostrano una lunga fila di donne su di una panchina, riprese durante l'allattamento –; ecco il suo biglietto per il terzo incontro della nazionale canadese contro quella sovietica, ci dice la voce *over* del regista – ed ecco il biglietto apparire in primo piano, ad occupare con i suoi dettagli 'reali' l'intera inquadratura –.

La reinvenzione fantastica della propria infanzia, adesso immaginata dietro le quinte di un mondo di ghiaccio di cui il padre tiene le fila, si nutre degli eventi reali, documentati, di cui lo stadio si fa teatro.

Maddin ci presenta, uno ad uno, i giocatori storici dei Maroons. Il loro vero volto, in compenso, non è importante, il loro vero corpo neppure: il regista, infatti, si comporta con gli altri personaggi storici nella stessa maniera in cui agisce in rapporto alla propria presenza nell'inquadratura. Per la presentazione dell'équipe dei Maroons, infatti, Maddin sceglie degli alter-ego, degli attori lì a compensare l'assenza di materiale d'archivio e, soprattutto, a interpretare una posizione, un gesto, un'attitudine quasi archetipica assunta da ognuno dei giocatori. L'arena di Winnipeg è il luogo in cui tutti i miti si incontrano, e allora ogni giocatore è lì a ricordare la propria leggenda, con il corpo di un altro. Maddin li riprende uno ad uno, individualmente, ne approfitta per raccontare un breve evento della loro vita; i giocatori guardano in macchina, hanno i muscoli tesi e lo sguardo fiero, sono lì a ricordare la gloria della squadra nel cui periodo d'oro (lo stesso della vita del regista, la sua infanzia) hanno prestato servizio.



My Winnipeg: mentre la squadra del Martedì nero si prepara alla partita, l'arena crolla sotto i colpi della demolizione.

Un'altra sostituzione, questa volta più suggerita che significata attraverso le immagini, è quella invece operata sul corpo di Anatoli Firsov. La star dell'hockey sovietico è veramente passata a Winnipeg⁵²¹ e ha davvero giocato contro la nazionale canadese; niente, invece, ci assicura che il regista abbia realmente avuto occasione di spiare il giocatore sotto la doccia, di vederne apparire il corpo – che lo spettatore a sua volta spia – attraverso il vapore, né che gli abbia davvero rubato il bastone da hockey per – Maddin riporta – “fare tiri segreti impregnati di erotismo prima di gettarlo, per paura che il KGB” lo arrestasse.

Il solo volto reale, in tutta questa sfilata di sostituzioni, reinvenzioni e evocazioni memoriali, sembra essere quello del padre del regista. Quest'ultimo era già apparso, come si è accennato nei precedenti capitoli, nella serie di fotografie e filmati di famiglia

⁵²¹ Si rimanda all'archivio giornalistico di Winnipeg, <http://newspaperarchive.com/winnipeg-free-press/1972-06-23/page-45>.

su cui Maddin fonda la base visiva della ricostituzione; in questa sequenza il suo viso ritorna (lo spettatore può ormai riconoscerlo) nelle immagini che aprono la scena e, soprattutto, in conclusione della stessa, a suggellare l'avvenuta demolizione dell'arena. "Quando l'équipe nazionale venne sciolta a causa di una legge federale, nel 1970, mio padre morì", ci racconta Maddin, sempre alternando le fotografie paterne – sulle quali la macchina da presa effettua diversi *zoom*, andando a sottolineare dettagli o inventare primi piani – e le immagini a colori girate all'interno dello stadio; "non avendo più niente da fare, morì. Avrei voluto che fondesse spontaneamente sul ghiaccio dell'arena, sarebbe stato formidabile. Ma fu più discreto. Sparì in una nuvola di fumo, per sempre". Il volto del padre appare in sovraimpressione sulla ripresa dall'alto della pista dell'arena, a occuparne interamente la superficie; della sua morte il film non ci dice molto più del fatto che essa sia avvenuta intorno al 1970⁵²².

La sequenza appena rievocata si iscrive *in toto* nella pratica autofinzionale, articolandone indistintamente il versante biografico e quello fantastico.

Da una parte si può convenire con i criteri dell'autofinzione fantastica, secondo cui lo spettatore sperimenta con l'autore "un 'divenire-finzionale', uno stato di spersonalizzazione ma, anche, di espansione e nomadismo del Me"⁵²³. Una sorta di reificazione del sé è in atto, un processo per il quale la persona autobiografica acquista una parallela esistenza estetica e assume i caratteri del meraviglioso. D'altra parte, *My Winnipeg* stempera l'elemento del fantastico a contatto con quello biografico, riportando in parte eventi realmente avvenuti. Come gli autori dell'autofinzione biografica, Maddin sembra reinventare la propria vita in funzione della leggenda che a partire da essa desidera creare; "proprio come lo stile, la composizione o l'argomento", diremo allora insieme a Colonna, "la leggenda diventa un elemento poetico che lo scrittore mantiene sotto il proprio controllo – perché sa, istintivamente, che essa verrà a fare concorrenza alla Storia nella memoria degli uomini"⁵²⁴.

L'esistenza reale e la fantasia si ritrovano in paradossale, inestricabile combinazione; essa diventa la procedura, per dirlo insieme a Van den Heuvel, per "integrare la

⁵²² Il padre di Maddin morì in effetti nel 1977 a causa di un infarto. Cfr. D. Church (a cura di), *Playing with Memories*, cit., p. 4.

⁵²³ V. Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, cit., p. 77 (trad. mia).

⁵²⁴ Ivi., p. 97 (trad. mia).

trascurata dimensione dell'immaginario in quello, sovra-valorizzato, del vissuto quotidiano”⁵²⁵.

Entrambe le tendenze, quella autobiografica e quella dell'affabulazione del sé, si riflettono infine in un nuovo orizzonte: quello intertestuale. Non è un caso che si sia scelto di operare una rilettura della sequenza dell'arena. Da un lato, essa ci informa dell'autofinzione in atto nel film; dall'altro, articola un orizzonte finzionale e autobiografico circolare, che allarga il proprio spettro grazie e in funzione dei sistematici rimandi che il lungometraggio costruisce e tesse con gli altri film di Maddin.

Il riferimento diretto va a *Cowards Bend the Knee*: primo 'episodio' della trilogia autobiografica *fantasmata* di Guy Maddin e primo film, allo stesso tempo, in cui il regista faccia riferimento all'arena di Winnipeg.

L'articolazione finzionale è diversa, in *Cowards* e in *My Winnipeg*, nella misura in cui quest'ultimo presenta una struttura documentaria e, pur se a modo suo, rielabora eventi relativi alla vita del regista. Esso, tra l'altro, si concentra sulla storia dell'arena solo all'interno della sequenza giusto analizzata, mentre invece lo stadio è uno dei luoghi cruciali in cui la storia di *Cowards* si articola.

Entrambi i film, in compenso, tendono un legame strettissimo tra l'arena dei Maroons e la vita del regista. Così come avviene in *My Winnipeg*, infatti, *Cowards* racconta la storia e le ossessioni di un personaggio che si chiama Guy Maddin e che è interpretato da Darcy Fehr, l'alter-ego ormai 'ufficiale' del cineasta. L'intrigo del film, tra l'altro, si snoda tra un salone di bellezza e lo stadio di hockey: luoghi, questi, presentati 'storicamente' – attraverso fotografie e racconti 'veridici' – in *My Winnipeg*. “Gli spazi inconciliabili della maternità e della paternità, delle passate glorie di Winnipeg e del suo presente entropico”⁵²⁶ tendono una rima del senso da un film all'altro, cooperando al delineamento di un luogo 'unico', quello della memoria polifonica del suo autore. In esso, in un tale spazio simbolico carico di passato e trasfigurazioni presenti, Guy Maddin si muove come un *flâneur*, come un passante alla ricerca delle proprie memorie e della loro, sempre nuova e sempre diversa, riattualizzazione. L'autofinzione è totale, nella misura in cui il suo referente *apocrifo* e ormai irricognoscibile – come sosteneva Vilain – trae influenza ultima da un'altra storia,

⁵²⁵ P. Van den Heuvel, *Réel imaginaire et imaginé veçu dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, in A. Hornung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde*, cit., p. 104 (trad. mia).

⁵²⁶ D. Wershler, *Guy Maddin's My Winnipeg*, cit., p. 15 (trad. mia).

da un'ennesima finzione. Tutto ciò in un gioco di rime, differenze e ripetizioni, in cui quello che permane è il soggetto autobiografico: nella sua costante, sistematica, ludica e cosciente, metamorfosi.

Appendice

Suddivisione di *My Winnipeg* in macro-sequenze

1. Per iniziare, 00' / 00'54''

My Winnipeg si apre su di un lungo primo piano di Ann Savage che, seguendo le istruzioni della voce *off* di Guy Maddin, ripete le battute che il regista le suggerisce. Si sta assistendo alla preparazione di un film: lo spettatore lo intuisce grazie al rapido passaggio di un ciak in apertura della sequenza, allo sguardo in macchina di Savage e alle indicazioni del regista.

