



**HAL**  
open science

“ Montage Zone Chris Marker e T.S. Eliot:  
sovrimpressioni ”

Marie Rebecchi

► To cite this version:

Marie Rebecchi. “ Montage Zone Chris Marker e T.S. Eliot: sovrimpressioni ”. *Il Verri: rivista di letteratura*, 2021. hal-03226496

**HAL Id: hal-03226496**

**<https://hal.science/hal-03226496v1>**

Submitted on 14 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Rebecchi

## MONTAGE ZONE

### Chris Marker e Thomas Eliot: sovrimpressioni

*The pulse in the arm, less strong and stronger—  
Given or lent? More distant than stars and nearer than the eye.*  
T. S. Eliot, *Marina*, 1930

#### I. Montaggio e frammento

##### A. *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men* (2005)



Fig. 1: C. Marker, *OWLS AT NOON PRELUDE: The Hollow Men*, 2005, installazione concepita per la Yoshiko and Akio Morita Gallery ed esposta per la prima volta al MoMA di New York dal 27 aprile al 13 giugno 2005

## B. *The Hollow Men* (1925)<sup>1</sup>

Is it like this  
 In death's other kingdom  
 Waking alone  
 At the hour when we are  
 Trembling with tenderness  
 Lips that would kiss  
 Form prayers to broken stone

Nel regno del crepuscolo, nella terra dei cactus, uomini impagliati restituiscono le loro immagini di pietra. In questa valle di stelle morenti non ci sono più occhi, uomini privati della vista possono solo sperare che una stella perpetua gliela restituisca nell'impero dei morti. Ombre senza colore, paralizzate, incapaci di moto. Uomini vuoti che tremano di tenerezza, tra spasmo e desiderio, potenza e esistenza, in una terra desolata dove cadono solo ombre. Thomas Stearns Eliot pubblica nel 1925 *The Hollow Men*, all'indomani della tragedia della Prima guerra mondiale, in un'Europa avvolta nel desolante tramonto calato su un cumulo di macerie di pietra, su un mucchio d'immagini infrante.

Chris Marker – pseudonimo di Christian-François Bouche Ville-neuve – realizza nel 2005 *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men*, installazione multimediale della durata di 19 minuti, presentata per la prima volta nel 2005 al MoMA di New York e la scorsa primavera alla Cinémathèque française<sup>2</sup>, ispirata al «bello e disperato» poema eliotiano. Un preludio, come dichiara Marker dal titolo stesso, a un viaggio che inizia con il momento fondatore della nostra epoca: la Grande guerra. Un passaggio attraverso il massacro di una civiltà mostrato con l'arma più potente che il secolo scorso ha offerto ad artisti e scrittori: il montaggio. Montaggio di testi, assemblaggio di parole, parole che si fanno immagini, immagini raccolte dal limbo della memoria, memoria resa visibile nei frammenti di un monologo interiore che Marker riproduce in *loop* sullo schieramento di schermi di *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men*.

Le civette a mezzogiorno perdono la loro immagine stereotipica di

1 — T. S. Eliot, *The Poems of T. S. Eliot*, C. Ricks and J. McCue (ed.), Faber & Faber, London 2015, 82.

2 — La Cinémathèque française ha dedicato a Chris Marker una retrospettiva dal titolo *Chris Marker, les 7 vies d'un cinéaste* (3 maggio – 29 luglio 2018). Il catalogo della mostra, a cura di C. Van Assche, R. Bellour et J.-M. Fardon, in collaborazione con F. Tissot, è una coedizione Actes Sud / La Cinémathèque française / Bozar 2018. L'installazione *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men* è stata esposta in diverse sedi (Toronto, Montreal, Brisbane), in particolare ricordiamo l'omaggio a Chris Marker, nella primavera del 2008, da parte del Bergamo Film Meeting e dalla galleria GAMEC, a cura di Sara Fumagalli e Sara Mazzocchi.