2. I titoli di testa 00'55'' / 02'28''

È a partire dai titoli di testa che appaiono le prime immagini di archivio di *My Winnipeg*. Esse si alternano alle didascalie con i nomi dell'équipe tecnica e degli attori e a immagini riprese da Maddin. Le immagini di archivio mostrano gli abitanti di Winnipeg in momenti collettivi di festa, danza, vacanza o sport. Quelle di Maddin, al contrario, delineano un'immagine della città più buia, solitaria: vi si scoprono uomini e donne che camminano solitari nelle strade, le vie e i binari della città. Malgrado la differenze che intercorrono tra le due serie di riprese, l'accompagnamento musicale (la canzone *Wonderful Winnipeg* del gruppo The Swinging Strings) contribuisce a fonderle in un'unica impressione di serenità festiva.

3. La biforcazione, 02'29'' / 7'10''

La sequenza si apre sul rapido primo piano di un uomo che dorme (che intuiamo essere l'alter-ego del regista). Siamo ora in un treno: ce lo segnalano lo sbuffo del vapore, il rumore e l'immagine di una campana che ne indica la partenza nonché la stessa carrozza in cui l'uomo si trova attorniato da altri viaggiatori; tutti, come lui stesso, in dormiveglia. Il finestrino del vagone apre la visuale su Winnipeg, le cui

immagini in *travelling* rispettano il movimento del treno: come se la mdp sposasse lo sguardo del viaggiatore. Le immagini di Winnipeg si affrancano quindi dalla visuale dell'uomo e, accompagnate dalla voce *over* di Guy Maddin, si concentrano sui binari, prima, quindi sulla biforcazione dei due fiumi Assiboine e Red. Quest'ultima segnala i confini della città: gli stessi che Maddin dice di non riuscire a valicare: "la città di tutta la mia vita. Devo lasciarla. Devo lasciarla adesso". La biforcazione, anche, diventa occasione per ricordare come i primi abitanti di Winnipeg avessero attraversato i fiumi per installarsi sul suo territorio, e stabilire in questo modo un primo ponte con un ideale altrove: quello del passato della città.

Un secondo è quello che offre, in sovraimpressione, le immagini della biforcazione vista dall'alto e su di una carta geografica e quella dell'inguine di una donna: "le immagini della Y fluviale e della Y dell'inguine di una donna nuda si sovraimpongono per realizzare la fusione tra pubblico e privato"⁵²⁷. Esse, in parallelo, diventano la metafora visiva della prima leggenda che la voce di Maddin riporta nel film: quella secondo cui la biforcazione dei due fiumi di Winnipeg ne nascondesse una seconda, sotterranea, fonte dei poteri sovranaturali della città. Le immagini della biforcazione si alternano allora a quelle di archivio delle popolazioni aborigene che Maddin evoca.

4. La caccia al tesoro, 7'11" / 9'35"

La sequenza si apre su di una serie di immagini di archivio della "Treasure Hunt", la caccia al tesoro di Winnipeg: che si sarebbe svolta, dice la voce di Maddin, "durante i primi tempi" della storia della città. Patrocinata dalla Pacific Rail canadese, la caccia al tesoro domandava agli abitanti di Winnipeg di percorrere le strade della propria città per una giornata intera. Il primo premio della competizione era un viaggio sola andata nel primo treno che lasciasse Winnipeg; l'idea di base della caccia al tesoro era, in compenso, quella che dopo aver guardato con attenzione la propria città, gli abitanti di Winnipeg decidessero di restarvi per sempre. E in effetti, ci racconta Maddin, "nessun vincitore della caccia al tesoro ha mai preso quel treno. Nessuno. Nessuno in cent'anni".

La storia della caccia al tesoro è per Maddin l'occasione di tornare a filmare l'interno del treno e raccontare che lui, al contrario degli abitanti di Winnipeg, non ha bisogno di

⁵²⁷ W. Beard, *Into the Past.*, cit., p. 316 (trad. mia).

una caccia al tesoro: ha già il suo biglietto per lasciare la città. Le riprese si concentrano sul treno e su quelle (sognate o fantasticate dal viaggiatore) che la voce del regista evoca: fotografie della famiglia Maddin, immagini del volto di Ann Savage che appare dal finestrino del treno, come a voler spiare quanto all'interno vi avviene, il materiale d'archivio delle prime popolazioni di Winnipeg e ancora una volta la biforcazione dei due fiumi. "Queste sono le ragioni per cui siamo qui", sostiene Maddin, "queste sono le ragioni per cui siamo restati. E queste sono le ragioni per cui io parto".

5. Il sonnambulismo di Winnipeg, 9'36'' / 12'18''

Tra le ragioni che impediscono agli abitanti di Winnipeg di partire ve n'è una che Maddin qui enfatizza e che, a più riprese, tornerà a essere evocata nel seguito del film: il sonnambulismo da cui la città è misteriosamente affetta. Maddin informa lo spettatore del fatto che "Winnipeg ha un tasso di sonnambulismo dieci volte più elevato che in qualunque altra città del mondo"; e che a causa di tale intima propensione a dormire camminando, e a camminare verso i propri sogni, i suoi abitanti sono costantemente perduti. Le immagini che accompagnano il racconto del regista sono da lui stesso riprese: gli altri viaggiatori del treno addormentati e silouhettes di uomini e donne in controluce percorrono come fantasmi le strade della città.

"Un decreto ci autorizza a conservare le chiavi delle vecchie case di sogno", spiega Maddin prima che le figure in controluce entrino nei loro antichi domicili e che il regista abbia l'occasione di raccontare che lui, al contrario dei suoi concittadini, porta sempre con sé "un'unica chiave, la chiave dell'800, avenue Ellice".

6. Home, 12'18'' / 15'55''

La sequenza dedicata alla descrizione del vecchio appartamento di Guy Maddin si articola quasi unicamente a partire dai film di famiglia del regista. Attraverso le immagini della famiglia Maddin il regista mostra le varie entrate della sua casa e la sua particolarità principale, quella di accogliere tre strutture in una: il parrucchiere di sua madre e di sua zia Lil, un appartamento al piano terra per quest'ultima e sua nonna e un

altro, al piano superiore, per sé e la propria famiglia. I film si alternano alle foto d'epoca: che ci mostrano tutti i membri della famiglia Maddin nonché alcune immagini del parrucchiere di sua madre. Maddin ci dice di essersi sempre domandato quale influenza il salone di bellezza avesse avuto sulla sua vita; a partire da tale considerazione le riprese di Maddin – di donne che si pettinano, capelli, spray, lacca e altrettanti oggetti che hanno ossessionato l'infanzia del regista – si alternano e sovrappongono a quelle d'epoca.

La seconda parte della sequenza si svolge all'interno del treno: dove torniamo ad osservare il viaggiatore che dorme e sogna, accompagnato dalla voce di Maddin che confessa che “per sempre amerà questo negozio” che “non cessa di evolvere nei suoi sogni”, così come lo fa nella realtà. Il parrucchiere non è più lo stesso, dice il regista, da quando la sua famiglia lo ha venduto. Come lui, sono cambiate anche le costruzioni di Winnipeg (che vediamo sfilare l'una dopo l'altra) e quelle della stessa avenue Ellice: che, in compenso, “non saranno mai come la sua casa”. *Home, home, home*, ripete in conclusione di scena la voce di Maddin. La sequenza ipnotica della parola “home” si accompagna di altri film di famiglia, che dipingono quella che – essi sembrano mostrarci – era una serie di momenti felici. La tonalità della colonna sonora crea un conflitto con la serenità delle immagini: a restituire tutto il senso di un passato e una gioia irrevocabili.

7. Il regno della felicità, 15'56'' / 17'20''

I film di famiglia di Maddin lasciano il posto alle immagini d'archivio di Winnipeg: di quella che, il regista ci dice, “è la città più fredda del mondo”. La musica è adesso un allegro jazz di inizio secolo e accompagna le immagini degli abitanti di Winnipeg che sciano, giocano con lo slittino e saltano nella neve. È nel 1906, ci racconta Maddin, che la città ha costruito il suo “regno della felicità”: il luna park Happyland, che lo spettatore scopre in due tempi: dapprima attraverso le immagini di animazione di Andy Smetanka e alcune fotografie e cartoline d'epoca, poi grazie alle riprese di Maddin.

8. Primo reenactment, 17'21'' / 23'07''

La sequenza si apre su di una serie di panorami di una notturna Winnipeg. Siamo di nuovo nel treno: lo comprendiamo dal rumore sordo che accompagnava gli altri viaggi e dal movimento (ancora un *travelling*) che il regista imprime alle vedute della città; quindi dalla riapparizione del viaggiatore in dormiveglia, che guarda al di fuori del finestrino il panorama della sua città mentre la voce di Maddin dice di voler “ricreare il proprio reame della felicità” tornando nella casa della sua infanzia. “E se filmassi la mia partenza?”: l’obiettivo del regista inizia progressivamente a dichiararsi. “Per festeggiare quello che sarebbe stato il sessantacinquesimo anniversario di matrimonio” dei suoi genitori, Maddin racconta di aver affittato la propria casa di infanzia per un mese, assunto tre attori perché impersonassero i suoi tre fratelli e convinto la sua vera madre – che nel frattempo vediamo spostarsi nella casa e dare indicazioni ai traslocatori perché tutto sia risistemato esattamente com’era quarant’anni prima – perché assumesse il ruolo di “se stessa”. “Solo qui posso finalmente ricreare gli episodi archetipici della storia della mia famiglia”, afferma Maddin, che scopre poco a poco le proprie intenzioni. Come, ovvero, abbia deciso di rifilmare determinati momenti della sua infanzia per distaccarsene: per liberarsi dal potere della famiglia.

La sequenza prevede anche una presentazione dei tre fratelli di Maddin (che vediamo rapidamente in una fotografia) attraverso i tre attori che li interpreteranno e che “somigliano in maniera misteriosa [*uncanny*] agli originali d’epoca”.

Una volta riuniti gli attori e risistemata la casa com’essa era all’epoca in cui la famiglia Maddin vi abitava, il regista domanda agli attori di riunirsi intorno alla televisione: per guardare insieme *The Ledge Man*, l’unica serie televisiva prodotta a Winnipeg, di cui la madre è la protagonista sin dall’inizio della sua messa in onda, nel 1956. La storia di *The Ledge Man* è quella di un “uomo ipersensibile” che, maleinterpretata una frase della madre, minaccia di buttarsi dalla finestra. Maddin mostra, in campo/controcampo, le immagini della serie e i volti dei familiari/attori coinvolti nella visione collettiva.

Malgrado la riuscita dell’esperimento, nonché l’iniziale entusiasmo della madre all’idea di esserne coinvolta, essa – dice la voce di Maddin – ha delle difficoltà ad entrare nel proprio ruolo e in questa “esperienza esaltante”, che rivelerebbe non solo i segreti della famiglia ma, soprattutto “un genere di film inedito”. Il film ci mostra un

rapido montaggio dei diversi tentativi del regista, tutti falliti, di fare in modo che sua madre rispetti o ripeta il copione.

9. Secondo reenactment, 23'08'' / 23'54''

Il secondo *reenactment* è quello che Maddin chiama “L’esperienza del tappeto”: durante il quale i membri della famiglia sono chiamati a raccolta per tendere il tappeto dell’entrata della casa. La ricostituzione prende le mosse da quello che Maddin non esita a definire il “rituale esasperante ripetuto ogni giorno della sua infanzia”, dato che il tappeto “non era mai sufficientemente teso”.

Le immagini ci mostrano le prove della famiglia, raccolta intorno al tappeto; quindi si concentrano su Ann Savage. La madre di Maddin, ci dice infatti il regista, è finalmente entrata nel ruolo: “mai sottostimare la tenacia di una madre di Winnipeg”.

10. Lo scandalo dell’olmo Wolseley, 23'55'' / 24'48''

La tenacia delle donne di Winnipeg è raccontata attraverso un evento che ebbe luogo nel 1957. Secondo quanto riportato dalla voce *over* di Maddin, fu in quell’anno che il comune decise di abbattere l’olmo della città: quello che (attorniato da una minuscola aiuola) da più parti era considerato come “il parco più piccolo del mondo”. La vicenda ci è quasi interamente raccontata attraverso documenti fotografici. Lo spettatore vede le immagini dell’olmo, quindi quella di un gruppo di anziane donne in piedi davanti a esso, come a proteggerlo, a volersi frapponere fra l’albero e la sua futura distruzione. Maddin ci racconta infatti che una dozzina di donne del quartiere circondò l’olmo per impedire che questo venisse tagliato, quindi cacciò i poliziotti (venuti ad allontanarle dal sito) gridando loro: “se vogliono abbattere quest’albero, dovranno abbattere prima noi”.

La situazione fu risolta pacificamente dal nuovo sindaco che, arrivato in Cadillac, rimandò indietro i poliziotti. Durante quella stessa settimana, racconta in compenso Maddin, “dei vandali – ovviamente pagati dalla città – fecero esplodere l’albero con della dinamite”.

11. Lo sciopero generale, 24'49'' / 26'55''

Le immagini sovraesposte di una lunga fila di alberi scorrono ancora, quando Maddin si chiede “e se” – *and if* – “i sindaci facessero quello che vogliono i cittadini?”. Il raccordo è l’occasione per scivolare in un’altra epoca, da un evento storico all’altro; quello che Maddin ci riporta è “il dramma dell’epoca più gloriosa” della sua Winnipeg: lo sciopero generale del 1919.

L’avvenimento ci è raccontato attraverso una serie di fotografie che documentano i titoli della stampa e lo sciopero stesso: le posizioni dei manifestanti, quelle della polizia, le azioni di rivolta e di conflitto. Sovraimpressioni ai documenti fotografici, le animazioni a colori realizzate da Smetanka delineano le silhouettes degli operai, le loro armi, i loro manifesti, la loro marcia infuriata, la corsa dei cavalli su cui arriva la polizia. Operai e polizia, ci dice Maddin, si incontreranno davanti al college femminile St. Mary’s.

La seconda parte della sequenza articola una differente estetica. Le immagini di repertorio lasciano lo spazio a quelle di Maddin, che si concentrano ora sulle studentesse del St. Mary, “principesse delle classi medie che tremano delle stesse paure dei loro padri: [quelle che] gli operai siano un giorno pagati in maniera equa”. Le animazioni di Smetanka restano in retroproiezione; davanti ad esse vediamo invece i volti – e le gambe, le braccia – delle studentesse impaurite dalla manifestazione, gli operai che sfilano, rami di legno infuocato. Le sovraimpressioni si fanno triple, quaduple, a tematizzare il ritmo e la violenza in crescendo della sequenza e dell’evento narrato: sulla retroproiezione delle animazioni si sovrappone l’immagine dei manifestanti, quella del fuoco, quella dei volti atterriti delle studentesse.

12. Dalle parti del college St. Mary, 26'56'' / 28'59''

“Questo passato è ancora percepibile, quando durante la notte si passa dalle parti del college St. Mary”, dice ora la voce *over* di Maddin mentre il treno sfilava – lo vediamo al di fuori del finestrino – davanti a quella che fu la scuola per ragazze di Winnipeg. La frenesia della rimemorazione si trasforma prima in *flânerie* nostalgica: le immagini ci

mostrano ancora una volta le strade isolate e innevate di Winnipeg e rievocano il suo sonnambulismo. Poi diventa nuovamente memoria, questa volta personale. Le immagini dei film di famiglia si sostituiscono a quelle attuali, per poi alternarsi ancora una volta con quelle riprese da Maddin; un'altalena di immagini dallo statuto differente: tutte tese a rievocare, quasi in simultanea, quello che il regista racconta esser stato il suo primo passaggio al college St. Mary.

Le immagini della ragazze (le stesse, dice Maddin, che in una sorta di competizione tentavano di abbracciarlo, accarezzarlo, coccolarlo durante il suo primo passaggio al college) si sovrappongono a quelle della madre. “Ragazze delinquenti: non c’è niente che faccia più arrabbiare mia madre”, spiega la voce del regista.

13. Terzo reenactment, 29’ / 32’44’’

Uno degli eventi che Maddin aveva più voglia di rivivere (ci dice la sua stessa voce *over*) era quello del ritorno di sua sorella da una festa a Kenora, durante il quale la ragazza aveva investito un daino e sporcato la macchina del sangue e della pelliccia dell’animale. Ci troviamo adesso nel salone della casa di infanzia della famiglia del regista, dove – dopo il passaggio rapido del ciak – il terzo *reenactment* può iniziare.

L’attrice/sorella del regista torna a casa in lacrime a seguito dell’incidente con il daino; la madre, che come afferma Maddin “sa leggere nei nostri segreti famigliari e pubblici, può leggere i nostri desideri e le nostre vergogne come legge un giornale”, capisce al volo che la ricostruzione dell’evento di sua figlia è una menzogna; e che quest’ultima ha appena avuto un’avventura sessuale con colui che l’ha aiutata a liberare la macchina dal daino agonizzante. L’attrice/sorella, ora di nuovo in lacrime e prostrata davanti all’intuito e agli insulti della madre, promette “di non rifarlo mai più”.