uccelli notturni, eppure anche quando il sole è alto sono vigili e vedono. Marker sceglie quest'immagine come titolo del suo lavoro per connotare il serbatoio d'immagini dimenticate, rovinare, tragicamente anonime che costituiscono la banda visiva del suo preludio a *The Hollow Men*. Sono immagini disordinate di donne, veterani feriti, dettagli di volti, occhi e capelli che fuoriescono da un archivio intimo e fluttuano tra i versi di Eliot per dissolversi poi sulle onde sonore del compositore giapponese Toru Takemitsu<sup>3</sup>. Tutte immagini che vediamo nel loro processo di trasformazione, d'invecchiamento, quando un manto chiaroscurale le ha già travolte. Figure che, come il mondo di Eliot, non si spengono «con uno schianto ma con un lamento» («*Not with a bang but with a whimper*»)<sup>4</sup>.

Vediamo volti nel tempo del ritardo, nell'istante del loro tramontare, nel momento della loro morte, nel loro farsi storia. Come la nottola di Minerva, celebre immagine che chiude la prefazione dei *Lineamenti di filosofia del diritto* di Hegel<sup>5</sup>, queste immagini appaiono e iniziano il loro volo sul far del crepuscolo. La nottola-filosofia permette appena di riconoscere i volti e i corpi, corrosi dal passaggio del tempo. «Quando la filosofia dipinge a chiaroscuro, allora un aspetto della vita è invecchiato, e dal chiaroscuro, esso non si lascia ringiovanire, ma soltanto riconoscere»<sup>6</sup>.

Su otto schermi addossati orizzontalmente al muro della sala, le immagini sfilano in alternanza, A-B-A-B-A-B-A-B<sup>7</sup>, apparendo e scomparendo in un turbine di sovrimpressioni.

Come la tecnica della sovrimpressione fotografica, che consiste tanto nell'impressionare più volte una superficie sensibile, quanto nel sovrapporre e combinare due o più negativi durante lo sviluppo, il rapporto tra le immagini e testi di *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men* innesca un effetto di sovrimpressione articolata su più superfici schermiche. Allo sguardo dello spettatore è affidato il compito di riconoscere, disarticolare e rimontare queste impressioni multiple di spazi e tempi che si rincorrono tra loro. Non c'è commento, quella voce off che salda, ordina e disordina il rapporto tra immagine e parola in molti dei *film-saggio*<sup>8</sup> di Marker, da *Les statues meurent aussi* (1953) a *La Jetée* (1962), da *Sans So-*

3 — T. Takemitsu, *Corona*, 1962, suonata al piano da Roger Woodward.

4 — Ricordiamo che questi versi conclusivi di *The Hollow Men* sono letti da Marlon Brando, Colonel Kurtz, in una celebre sequenza di *Apocalypse Now* (1979).

5 — G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto* (1820), Laterza, Roma-Bari 1979, 20.

6 — *Ibidem*

7 — V. Paci, «This is (not) the end. "Life is very long", avant et après *The Hollow Men*», in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, A. Habib e V. Paci (ed.), L'Harmattan, Paris 2008, 281. Si veda anche: R. Bellour, *Trois gestes (Jonas Mekas, Rinke Kawauchi, Chris Marker)*, "Trafic", n. 60, 2006, 13-27.

8 — I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003.



Fig. 2: C. Marker, di *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men*, 2005

*leil* (1983) a *Le Tombeau d'Alexandre* (1992).

Le parole bianche sul fondo nero si frammentano e si smembrano nelle singole lettere, trasformandosi in immagine. Le immagini dei volti si sgranano nel corso del loro apparire fino a toccare sembianze non umane: entrano nel regno minerale, si fanno lettere scolpite nella pietra. La potenza visiva dell'alfabeto che compone il poema di Eliot s'innesta nelle immagini dell'archivio di Marker, che a loro volta restituiscono il senso alle parole solo dopo aver attraversato il processo di montaggio. Di schermo in schermo, il gesto filmico oblitera il confine tra immagine e testo. Il loro rapporto si dà di volta in volta in modo ambiguo, tra accompagnamento e sostituzione, evocazione e reinvenzione. Come il dettaglio di uno chignon – che ricordiamo già nella pettinatura di Hélène Châtelain nella *Jetée*, in quel caso in omaggio alla spirale hitchcockiana di *Vertigo*<sup>9</sup> – che per effetto di montaggio riannoda i versi di Eliot «As the perpetual star / Multifoliate rose».

Nel montaggio di questi frammenti tra volti e parole si respira quella che Walter Benjamin, nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe<sup>10</sup>, aveva definito l'«aura d'Averno», un *non so che* di spettrale e traslucido che avvolge tanto l'opera di Marker quando il poema di Eliot. *The Hollow Man* rompe con ogni «bella apparenza» ricucendo l'opera a un pezzo, a un frammento di mondo, a un «torso di simbolo», nell'intento di custodire e serbare schegge di storia in un montaggio orizzontale di frammenti. Attraverso lo strumento della citazione visivo-letteraria, il frammento non esce

9 — *Vertigo* (1958) è uno dei film che più ha influenzato l'immaginario di Marker. Nella *Jetée* l'immagine ripresa al Jardin des plantes di Parigi, in cui i due protagonisti osservano la sezione del tronco di una sequoia, è un esplicito omaggio alla celebre sequenza di *Vertigo*.

10 — Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, (trad. it. R. Solmi), Einaudi, Torino 1981, 163-243. Redatto tra il 1921-22, il saggio viene pubblicato per la prima volta nel 1925 sulla rivista diretta da Hugo von Hofmannsthal "Neue Deutsche Beiträge".

dalla sua costitutiva precarietà e trova la sua pienezza effimera nell'opera-montaggio. Il lavoro di recupero del documento marginale, periferico, decentrato – come le immagini provenienti dal *ré-servoir* della memoria markeriana –, conquista la sua *meta* nel raggiungimento dell'incompiutezza della sua *origine*: «Ursprung ist das Ziel»<sup>11</sup> – «l'origine è la meta» –, espressione che condensa l'intento dell'impegno intellettuale di Karl Kraus, «ultimo rifugio storico della personalità» a cui Benjamin dedica un saggio nel 1931<sup>12</sup>. La citazione di frammenti è infatti l'apparecchio di distruzione di Kraus, testimone dello strazio dal primo conflitto mondiale e fermo sulla soglia di una nuova epoca, sulla «soglia del giudizio universale»<sup>13</sup>. La citazione è lo strumento che permette di ricordare, mettendola «tra virgolette e tra parentesi», un'intera epoca, strappando così la parola dal suo contesto originario e «chiamandola per nome»<sup>14</sup>. Il metodo della citazione e del montaggio di frammenti, perle sparse nel mare della lingua, può essere considerato, secondo Hannah Arendt, il *pendant* moderno delle «invocazioni rituali»: «Gli spiriti che ora sorgono sono sempre quelle essenze spirituali provenienti dal passato che hanno subito il *seachange* shakespeariano, trasformandosi da occhi viventi in perle, da ossa viventi in corallo»<sup>15</sup>. Arendt evoca il *seachange* shakespeariano che nella canzone di Ariel, spirito dell'aria – nell'atto primo, scena seconda della *Tempesta* –, annuncia la trasformazione del corpo del padre di Ferdinando in qualcosa di «ricco e strano»: le ossa in coralli, gli occhi in perle<sup>16</sup>. Frammenti rari che tornano in superficie, grazie alla forza propellente del montaggio, in opere come *OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men*. Nel 1927 Eliot inizia a comporre i suoi *Ariel Pomes*, direttamente ispirati al *Pericles* di Shakespeare (1609). E Marker in tutta la sua opera custodirà come perle preziose alcuni versi di uno di questi poemi, *Marina* (1930): «Più lontano delle stelle, più vicino dell'occhio» («More distant than stars and nearer than the eye»)<sup>17</sup>.

11 — La citazione di Karl Kraus si trova in esergo alla Tesi XIV sul concetto di storia. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Einaudi, Torino 1997.

12 — W. Benjamin, «Karl Kraus» (1931), in *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, (a cura di E. Ganni), Einaudi, Torino 2002, 328-58.