L’ultima parte della sequenza prolunga le riflessioni di Maddin su sua madre: “che lei sia sveglia o addormentata, viva o morta, saprà sempre cosa sto facendo”, ascoltiamo ripetere la voce del regista. Le immagini accompagnano i pensieri di Maddin con riprese di Winnipeg durante la notte e vicine alla casa di infanzia.

14. Gli spiritismi, 32’45’’ / 40’11’’

“Gli abitanti di Winnipeg sono sempre stati capaci di leggere al di là delle apparenze”, ci dice Maddin in apertura della nuova sequenza, che si concentra sui poteri sovranaturali e medianici della sua città: quelli che – il regista ricorda – le derivano probabilmente dalla biforcazione sotterranea dei suoi due fiumi. La scena si apre su di una serie di documenti fotografici che attestano dei momenti di spiritismo condotti durante gli anni ‘30.

Le fotografie di repertorio si alternano a quelle girate da Maddin: che ci mostrano ancora una volta il viaggiatore in dormiveglia nel treno, quindi una serie di riprese di una seduta di spiritismo. Quindi tornano a occupare l’immagine per registrare le sedute spiritiche del “brillante medico e uomo politico” di Winnipeg Thomas Glendenning Hamilton, che durante gli anni ‘20 condusse una serie di sedute con l’obiettivo di contattare lo spirito del suo defunto figlio.

La seconda parte della sequenza si concentra invece sulla rievocazione di quello che fu “il più affascinante dei lavori sul paranormale”, ovvero la serie di “sedute danzate” condotte nel 1939 dalla medium Gwenyt Lloyd: quella che, durante il medesimo anno, diventerà la fondatrice del Royal Winnipeg Ballet. La medium e ballerina organizzava momenti di spiritismo in cui, “invece di parlare, trasmetteva attraverso la danza i messaggi dell’aldilà”.

Una seduta in particolare interessa Maddin: quella che ebbe luogo nel palazzo legislativo di Winnipeg, “costruito nel 1922 sulla base di antiche disposizioni occulte”. L’incontro – preceduto da una serie di fotografie dell’edificio – convogliava quelli che erano gli esponenti della classe politica di Winnipeg e le padrone delle sue più rinomate case chiuse. Li vediamo tutti intorno a un tavolo (le immagini sono ora di Maddin, che ce li presenta uno dopo l’altro), prima che Gwenyt Lloyd, entrata in *trance* per l’influsso dello spirito del bisonte, inizi la sua danza medianica.

15. La coabitazione di due livelli, 40’12’’ / 46’13’’

Winnipeg è una città in cui il passato e il presente, il reale e l’immaginario si fondono, si sovrappongono. La mdp segue le tracce del cane del regista attraverso le strade innevate della città e poi oltre, a filmare le sue grandi arterie e le tracce – “fossili”

– degli stessi piedi di Maddin che segnano i marciapiedi: “una maniera di avanzare e tornare indietro nel tempo”, ci dice il regista.

La coabitazione dei due livelli temporali si cela ovunque: nelle scritte e nelle insegne che ricoprono i muri dei palazzi, ad esempio. Maddin rievoca un altro decreto municipale, secondo il quale agli abitanti di Winnipeg è vietato distruggere le vecchie insegne; il regista ce le mostra, tutte queste segnaletiche ora assemblate, gettate l’una sull’altra in quello che è “il cimitero delle vecchie insegne”.

La seconda parte della sequenza riattualizza la coabitazione di livelli diversi – questa volta sono geografici – attraverso l’analisi della mappa della città. Essa rivela, ci dice il regista, una seconda struttura, nascosta al di sotto di quella costituita dalle strade “ufficiali”. Winnipeg è una città a due strati: uno visibile, l’altro sotterraneo, illecito e segreto, che conduce a tutte le entrate secondarie delle case della città.

16. Architetture della disperazione, 46’14’’ / 50’40’’

Anche l’architettura è triste, a Winnipeg, ci dice la voce *over* di Maddin. La sequenza si concentra su due aberrazioni architettoniche della città: il ponte di Arlington street e la Garbage Hill. Entrambe sognano un altrove: il ponte, che le riprese del regista ci mostrano, era stato concepito per attraversare il Nilo e continua a sognare dell’Egitto; immagini di palme si sovrappongono a quelle del ponte, a significarne la fantasticheria. La Garbage Hill – la sola collina della pianeggiante Winnipeg – è “un’impostura della natura”: si è formata durante cinquant’anni di assemblamento di rifiuti e “da una generazione si fa passare per un parco”. Le immagini che scorrono sullo schermo sono quelle della collina, innevata, solcata da bambini sullo slittino; il film ce le mostra direttamente, quindi – così com’era avvenuto nel caso del ponte di Arlington street – attraverso il finestrino del treno in cui l’uomo in dormiveglia continua a viaggiare.

L’immagine di una palla di demolizione introduce la seconda parte della sequenza, dedicata a un’altra “menzogna architettonica”: quella della pista di pattinaggio, l’MTS centre. L’MTS centre nasce sulle rovine di quelli che erano, il regista ci dice, il punto di riferimento commerciale della città: i magazzini Eaton’s. Attraverso una serie di film e fotografie di archivio Maddin ci racconta l’attività dei magazzini Eaton’s quando, “in

altri tempi”, essi dominavano la città; attraverso una serie di riprese a colori, da lui stesso effettuate, ci mostra in seguito la loro “imperdonabile” demolizione.

17. La demolizione dell’arena dei Maroons, 50’41’’/ 54’20’’

Quella che in compenso Maddin considera la “vera tragedia” architettonica della città è la demolizione dello stadio di hockey: la “cattedrale di ghiaccio” che per anni ha ospitato le competizioni di hockey e in particolare quelle della squadra di Winnipeg, i Maroons, per i quali il padre del regista lavorava e che nel 1964 si era aggiudicata la prestigiosa coppa Allen.

La sequenza alterna le riprese di Maddin (anch’esse a colori, come quelle di Eaton’s che le precedevano) con le fotografie d’archivio dei Maroons e di suo padre accanto ai membri della squadra. L’arena è stata demolita, ci dice il regista, in seguito alla costruzione della pista di pattinaggio.

Lo stadio di hockey, confessa il regista, “era suo padre”: “tutto ciò che vi era di maschile” nella sua infanzia, “si trovava qui”. È durante una gara dei Maroons e negli spogliatoi dell’arena che Maddin racconta di essere nato e di essere stato allevato: in quegli stessi spogliatoi adesso distrutti che le immagini riprendono. È sempre nello stadio di Winnipeg – sotto le docce, “con il torso coperto di schiuma” – che il regista racconta di aver incontrato la “super star sovietica” dell’hockey, Anatoli Firsov. Le immagini, riprese da Maddin, ci mostrano allora due uomini nudi, di spalle, emergere dal vapore e strofinarsi il corpo.

L’ultima parte della sequenza dà spazio a una vena ancora più intima: quella dell’attuale relazione del regista con l’arena distrutta, la stessa che filma e reintegra nel suo film. Per un suo singolare piacere, ci dice ad esempio, adesso si reca nello stadio per abbassare “uno a uno i diecimila sedili, ammirarli, poi rialzarli tutti”. Racconta anche – mentre sfilava una serie di fotografie di suo padre – di come questi sia morto nel 1970, proprio in seguito al decreto che impose lo scioglimento della squadra dei Maroons. “Avrei voluto che fondesse spontaneamente sul ghiaccio dell’arena, sarebbe stato formidabile”, aggiunge mentre su di un’immagine dall’alto della pista dello stadio si sovrappone il viso del padre.

18. L'ultima partita, 54'21'' / 59'24''

Le riflessioni di Maddin sulla distruzione dello stadio si prolungano con una fantasticheria: quella di un'ultima partita, mentre l'arena continua a crollare, dei fantasmi dei più grandi giocatori di hockey degli anni '70, '80 e '90. La squadra composta da questo “strano assortimento” di giocatori si chiama Martedì nero, nome scelto come “sfida” alla data del crollo della borsa del 1929.

Sono “fantasticherie del gioco perse nel tempo” quelle che Maddin dice di star rivivendo. Le immagini della demolizione si alternano a – o sono retroproiettate su – quelle della partita, a cui a volte assistiamo attraverso il finestrino del treno in cui l'uomo in dormiveglia viaggia ancora. Il regista ci presenta tutti i giocatori del Martedì nero, che vediamo in piano fisso e di cui ci racconta qualche aneddoto di gioventù.

La seconda parte della sequenza si concentra ancora sulle immagini a colori dell'arena distrutta. Il regista passeggia nello stadio e, per la prima volta dall'inizio del film, entra nell'inquadratura: filmato di spalle mentre, per l'ultima volta, si reca nei bagni. Le immagini dello stadio distrutto lasciano il posto a quelle della sua demolizione. In piano fisso, a colori e in bianco e nero, a volte attraverso un iris, assistiamo all'esplosione dell'arena. “Curiosamente”, ci dice Maddin, la sola parte che crolla è quella costruita nel 1979 per accogliere la fusione con la National Hockey League. “Non avremmo mai dovuto unirci a essa”, dice il regista, che afferma di interpretare questo crollo parziale come il segno della disfatta e del passato errore. “Mi vergogno di essere un abitante di Winnipeg”, aggiunge la sua voce *over* alla disfatta architettonica e simbolica dell'arena, della sua città e di tutti coloro che ne sono stati complici.

19. Quarto reenactment, 59'25'' / 1h 01'05''

L'esperienza dei *reenactments* si chiude su di uno dei rari eventi in cui, il regista ci dice, è stato dalla parte di sua madre. Dopo aver sentito pronunciare con forza la parola “azione!”, assistiamo a quello che appare a tutti gli effetti come un attacco congiunto

alla madre: un momento in cui i tre fratelli, insieme, sembrano volersi vendicare delle sue azioni passate.

I tre attori/fratelli attorniano il letto in cui Savage dorme e la risvegliano per chiederle di “nutrirli”: di far loro da mangiare, dato che non sono in grado di cucinare da soli. Al rifiuto netto della madre (“sono troppo vecchia per cucinare, il tempo della cucina per me è finito”) essi liberano dalla gabbia il pappagallo Muli, lasciandolo volare intorno alla testa (“forza Muli, sporcale i capelli”, dice uno dei due fratelli) della madre. Su di un montaggio serrato di quest’ultima – inquadrata in pp – che si copre il viso e i capelli facendosi schermo con le braccia, la voce *over* di Maddin ci racconta della sua “strana fobia” verso gli uccelli.

20. L’incendio del Whittier Park, 1h 01’06’’ / 1h 03’44’’

La sequenza riporta un evento che ebbe luogo nel 1926; la sua prima parte è ricostruita attraverso le animazioni di Smetanka, la seconda attraverso materiale d’archivio. La voce di Maddin racconta del triste incidente avvenuto nei pressi dell’ippodromo del Whittier Park, da cui undici cavalli scapparono in seguito a un incendio. Non avendo altra via di fuga, gli animali vollero scappare attraverso uno dei due fiumi di Winnipeg, il Red River, che a causa dell’inverno era solcato da blocchi di ghiaccio. La fuga si rivelò una tragica trappola: gli undici cavalli restarono bloccati nella corrente del fiume, che li gelò interamente lasciando che le loro teste emergessero dal ghiaccio.

Attraverso i film di archivio, Maddin passa a raccontare come le undici teste restarono bloccate, come in esposizione, durante i cinque mesi invernali, prima che il ghiaccio si sciogliesse e lasciasse affondare i loro corpi. Le immagini sono quelle degli abitanti di Winnipeg, di sportivi e altri curiosi che si avvicinano alle undici teste dei cavalli, fanno foto e organizzano passeggiate settimanali attorno al “pubblico spettacolo”.

21. Il concorso del Golden Boy, 1h 03’45’’ / 1h 07’36’’

Maddin si immerge nell'atmosfera anni '20 della sua città attraverso la ricostruzione di un concorso, quello per eleggere il Golden Boy di Winnipeg, che ebbe luogo fino agli anni '40. La competizione si svolgeva nel grande edificio The Bay, quello che il regista definisce "il fratello minore dei magazzini Eaton's": è lì che il sindaco Cornish elegge il giovane che rappresenterà la città. La sfilata degli aspiranti Golden Boy suscita l'ammirazione e il desiderio di tutte le donne e gli uomini che assistono alla competizione. Le riprese di Guy Maddin rievocano tutta la lussuria malcelata della gara: quella di chi osserva e quella del sindaco stesso.

Il concorso si concluse durante gli anni '40 in seguito a un ennesimo scandalo: nel momento in cui, ovvero, ci si rese conto che tutti i Golden Boy occupavano "posti d'oro" in seno agli uffici del sindaco. A partire da quel momento furono organizzati altri concorsi (quello per eleggere il migliore fumatore di pipa di Winnipeg, ad esempio), ma il regista ci racconta di come nessuno ebbe il successo del Golden Boy e che, poco a poco, di esso non restò che "la memoria dei tempi migliori".

"Adesso ho paura per questo negozio", confessa Maddin inaugurando in questo modo la seconda parte della sequenza. I grandi magazzini The Bay, ripresi ora a colori, sono filmati in tutta la loro desolazione: "neanche i sonnambuli hanno più voglia di avventurarsi", aggiunge il regista.

Il piano del negozio in cui all'epoca la competizione aveva luogo ospita adesso il Museo degli sport del Manitoba. Per Maddin è l'occasione di filmare le fotografie dei giocatori di hockey, di alcune squadre e di altri sportivi (fra i quali figura anche sua sorella) e di raccontarci come tutti gli edifici che finora abbiano accolto la mostra siano falliti.

22. La piscina Sherbrooke, 1h 07'37'' / 1h 10'

La voce di Maddin intima all'uomo del treno di svegliarsi: deve ora visitare un ultimo luogo, la piscina Sherbrooke. Il regista ci racconta di come i due terzi della piscina, costruita nel 1931 per creare nuovi posti di lavoro e far fronte alla depressione, siano stati chiusi nel 1966; e di come la sua sia "una struttura unica al mondo". Essa ospita infatti tre piscine "organizzate verticalmente", ovvero disposte su tre piani differenti: il piano terra per le famiglie, il piano inferiore per le ragazze e il "sottosuolo

più profondo” per i ragazzi. Le immagini alternano dei piani fissi su angoli nascosti o scalinate dell’edificio con altre inquadrature, sempre effettuate da Maddin, di corpi che si tuffano e bambini che camminano o si esercitano nella respirazione bocca a bocca.

Il regista racconta di quando venne invitato dai suoi compagni di classe a unirsi al loro pomeriggio in piscina. Solo una volta arrivato egli si rese conto, ci dice, che i suoi amici non avevano intenzione di nuotare, bensì di “fare capriole nudi negli spogliatoi”: e si ritrovò obbligato a unirsi al loro gioco. I bambini appaiono sotto forma di silhouettes nere, nude, e occupano lo schermo come immagini di un caleidoscopio.

23. *If Day*, 1h 10’ 01’’ / 1h 11’40’’

Il 19 febbraio 1942 Winnipeg fu il teatro di un evento senza precedenti: quello che, da quel giorno in poi, sarebbe passato alla storia con il nome di *If Day* (“giorno del se”).

La città venne infatti invasa all’alba da cinquemila nazisti, che si installarono nella città, instaurarono la legge marziale, arrestarono il sindaco, coloro che lavoravano nei suoi uffici e il personale scolastico, molestarono e aggredirono i cittadini; quindi ribattezzarono la città con il nuovo nome di Himmlerstadt.

La sequenza è fino a questo momento accompagnata da pochi documenti di repertorio; la maggior parte delle immagini ci mostra invece tre nazisti (dietro di loro, in retroproiezione, inquadrature fisse degli edifici di Winnipeg, alcuni dei quali abbiamo già incontrato nel film) che bevono, mangiano, toccano suore e obbligano queste ultime a toccarli a loro volta.

La seconda parte della sequenza rivela la grottesca verità: ad invadere Winnipeg non furono veri nazisti, bensì volontari reclutati dal Rotary club; le loro uniformi erano costumi recuperati a Hollywood. “La parola *If* è terrificante per gli abitanti di Winnipeg”, ci dice il regista: “a Winnipeg, ogni giorno è l’*If Day*”.

24. *La distruzione del lunapark Happyland*, 1h 11’ 41’’ / 1h 13’55’’

La sequenza si apre sulla corsa di un branco di bisonti, mostrata attraverso film di archivio e di animazione. Siamo nel 1922, come ci indica il rapidissimo passaggio di

una didascalia. L'obiettivo degli animali è quello di attaccare il lunapark di Winnipeg, Happyland. "In dieci minuti", ci dice Maddin mentre i bisonti (qui in film d'animazione) corrono e distruggono il parco, "lo hanno completamente raso al suolo". Un altro attacco è quello che Happyland subisce da parte dei veterani della prima guerra mondiale, a cui presto si uniscono le popolazioni che per prime abitarono la regione e che ne furono poi cacciate. Sono tutte anime venute da un imprecisato altrove quelle che arrivano per distruggere l'Happyland – il regno della felicità – di Winnipeg e sbarazzarsi di ogni sua traccia: di "ogni suo frammento di... felicità".

Le immagini, che fino a questo momento erano di animazione, lasciano lo spazio a quelle in presa diretta: per raccontare il seguito della storia delle anime venute a distruggere l'Happyland di Winnipeg e che ora vivono emarginate, su tetti riabilitati in cui campeggiano i frammenti del lunapark di cui si erano impossessate. Un decreto stabilisce che i senzatetto di Winnipeg si nascondano sui tetti dei suoi palazzi: "sopra di noi", dice la voce *over* di Maddin, "un happyland aborigena tra le nuvole".