13 — *Ivi*, 341.

14 — Cfr. W. Benjamin, «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo», in *Angelus Novus*, cit., 53-70.

15 — Cfr. H. Arendt, *Walter Benjamin (1892-1940)*, F. Ferrari (a cura di), SE, Milano 2004, 75.

16 — Si rimanda all'originale inglese del passaggio della «Ariel's song», in W. Shakespeare, *The Tempest* (1610-11): «Full fathom five thy father lies, / Of his bones are coral made, / Those are pearls that were his eyes, / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change, / into something rich and strange, / Sea-nymphs hourly ring his knell».

17 — C. Darke, «Quelles images reviennent: Owls at Noon Prelude: The Hollow Man», in

## II. Montaggio e memoria

### A. *La Jetée* (1962)



Fig. 3: Hélène Châtelain in *La Jetée*, 1962. Fonds Chris Marker – Collection Cinémathèque française

### B. *Four Quartets* (1943)<sup>18</sup>

*Burnt Norton*  
 Time present and time past  
 Are both perhaps present in time future,  
 And time future contained in time past.  
 If all time is eternally present  
 All time is unredeemable.

Poco prima dello scoppio della Terza guerra mondiale. A Orly la domenica i genitori portano i figli a osservare gli aerei che decollano. Un volo Alitalia è in partenza per Roma. Il bambino di cui si racconta la storia vede, crede di vedere, il volto di una donna. Intanto un uomo viene assassinato sulla *jetée*. Il tempo passa e si assiste alla distruzione di Parigi.

«*La Jetée* è storia di un uomo segnato da un ricordo d'infanzia [...].

Chris Marker, 2018, cit., 349.

18 — T. S. Eliot, *The Poems of T. S. Eliot*, cit., 179.



Fig. 4: C. Marker, *La Jetée*, 1962

Nulla distingue il ricordo dagli altri momenti, è solo più tardi che si fanno riconoscere attraverso le cicatrici<sup>19</sup>. Con queste parole si apre *La Jetée*. Fotoromanzo post-apocalittico di 29 minuti, inno markeriano al ricordo del futuro e al montaggio di temporalità complesse, la *Jetée* è una chiamata a soccorso del presente per salvare il passato e il futuro dell'umanità. Tutti i mezzi di sopravvivenza passano per il tempo. Tutti coloro che sono scampati alla distruzione di Parigi sono rinchiusi nei sotterranei di Chaillot dove un gruppo di scienziati sperimenta il viaggio nel tempo<sup>20</sup>. Il bambino, diventato uomo in questo scenario post-atomico, è scelto dagli scienziati per la sua capacità di sognare un tempo altro, per la sua facoltà di produrre immagini mentali di estrema potenza. Ma il tempo sognato, il ricordo dell'infanzia, la memoria del futuro possono riscattare un tempo eternamente presente, un tempo in cui un bambino vede già l'istante della propria morte? La risposta è forse in un passaggio dei *Four Quartets* di Eliot, che Marker senza dubbio conosce ma non connette direttamente al progetto della *Jetée*.

«Tempo presente e tempo passato /sono forse presenti nel tempo futuro, / il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tut-

19 — Si rimanda al commento nella versione originale: «Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance [...]. Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices».

20 — Per una dettagliata analisi del film si veda J. Harbord, *La Jetée*, Afterall Books, London 2009.



to il tempo è eternamente presente / tutto il tempo non è riscattabile»<sup>21</sup>.

L'eterno presente non è riscattabile, si può solo vivere nel paradossale ricordo dell'avvenire, ovvero nel divenire del montaggio dove tutti i tempi possono connettersi in una stessa galassia d'immagini. Uno *spaziotempo* anacronistico che non *conserva* banalmente le differenti temporalità, ma le *trasgredisce* convocandole alla stessa tavola di montaggio. Sylviane Agacinski, nella sua *Apologie de l'anachronisme*, riconosce nell'anacronismo la possibilità di un ritorno spettrale del passato, di una sopravvivenza capace di trasgredire la finitudine conservandola ambivalentemente all'interno di una nuova dimensione temporale: «L'anacronismo, più che una permanenza, è quindi una sopravvivenza, un resto paradossale, dislocato, cronologicamente insolito. Ha sempre a che fare con lo spettro o il fantasma. Ogni ambiguità, come la nostra relazione ambivalente con esso, deriva dal fatto che si presenta come un ritorno del passato in quanto passato o del morto in quanto morto. Contrariamente all'idea della semplice conservazione, esso presuppone la finitezza e la morte che trasgredisce»<sup>22</sup>.