25. La Cittadina, 1h 13'56'' / 1h 16'19''

"Presto lascerò la città. Si è fatto tardi", ci dice il regista mentre scorrono le immagini del vagone del treno in cui viaggia l'uomo in dormiveglia. Maddin si chiede cosa la sua città diventerà senza di lui, chi veglierà su di essa. Il volto di una donna ripreso dal basso si sovrappone a quella del viaggiatore, come a voler materializzare una risposta e una speranza. Se Maddin passa a parlarci del Winnipeg Citizen, il giornale collettivo che nel 1919 diede la voce agli operai e all'organizzazione dello sciopero, è per immaginare un'ideale fotografia della sua terza pagina: "so che non ci sono mai state modelle nella terza pagina, ma se mai ce ne fosse stata una [...] sarebbe stata... la Cittadina!". "Una compagna forte e coinvolta", ci dice Maddin mentre lo stesso volto di donna, sempre ripreso dal basso, leva le mani al cielo in segno di vittoria; una compagna così forte che potrebbe salire sui tetti della città per portare soccorso al regno della felicità che su di essi si è ricostruito; una compagna che saprebbe cancellare tutti gli scandali, tutti i misfatti della città: che ricostruirebbe i grandi magazzini Eaton's e lo stadio di hockey, che troverebbe una foresta per ospitare la squadra del Martedì nero, che riaprirebbe i tre livelli della piscina Sherbrooke. Maddin ripercorre e enumera le

malefatte che il film ha finora raccontato; gli edifici distrutti, le popolazioni abbandonate: tutto riappare in retroproiezione dietro al volto della Cittadina che, poco a poco, ricostruisce la città. Sarebbe lei “a vegliare sulla città, sulla sua città, sulla sua Winnipeg”. Sarebbe lei, infine, a rappresentare il nuovo grembo della città: e in questo modo a lasciar partire il regista sereno, senza rimpianti, verso un luogo senza fantasmi.

26. La fine dell'esperimento, 1h 16'20'' / 1h 18'16''

Su di una distesa di neve giacciono la madre e uno dei due fratelli/attori: stesi e abbracciati. Maddin confessa di non sapere come sua madre abbia vissuto l'esperimento delle ricostituzioni; ci dice, in compenso, di come quest'ultima abbia sviluppato una particolare affezione per Cameron, il defunto fratello del regista, scomparso quarant'anni prima; “o quantomeno per Brandon, che lo interpretava”. La madre e Brendon si scambiano qualche breve e calma battuta; lei gli chiede se “stia andando meglio, tra loro due”; lui risponde che non aveva mai sentito nessuno davvero vicino, ma che adesso era diverso.

La seconda parte della sequenza mostra quasi unicamente fotografie dell'infanzia di Maddin e dei suoi genitori; del regista bambino che dorme sul divano, del regista accanto al padre e alla madre mentre guardano la televisione, della nonna. “Difficile ricordarsi”, dice Maddin: a volte ci si scorda delle persone e di quanto è avvenuto, e allora una fotografia conta più delle persone stesse.

Bibliografia

AAVV, *Autofiction(s)*, Centre culturel international Cerisy-la-Salle, Manche Colloque 2008-07-21, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2010.

AAVV, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938.

AAVV, *Dino Formaggio e l'estetica*, Unicopli, Milano, 1985.

AAVV, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2005.

AAVV, *Jonas Mekas*, Ed. du Jeu de Paume, Paris, 1992.

AAVV, *L'art contemporain en question*, Galerie nationale du Jeu de paume, Conférences, Paris, 1992-1993.

AAVV, *Le je filmé*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1995.

AAVV, *Projections : les transports de l'image*, Ed. Hazan/Le Fresnoy/AFAA, Paris, 1997.

AAVV, *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XXIII, Bulzoni, Roma, 1984.

AAVV, *Théorème 14. Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

F. Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005.

F. Albera, M. Braun, A. Gaudreault (a cura di), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Payot Lausanne, Lausanne, 2002.

G. Agamben, *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004.

M. Alemany-Galway, *A postmodern cinema: the voice of the other in Canadian film*, Lanham, London, 2002.

- V. Amiel, G.-D. Farcy, *Mémoire en éveil, archives en création*, Colloque, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Abbaye d'Ardenne, 13-15 mars 2003, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2006.
- A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1986.
- L. Aragon, *Le mentir-vrai*, Gallimard, Paris, 1970.
- R. Arnheim, *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlin, 1932; tr. it. *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1962.
- P. Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- M. Atkinson (a cura di), *Exile Cinema: Filmmakers at Work beyond Hollywood*, State Univ. of New York Press, New York, 2008.
- M. Augé, *Le temps des ruines*, Galilée, Paris, 2003; tr. it. *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- J. Aumont, *A quoi pensent les films ?*, Sequier, Paris, 1996; tr. it. *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa, 2007.
- J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, Armand Colin, Paris, 2011 (prima ed. Nathan, 2001).
- J. Aumont, *L'Image*, Armand Colin, Paris, 2005; tr. it. *L'immagine*, Lindau, Torino, 2007.
- J. Aumont, *L'œil interminable*, Séguier, Paris, 1989; tr. it. *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991.
- J. Aumont, B. Benoliel (a cura di), *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
- B. Balazs, *Der Sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Wien-Leipzig, Deutsch-Osterreichischer Verlag, 1924; tr. it. *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008.
- D. Banda, J. Moure, *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Armand Colin, Paris, 2012.

- J. Barral, *Le portrait en abyme*, Aléas, Lyon, 2001.
- P. Barres, *Le cinéma d'animation : un cinéma d'expériences plastiques*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973; tr. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975.
- R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1975; tr. it. *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino, 1987.
- R. Barthes, *S/Z, essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Le Seuil, Paris, 1970; tr. it. *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973.
- R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Le Seuil, Paris, 1971; tr. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino, 1977.
- R. Battiston, P. Weigel, *Autour de Serge Doubrovsky : avec un inédit de l'écrivain*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris, 1979; tr. it. *Della seduzione*, SE, Milano, 1997.
- J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1983; tr. it. *Le strategie fatali*, Feltrinelli, Milano, 2011.
- J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981 ; tr. it. parziale *Simulacri e imposture. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna, 2009.
- A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Ed. du Cerf, Lyon, 1975 ; tr. it. parziale *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1986.
- W. Beard, J. White (a cura di), *North of Everything: English-Canadian Cinema since 1980*, University of Alberta Press, Alberta, 2002.
- M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Le Seuil, Paris, 1980.
- Y. Beauvais, *Poussière d'image. Articles de film (1979-1998)*, Paris Expérimental, Paris, 1998.

- R. Bégin, *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2009.
- R. Bellour, *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*, La différence, Paris, 2002; tr. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano, 2007.
- H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München, 2001; tr. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2011.
- H. Belting, *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munich, C.H. Beck, 1998; tr. fr. *Le Chef d'œuvre invisible*, Jacqueline Chambon, Paris, 2002.
- W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; tr. it. *I 'Passages' di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000.
- W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1928; tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.
- A. Bergala (a cura di), *Je est un film*, Acor, Saint-Sulpice-Sur-Loire, 1998.
- H. Bergson, *L'Energie spirituelle*, PUF, Paris, 1964; tr. it. *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina, Milano, 2008.
- S. Bernas, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.
- M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003.
- M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2013.
- G. Bettetini, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Bompiani, Milano, 1991.
- G. Bettetini, *L'indice del realismo*, Bompiani, Milano, 1978.

- D. Bordwell, K. Thompson, *Film as Art. An Introduction*, Mac Grow-Hill, New York, 2001; tr. it. *Cinema come arte*, Il Castoro, Milano, 2003.
- N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, De Boeck, Paris-Bruxelles, 1998.
- A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino, 2000.
- B. Brodzki, C. Schenck, *Life Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1988.
- G. B. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 2001.
- N. Burch, *Le lucarne de l'infini*, Nathan, Paris, 1990; tr. it. *Il lucernario dell'infinito*, Pratiche, Parma, 1994.
- O. Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- S. Calloway, *Baroque Baroque. The Culture of Excess*, Phaidon Press, London, 2000.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.
- J. Caughie (a cura di), *Theories of authorship: a reader*, Routledge & Kegan Paul, London, 1981.
- J.-F. Chevrier, *L'allucination artistique, de William Blake à Sigmar Polke*, L'Arachnéen, Paris, 2012.
- D. Church (a cura di), *Playing with Memories. Essays on Guy Maddin*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 2009.
- H. Cohen, J. Salazar, I. Barkat, *Screen Media Arts*, Oxford University Press, New York, 2008.
- F. Colombo, R. Eugeni, *Il testo visibile*, NIS, Roma, 1996.
- J.-L. Comolli, J. Rancière, *Arrêt sur l'histoire*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1999.
- A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, Le Seuil, Paris, 1998; tr. it. *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino, 2002.