Questa memoria assediata dal ricordo dei fantasmi del futuro, che dà forma alla fantascienza della *Jetée*, è una memoria involontariamente inventata. Una forma possibile del ricordo che rimanda al dialogo iniziale di *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais (con cui Marker nel 1953 aveva collaborato, insieme a Ghislain Cloquet, per la realizzazione del documentario *Les statues meurent aussi*).

LUI  
Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.  
ELLE  
J'ai tout vu. Tout.  
[...].  
LUI  
Tu as tout inventé.

L'illusione di poter *non* dimenticare, ricordare tutto, conservare la memoria anche delle immagini mai viste e solo sognate, è la beata illusione del cinema stesso.

Marker realizza la *Jetée* nel 1962, lo stesso anno in cui lavora a *Le Joli Mai* (documentario sugli umori e le opinioni dei francesi alla fine della guerra d'Algeria), *fotografando* una storia, componendo

21 — Per la traduzione italiana della sequenza *Burt Norton* si rimanda all'edizione curata da Elio Grasso: T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, Raffelli, Rimini 2017.

22 — Traduzione nostra. Cfr. S. Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Seuil, Paris 2000, 118.

automaticamente un puzzle che solo al montaggio può trovare la sua forma<sup>23</sup>.

Marker è il primo a realizzare un film composto quasi esclusivamente d'immagini fisse, in cui il tempo e il movimento del cinema assistono alla collisione tra fotografia e fotogramma. In un solo istante della *Jetée* la fissità delle immagini si scioglie nel divenire del movimento: l'eroina del fotoromanzo si prepara al risveglio, si rigira tra le lenzuola, il tempo ricomincia a scorrere, guarda in camera, e l'istante dopo è già di nuovo fotografia.

L'intera struttura della *Jetée* può essere pensata come l'incarnazione di una memoria istantanea di un tempo totale. Philippe Dubois introduce a questo proposito l'idea di «cinématogramme de la conscience»<sup>24</sup>, di «cine-fotogramma»: un'immagine fotografica che si fa film e un'immagine filmica fatta di fotografie. Marker coglie così, paradossalmente, il filmico in quello che Roland Barthes in *Il terzo senso* chiama l'artefatto del fotogramma: «In una certa misura (che è quella dei nostri balbettii teorici) il filmico, paradossalmente, non può essere colto nel film "in situazione", "in movimento", "al naturale", ma solamente, ancora, in quell'artefatto maggiore che è il fotogramma»<sup>25</sup>.

In una sola immagine di memoria si concentra dunque tutto il tempo di un uomo. Quell'istante che ossessiona il protagonista della *Jetée* sin dall'infanzia, dal giorno stesso in cui vede la morte di un uomo sulla *jetée* di Orly, è l'istante della propria morte. L'inizio è la fine.

«In my beginning is my end», per chiudere con l'incipit di *East Coker*, seconda sezione dei

*Four Quartets* di Eliot; *In girum imus nocte et consumimur igni*, per immaginare palindromicamente, con Guy Debord, questa fine attraverso il suo inizio.

23 — Marker stesso, in un'intervista a *Libération* del 5 marzo 2003 dichiara: «Il s'est fait pour ainsi dire en écriture automatique – je tournais *Le Jolie Mai* [...], et, le jour de repos de l'équipe, je photographiais une histoire à laquelle je ne comprenais pas grand-chose, c'est au montage que les pièces se sont rassemblées». Cfr. R. Bellour, «Folie de La Jetée», *Chris Marker*, 2018, cit., 215.

24 — Ph. Dubois, «La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», in Ph. Dubois (ed.), *Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, 38-39.

25 — R. Barthes, «Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di jzenštejn», in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, 59. Per l'edizione originale: Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris 1982.

### III. Montaggio e spaziotempo

#### A. *Sans Soleil*

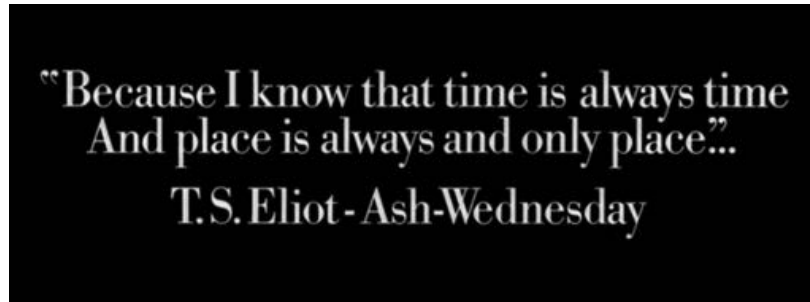


Fig. 5: C. Marker, *Sans Soleil*, 1983

#### B. *Ash-Wednesday*<sup>26</sup>

Because I know that time is always time  
 And place is always and only place  
 And what is actual is actual only for one time  
 And only for one place  
 I rejoice that things are as they are and  
 I renounce the blessed face  
 And renounce the voice  
 Because I cannot hope to turn again  
 Consequently I rejoice, having to construct something  
 Upon which to rejoice

*Sans Soleil*, documentario realizzato da Marker nel 1983, si apre con il primo piano di una citazione, lettere bianche su fondo nero:

«*Because I know that time is always time, And place is always and only place...*»  
 T.S. Eliot, *Ash-Wednesday*».

Nella versione francese del film la citazione cambia, troviamo Racine al posto di Eliot:

«*L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps*». Racine, *Seconde Préface à Bajazet*».

La consapevolezza che il tempo il tempo è sempre il tempo, lo spazio è sempre e soltanto spazio, e la realtà delle cose lo è solo

26 — T. S. Eliot, *The Poems of T. S. Eliot*, cit., 87.

per un tempo e per uno spazio, riduce la speranza che si possa tornare ancora<sup>27</sup>. Il «*Because I do not hope to turn again*» di Eliot è qui un esplicito rimando alla celebre ballata di Guido Cavalcanti *Perch' i' no spero di tornar giammai*.

Evitare quindi, come recita l'esergo tratto dalla tragedia di Racine, di trattare soggetti troppo vicini nel tempo; e se questo non è possibile, allontanarsi allora nello spazio, viaggiare, raggiungere mete geograficamente e culturalmente insolite. Il Giappone, Capo Verde, la Guinea Bissau, l'Islanda sono le terre che compongono la cartografia impossibile di *Sans Soleil*. Mondi distanti che solo il tempo del montaggio può riunire in una stessa mappa audiovisiva. Alle citazioni di Eliot e Racine, segue il piano di tre bambini che tenendosi per mano attraversano una strada islandese. È il 1965 e Marker, nel commento di una donna sconosciuta che legge in *voix off* le lettere di viaggio del cameraman Sandor Krasna, ci dice che è l'immagine perfetta della felicità, difficile da montare con qualsiasi altra immagine. Il piano successivo non può che essere un nero, un intervallo. Subentra poi un rapida sequenza in cui vediamo un caccia americano rientrare sotto il ponte di una portaerei durante la guerra del Vietnam. Il viaggio prosegue veloce, ci ritroviamo su un ferry che rientra dall'isola di Hokkaido, a nord dell'arcipelago giapponese. Pochi istanti dopo è l'alba, si arriva a Tokyo, subito abbandonata per raggiungere d'un tratto l'Africa.