- A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 1985.
- D. Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- P. Cousineau-Levine, *Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2004.
- M. de Certeau, *La Fable mystique I, XVIème-XVIIème siècle*, Gallimard, Paris, 1982; tr. it. *Fabula Mistica, XVI e XVII secolo*, Jaca Book, Milano, 2008 (prima ed. Il Mulino, Bologna, 1987).
- M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse : entre science et fiction*, Gallimard, Paris, 2002 ; tr. it. *Storia e psicanalisi tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- B. Corra, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Libreria Beltrami, Bologna, 1912.
- K. Dancyger, J. Rush, *Alternative Scriptwriting: Rewriting the Hollywood formula*, Focal Press, Waltham, Massachusetts, 2006.
- G. Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1996 (prima ed. Buchet/Chastel, Paris, 1967) ; tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi Dalai Editore, Milano, 1997.
- G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1969; tr. it. *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.
- G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983; tr. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano, 1989.
- G. Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
- G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1973; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975.

J. Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1999; tr. it. *Memorie di un cieco, L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2003.

J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995; tr. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996.

A. Deshoulières, P. Vacher (a cura di), *La Mémoire en ruine. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000.

B. Diaz (a cura di), *L'Autobiographie hors l'autobiographie*, Elsevier, n. 22, Presses universitaires de Caen, 2008.

G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Minuit, Paris, 2008; tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Milano, 2009.

G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris, 2002; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

S. Doubrovsky, *Le Fils*, Galilée, Paris, 1977.

S. Doubrovsky, *Parcours critique*, Galilée, Paris, 1980.

R. Dubois, *Une histoire politique du cinéma : Etats-Unis, Europe, URSS, Volume I*, Sulliver, Arles, 2007.

U. Eco, *Sugli specchi*, Bompiani, Milano, 1985.

J.-P. Esquenazi, A. Gardiès (a cura di), *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, Paris, 2006.

T. Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.

M. Ferro, *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source d'histoire*, Denoel/Gonthier, Paris, 1977; tr. it. *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano, 1980.

- M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969; tr. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 2011.
- M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1965; tr. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1967.
- J. Gaines, M. Renov (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
- S. Garel, A. Paquet (a cura di), *Les cinémas du Canada*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1992.
- P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Le Seuil, Paris, 2008.
- G. Genette, *Métalepse, de la figure à fiction*, Le Seuil, Paris, 2004.
- J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Farrago, Tours, 2000.
- E. Gombrich, *Art and Illusion*, Mellon, London, 1956; tr. it. *Arte e illusione*, Mondadori, Milano, 2002.
- M.-F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
- L. Guillaud, *Le retour des monstres*, Rouge profond – Débords, Paris, 2010.
- L. Gross, J. S. Katz, J. Ruby, *Image Ethics: The Moral Rights of Subject in Photographs, Film, and Television*, Oxford University Press, New York, 1988.
- G. Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris, 2001.
- A. Habib, V. Paci (a cura di), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- A. Habib, *L'attrait de la ruine*, Yellow Now, Crisnée, 2011.
- F. Hardouin, *Le cinématographe selon Godard, introduction*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- H. Hect, *Pre-Cinema History*, BFI, London, 1993.

- A-R. Hermetet, J-M. Paul (a cura di), *Ecritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- D. K. Holmes (a cura di), *Guy Maddin: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010.
- A. Hornung, E. P. Ruhe, *Autobiographie & Avant-garde, Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Ferderman, Ronald Sukenick*, Tubingen, Narr, 1992.
- R. Icart, *Abel Gance : ou le Prométhée foudroyé*, L'âge de l'homme, Paris, 1984.
- Y. Ishaghpour, *Le Cinéma*, Flammarion, Paris, 1996.
- D. James, *Allegories of the Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- F. Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C. Duke University Press, 1991; tr. it. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Novara, 1989.
- J.-J. Jeannelle, C. Viollet (a cura di), *Genèse et Autofiction*, Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007.
- W. Jensen, *Gradiva, Ein pompejanisches Phantasiestück*, Reißner Dresden und Leipzig, 1903; tr. it. *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, Donzelli, Roma, 2013.
- F. Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, De Boeck & INA, Paris/Bruxelles, 2001; tr. it. *Realtà/Finzione, L'impero del falso*, Il Castoro, Milano, 2003.
- A. Juhaz, J. Lerner, *Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.
- L. Jullier, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997; tr. it. *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006.

- S. Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York, 1969; tr. it. *Prima delle ultime cose*, Marietti, Casale Monferrato, 2000; tr. fr. *L'histoire : des avant-dernières choses*, Stock, Paris, 2006.
- J. Kristeva, *Visions capitales*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1998; tr. it. *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, Donzelli, Roma, 2009.
- J. Kristeva, "Le Vréel", in *Folle Vérité : Vérité et vraisemblance du discours psychotique*, Seminario diretto da Julia Kristeva e curato da Jean-Michel Ribettes, Le Seuil, Paris, 1979.
- J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002.
- J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 2004 (prima ed. 1997).
- F. Léger, *Fonctions de la peinture*, Gonthier, Paris, 1965; tr. it. *Funzioni della pittura*, Abscondita, Milano, 2005.
- P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971.
- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975; tr. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- P. Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Le Seuil, Paris, 2005.
- S. Liandrato-Guingues, J.-L. Leutrat, *Godard. Simple comme bonjour*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- R. Lowder (a cura di), *La part du visuel. Films expérimentaux canadiens récents*, Ed. des archives du film expérimental d'Avignon, Avignon, 1991.
- J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979; tr. it. *La condizione postmoderna, Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2002.

- G. Maddin, *From the Atelier Tovar. Selected writings*, Coach House Books, Toronto, 2009.
- Man Ray, *Self-Portrait*, Little, Brown and Company, Boston, 1963; tr. it. *Autoritratto*, Mazzotta, Milano, 1975.
- L. Mannoni, *George Demeny : pionnier du cinéma*, Douai, Pagine Editions, Paris, 1997.
- L. Marin, *La Voix excommuniée*, Galilée, Paris, 1981.
- L. Marin, *L'écriture de soi*, Presses universitaires de France, Paris, 1999.
- M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 2006 (prima ed. 1964); tr. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- C. Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, tr. it. *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano, 1989.
- C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, U.G.E, Paris, 1979, tr.it. *Cinema e psicoanalisi. Il signifiante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1981.
- J.-M. Miraux, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Armand Colin, Paris, 2009 (prima ed. Nathan, Paris, 1996).
- E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris, 1956; tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- J. Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- S. Neale, M. Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London, 1998.
- B. Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1994.
- B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 2001; tr. it. *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006.
- F. Niney (a cura di), *Faux et usage de faux*, RMN, Musée du Louvre, Paris, 1990.

- F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.
- F. Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Paris/Bruxelles, 2002.
- D. Noguez, *Ciné-Journal (1959-1971) de Jonas Mekas*, Paris Expérimental, Paris, 1992.
- D. Noguez, *Eloge du cinéma expérimentale*, Paris Expérimentale, Paris, 2010.
- P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire, tome 1, La République*, Gallimard, Paris, 2002.
- B. Northover, *6 opere di Jonas Mekas*, catalogo della mostra organizzata dalla Fondazione Ragghianti di Lucca, ott.-nov. 2008.
- R. Odin, *De la fiction*, De Boeck, Paris/Bruxelles, 2000; tr. it. *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano, 2004.
- J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- P. Ortoleva, *Scene del passato: cinema e storia*, Loescher, Torino, 1981.
- D. Paini, *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, Paris, 1997.
- E. Panofsky, *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge, 1995; tr. it. *Tre saggi sullo stile. Il barocco, cinema e la Rolls Royce*, Mondadori, Milano, 1997.
- J.-C. Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1990.
- M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna, 1980.
- G. Peylet (a cura di), *Paysages urbains de 1830 à nos jours*, André Versaille, Bruxelles, 2005.
- J. Pier, J.-M. Schaeffer (a cura di), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Ed. EHESS, Paris, 2005.
- V. Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008.