Il tempo di *Sans Soleil* è la fuga, la sua struttura quella di una sinfonia geografica e il tempo delle immagini è quello del contrappunto. Immagini e commento s'inseguono solo raramente per incontrarsi, custodendo per tutta la durata del concerto visivo la loro autonomia mediale. Viva Paci, nella sua analisi di *Sans Soleil*, parla di continue *interferenze* tra immagine e parola<sup>28</sup> che s'insinuano negli interstizi e negli intervalli spazio-temporali del film. La memoria delle immagini è l'esito di una ricostruzione di luoghi mentali estratti dai ricordi del cameraman, organizzati dalla voce off della lettrice. Suoni elettronici e sintetizzati intervengono ad amplificare i cortocircuiti tra testo letto e immagine rammemorata. Per credere alla verità dei propri ricordi il cameraman ha bisogno di fissarli su un supporto: «Ricordo quel mese di gennaio a Tokyo, o piuttosto ricordo le immagini che ho girato nel mese di gennaio a Tokyo. Adesso si sono sostituite alla mia memoria, sono la mia memoria. Mi chiedo come facciano a ricordare quelli che non fil-

27 — Per la traduzione italiana di *Ash Wednesday* si veda: T. S. Eliot, *Opere* (a cura di R. Sanesi), Bompiani, Milano 1992, 885-911.

28 — V. Paci, *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Alberto Perdisa Editore, Bologna 2005, 100.

mano, non fotografano, non videoregistrano, come facesse l'umanità a ricordare»<sup>29</sup>. La memoria deve trovare uno *spaziotempo*, come quello aperto dal cinema, per riscrivere e stabilizzare il flusso d'impressioni che hanno come unico destino quello di essere dimenticate: «Avrò trascorso tutta la vita a interrogarmi sulla funzione del ricordo, che non è il contrario ma piuttosto l'altra faccia dell'oblio. Non ci si ricorda, si riscrive la memoria come si riscrive la storia». Marker apre così, con queste battute, una riflessione sulla dialettica tra memoria e oblio: la memoria non comporta la necessità di ricordare tutto, di obliterare ogni traccia d'oblio, di rimuovere il dimenticato, ma ha il compito di ricordare l'esistenza del buio mnemonico per scatenare il bisogno di riscrivere una storia. Una forma ipertrofica di memoria degenera in un'iperamnesia da incubo, in un'impossibilità di scrivere, di filmare, di fare storia. Per agire nel presente, osserva Paolo Virno, è sempre necessario l'intervento dell'oblio: «Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non soltanto la luce, ma anche oscurità. [...] Con un certo eccesso di storia la vita si frantuma e degenera, e alla fine va perduta la storia stessa»<sup>30</sup>.

Questa è la battaglia che Marker combatte in uno dei suoi documentari di montaggio più militanti: *Le Fond de l'air est rouge*. Realizzato in due parti nel 1977 e rimontato a due riprese nel 1998 e nel 2008, il film riunisce scene tratte della «Terza guerra mondiale», come annuncia il sottotitolo stesso: *Scènes de la Troisième Guerre mondiale* (1967-1977). In tre ore, divise in due parti – *Les mains fragiles* e *Les mains coupées* –, Marker riscrive la storia dell'oblio di quel decennio politicamente scorretto che attraversa e oltrepassa il Sessantotto. La musica di Luciano Berio, l'archivio delle testimonianze, il gesto della citazione cinematografica scavano nel rimosso, producendo nuovi montaggi e inedite narrazioni storiche. Il massacro sulla scalinata di Odessa, nella fin troppo rammemorata sequenza della *Corazzata Potëmkin* (1925) di Èjzenštejn, apre il documentario di Marker, tingendo di rosso l'intero fondo del film.

«Il montaggio restituisce alla storia, lo spero, la sua polifonia. Ogni passo di questo dialogo immaginario mira a dar vita a una terza voce prodotta dall'incontro delle due precedenti e da esse distinta... Non è forse questa dopo tutto la dialettica? Non ho la pretesa di essere riuscito a fare un film dialettico. Ma ho cercato per una volta di restituire allo spettatore attraverso il montaggio, il suo commento, il suo potere».<sup>31</sup>

29 — *Ibidem*

30 — P. Virno, *Il ricordo del presente*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, 37.