- E. Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- J.-M. Pontevia, *Ecrits sur l'art et pensées détachées, vol. III*, William Blake & co., Bordeaux, 1986.
- F. Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Ed. du Cerf, Paris, 1994.
- L. Puppi, *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Electa, Milano, 1980.
- L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (a cura di), *I limiti della rappresentazione: censura, visibile, modi di rappresentazione del cinema. The Bounds of Representation. Censorship, the visible, modes of representation in film*, Atti del VI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 17-20 marzo 1999.
- J. Rancière, *La fable cinématographique*, Le Seuil, Paris 2001; tr. it. *La favola cinematografica*, ETS, Pisa, 2007.
- J. Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Paris, 2003; tr. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007.
- J. Rancière, *Le Malaise de l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004; tr. it. *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa, 2009.
- L. Rascaroli, *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, Wallflower Press, London, 2009.
- V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Kliencksieck, Paris, 1993; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 1998.
- V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London, 1997; tr. it. *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

- P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris, 2000; tr. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- P. Ricœur, *Temps et récit I, II, III*, Le Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985; tr. it. *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1986, 1987, 1988.
- R. Robin, *Le Golem de l'écriture, de l'autofiction au Cybersoi*, XYZ, Montréal, 1997.
- D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 2007; *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano, 2008.
- J. Roscoe, C. Hight, *Faking It. Mock Documentary and the Subversion of Actuality*, Manchester University Press, Manchester, 2001.
- R. A. Rosenstone (a cura di), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- A. Rosenthal, J. Corner (a cura di), *New Challenges for Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 2005 (prima ed. University of California Press, Berkeley, 1988).
- J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Atlante, Paris, 2012; tr. it. *Confessioni*, Rizzoli, Milano, 1979 (prima ed. 1955).
- H. Rousso, *La Hantise du passé*, Textuel, Paris, 1998.
- C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham, 1999.
- C. Samaran (a cura di), *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, 1961.
- J-P. Sartre, *Les mots*, Gallimard, Paris, 1967; tr. it. *Le parole*, Il saggiatore, Milano, 1972 (prima ed. 1964).
- G. Séginger (a cura di), *Ecriture(s) de l'histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2005.
- J. Serrano (a cura di), *Après Deleuze. Philosophie et esthétique du cinéma*, Dis Voir, Paris, 2002.

- E. Siety, *Fictions d'images : essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- P. A. Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York, 2002 (prima ed. 1974); tr. fr. *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris Expérimental, Paris, 2002.
- É. Souriau (a cura di), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 2010.
- J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970; tr. it. *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino, 1975.
- Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, Gallimard, Paris, 1973; tr. it. *Vita di Henry Brulard*, Adelphi, Milano, 1964.
- G. Tinazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia, 1983.
- G. Toles, *A House Made of Light: Essays on the Art of Film (Contemporary Film and Television)*, Wayne State University Press, Detroit, 2001.
- M. Uzal (a cura di), *Amérique*, Capricci éd., Nantes, 2009.
- L. Vancheri, *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Aléas, Lyon, 2009.
- L. Vancheri (a cura di), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Aléas, Lyon, 2009.
- C. Vatnsdal, *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin*, Arbeiter Ring Pub., Los Angeles, 2000.
- L. Véray, *Les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Scérén, Paris, 2011.
- M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, Paris, 1988; tr. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino, 2008.
- P. Vilain, *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Transparence, Chatoux, 2009.

D. Wershler, *Guy Maddin's My Winnipeg*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London, 2011.

F. Wilhelm (a cura di), *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1998.

J. J. Wunenburger, *La vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1995; tr. it. *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano, 2007.

J. J. Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris, 1997; tr. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.

F. A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966; tr. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970.

Titoli analitici:

R. Allen, *Representation, Illusion and the Cinema*, "Cinema Journal", 32, 2, 1993.

B. Amengual, *Des origines aux années 1968*, in *Cinemas d'avant-garde (expérimental et militant)*, "CinémAction", n. 10-11, printemps-été 1980.

R. Bellour, *Autoportraits*, "Communications", n. 48, 1988.

P. Bertetto, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, "Bianco e Nero", 2003, n. 547.

N. Brenez, *Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental*, "Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies", vol. 13, n. 1-2, aut. 2002.

B. Brewster (a cura di), *Comment on Julia Lesage "The Human Subject – You, He, or Me?"*, "Screen", 16, n. 2, 1975.

- D. Brotto, *Homo mundus minor: l'autoritratto*, "Fata Morgana", *Autoritratto*, anno V, n. 15, set.-dic. 2011.
- E. W. Bruss, *L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif*, "Poétique", n. 56, nov. 1993.
- P. Cavanese, *Guy Maddin – My Winnipeg, Brand Upon the Brain!*, <http://www.grouchoreviews.com/interviews/256>, 05/02/08.
- D. Cohn, *Metalepsis and mise en abyme*, "Narrative", vol. 20, jan. 2012.
- M. Darrieussecq, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, "Poétique", n. 107, set. 1996.
- A. De Baecque, *Les formes cinématographiques de l'histoire*, "1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze", n. 51, 2007.
- M. Ciment, *Entretien avec Werner Herzog*, "Positif", n° 169, mai 1975.
- R. De Gaetano, *L'immagine privata*, "Bianco e Nero", n. 59, 1998.
- S. Denis (a cura di), *Arts plastiques et cinéma*, "CinémAction", Corlet, Paris, 2007.
- P. Dubois (a cura di), *Cinéma et art contemporain*, "Cinéma & Cie", n. 8, 2006.
- S. Erickson, *Guy Maddin on My Winnipeg*, <http://www.studiodaily.com/2008/06/guy-maddin-on-my-winnipeg/>.
- J. Gerstenkorn, *A travers le miroir (notes introductives)*, "Vertigo" n. 1, Paris, 1987.
- K. Halfyard, *Guy Maddin Talks My Winnipeg, Self-Mythologizing, Psychological Honesty, and Even the Host*, <http://twitchfilm.com/2007/10/guy-maddin-talks-up-my-winnipeg-self-mythologizing-psychological-honesty-an.html>.
- G. Hennebelle, R. Bassan, *Cinemas d'avant-garde (expérimental et militant)*, "CinémAction", n. 10-11, 1980.
- J. Hoberman, *Kino Kink*, "Village Voice", aug. 2004, <http://www.villagevoice.com/2004-08-03/film/kino-kink/full/>.
- M. W. Homer, *Arthur Conan Doyle's Adventures in Winnipeg*, "Manitoba History" n. 25, spring 1993.

T. Jousse, *Le refus du drame*, “Cahiers du cinéma”, n. 424, ott. 1989.

P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire*, “Revue belge du cinéma”, n. 19, 1987.

D. Lim, *Brand Upon the Brain!: Out of the Past*, “Criterion Collection”, 3-9, 2006.

S. Macaulay, *The City that Dreams Are Made of*, “Filmmaker - The Magazine of Independent Film”, 16, 3, spring 2008.

Man Ray, *Tous les films que j'ai réalisés*, “Etudes cinématographiques”, 38/39, 1962.

D. Noguez, *Le Livre sans nom*, “La Nouvelle revue française”, n. 555, ott. 2000.

D. Noguez, *Notes sur le film subjectif et l'autobiographie*, “Revue belge du cinéma”, n. 19, 1987.

J. Oppenheimer, *Production Slate: Timeless Films of Modern Vintage*, “American Cinematographer – The International Journal of Film and Digital”, aug. 2004.

R. Prédal (a cura di), *Où en est le God-Art*, “CinémAction”, n. 109, 2003.

M. Tinel, *L'autoportrait du cinéaste au travail*, <http://id.erudit.org/iderudit/35163ac>, apr. 2006.

Z. Wigon, Tribeca Film Festival 2008: “*You Can't Cheat Documentary*”: a Conversation with Guy Maddin, <http://www.slantmagazine.com/house/2008/04/tribeca-film-festival-2008-you-cant-cheat-documentary-a-conversation-with-guy-maddin/>.

Ringraziamenti:

Ringrazio la mia relatrice, la professoressa Sandra Lischi, per il suo aiuto, il suo incoraggiamento, il suo prezioso orientamento e i suoi consigli;

ringrazio mia madre, mio padre e Mara per l'attenzione, il sostegno, la pazienza e la presenza costante. Per la solidità di un amore che riconfermo ogni giorno, a ogni prova e a ogni esame. E perché meno male che ci sono loro;

ringrazio Kuo Li-chen per avermi dato accesso alla sua tesi di Master II, che ha arricchito e indirizzato ulteriormente le mie ricerche;

ringrazio il professor Paolo Bertetto, con cui (e anche grazie a cui) ho iniziato a studiare e amare lo studio del cinema;

ringrazio Edoardo, Laura, Rossella, Valerio e soprattutto Valentina, perché sono degli amici prim'ancora che dei colleghi. E perché vanno liberi;

ringrazio Chiara, Fabio, Giulia, Massimiliano e Sibilla perché, che lo sappiano o meno, la distanza geografica non me li ha mai allontanati di un millimetro;

ringrazio Tiziana perché arriva sempre un po' prima di me, e mi dice com'è;

ringrazio Guy Maddin perché quando guardo i suoi film ho l'impressione che siano stati girati attraverso il mio sguardo;

ringrazio Sébastien per molte cose, alcune delle quali non trovano spazio in una sede come quella presente, altre delle quali ne prenderebbero troppo. Tra di esse per il fatto che, come spesso avviene, è riuscito in un'impresa improbabile: non aver letto una riga della mia tesi, ma aver fatto in modo che essa fosse possibile.