31 — C. Marker, *Le Fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale* (1967-



Fig. 6: C. Marker, *Le Fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale* (1967-1977)

Il montaggio polifonico che Marker descrive nella prefazione al testo e alla descrizione di *Le Fond de l'air est rouge* è un «montaggio orizzontale»: l'immagine non rinvia a un'altra che la precede o la segue, ma a un'immagine laterale che non si giustappone sequenzialmente a essa, ma interferisce con il suo corso complicandone la temporalità e la relazione spaziale con le altre immagini. È André Bazin che introduce l'idea di «montaggio orizzontale» nel suo commento a *Lettre de Sibérie* (1958) di Marker<sup>32</sup>. Un'orizzontalità in cui echeggia bizzarramente l'idea ejzenštejniana di «montaggio verticale», ovvero di contrappunto audiovisivo tra le diverse componenti dell'immagine.

La Zona-montaggio che Marker traccia nella carta di quasi tutti i suoi film – in omaggio a Andrej Tarkovskij e alla Zona di *Stalker* (1979) – si materializza in *Zapping Zone. Proposal for an Imaginary Television* (1990), installazione video-foto-interattiva presentata al Centre Pompidou di Parigi in occasione della mostra *Passages de l'image*. Immerso nel tempo dello zapping, lo spettatore si destreggia tra i passaggi creati da una ventina di monitor ammassati nella sala. In questa Zona, ogni spettatore fabbrica il proprio montaggio, e nello spazio del libero gioco delle facoltà spettatoriali risuona la profezia di Marker: «In quel momento la poesia sarà fatta da

1977), François Maspéro, Paris 1978, 6-7. Per la traduzione italiana si veda: Id., *Scène della terza guerra mondiale, 1967-1977*, (a cura di G. Fofi), Milano, Feltrinelli 1980.

32 — A. Bazin, «Lettre de Sibérie», *France Observateur* (30 October 1958), ora in *Le Cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*, Jean Narboni (ed.), Editions de l'Etoile, Paris 1983. 179-81.



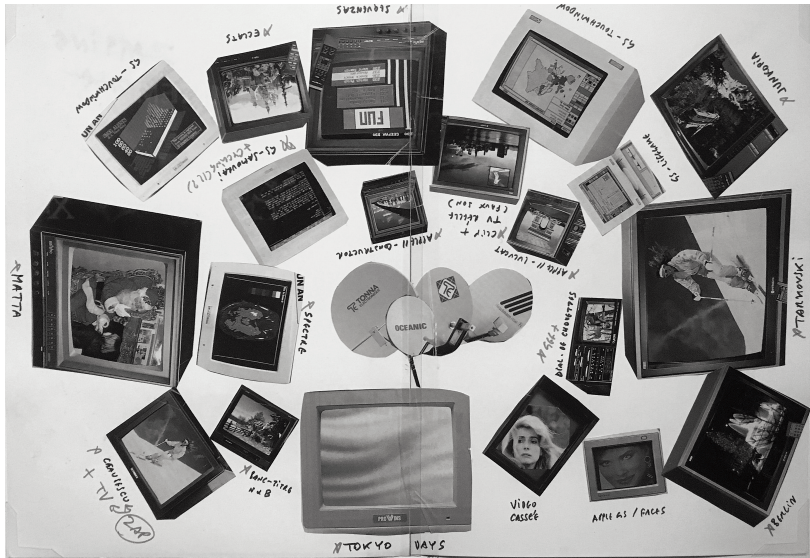


Fig. 7 Collage preparatorio per l'installazione *Zapping Zone* (*Proposal for an Imaginary Television*), 1988. La Cinémathèque française

tutti».<sup>33</sup>

Nel suo *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), Eliot scrive che ogni gatto sceglie un nome segreto che nessuno può conoscere «The name that no human research can discover / But the cat himself knows and will never confess». Anche Marker, il gatto, aveva il suo avatar segreto: Guillaume le Chat.

33 — V. Paci, *Il cinema di Chris Marker*, cit., 147.