



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL SILENZIO**  
a cura di Massimiliano Fierro  
settembre 2012

TOMMASO ISABELLA

Fotografia, cinema, melanconia.

Il silenzio dell'immagine in (*nostalgia*) di Hollis Frampton

Non c'è niente al mondo di meno  
'naturale' di un'immagine...  
con la possibile eccezione del silenzio:  
entrambi sono supremi artifici.  
Hollis Frampton

### I. "Non dire niente, chiudere gli occhi"

Il testo che segue sorge da una suggestione sinestetica: pensare il silenzio nel cinema o, meglio, il silenzio *del* cinema. Come può l'immagine in movimento includere in sé e far emergere da sé qualcosa come il silenzio? Non si tratta certo di operare una separazione, astratta o concreta che sia, tra la colonna visiva e quella sonora, rimuovendo la seconda: si può escludere innanzitutto il sonoro dalla registrazione, ma anche la pellicola su cui non sia incisa una traccia sonora 'suona' passando il suo corpo nel proiettore: bisogna escludere anche quest'ultimo, isolarlo in una cabina di proiezione. E anche a questo punto, o forse solo a questo punto, isolata ogni possibile fonte sonora, ci si trova a percepire il 'rumore' delle immagini, che deriva dalla loro continua pulsazione, dal loro movimento. Questo scorrere incessante, che affonda nella meccanica del proiettore per emergere e agitare l'immagine sullo schermo, sembra esso stesso offrirsi allo sguardo dello spettatore come un'interlocuzione continua, che, per quanto gli si rivolga insi-



stentamente e ne assorba l'attenzione, tende a saturare ogni possibile conversazione col proprio monologo meccanico: un interlocutore che sommerge col suo discorso e non lascia mai il tempo non solo di rispondere, ma nemmeno di ricevere tutto quanto viene enunciato. Ovviamente esistono casi in cui questo monologo invadente può essere silenziato, interrotto, attutito oppure enfaticizzato; in ogni caso si tratta di far sì che il rumore di fondo, in cui è immerso il mondo delle immagini sullo schermo, si sfilacci e lasci emergere una qualche apertura, una possibilità di dialogo forse. Una di queste emergenze, forse non tra le più frequenti, ma senz'altro tra le più pregnanti, è la comparsa sullo schermo di un'immagine fotografica fissa.

“La fotografia dev'essere silenziosa”. Così Roland Barthes stabiliva una delle condizioni per l'estasi temporale che può sorgere quando l'osservatore mette in gioco la propria soggettività sprofondandosi nell'immagine fotografica: “non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva.” In questo passaggio de *La camera chiara*, Barthes ha appena ricostruito il processo per cui un dettaglio marginale, colto in una fotografia qualsiasi, innesca un gioco di rimandi e connessioni che fa affiorare un ricordo involontario, un'impressione assolutamente intima e personale, che viene “aggiunta” all'immagine. La folgorazione e il supplemento del *punctum*, che sembra afferrare l'osservatore solo quando la coscienza vigile, imprigionata tra le griglie codificate del significato, dello *studium*, lascia la presa, si realizza quindi in questo “sforzo di silenzio”: “chiudere gli occhi, è far parlare l'immagine nel silenzio” (Barthes 1980: 56). La riflessione che si propone qui di seguito prende avvio proprio dalla sinestesia implicata in questo passaggio: dal vuoto degli occhi chiusi, in cui l'immagine affiora spontaneamente e “si aggrappa” all'osservatore, che si sottrae alle evidenze della percezione e si abbandona all'allucinazione; il silenzio è la “musica” che apre e accompagna questa esperienza. Ma il silenzio sarà considerato, per così dire, all'altra estremità: non quella da cui l'immagine sorge e prende forma di fronte allo sguardo del desiderio, ma quella in cui vi si sottrae, perde defi-

nizione, fino a sprofondare in un vuoto che sfida l'immaginazione a colmarlo.

Nel paragrafo che segue immediatamente questa nota sul silenzio, Barthes riprende la questione affrontandola attraverso un paragone con il cinema: “Forse che al cinema io aggiungo qualcosa all'immagine? – Non credo; non ne ho il tempo: davanti allo schermo non sono libero di chiudere gli occhi, perché altrimenti, riaprendoli, non troverei più la stessa immagine; io sono costretto a una voracità continua; un gran numero di altre qualità, ma nessuna *pensosità*; di qui il mio interesse per il fotogramma” (Barthes 1980: 56). È nota la relazione ambivalente che Barthes intratteneva con il cinema, un'avversione al suo chiacchiericcio continuo e incalzante, alla saturazione dei sensi e del senso che esso provoca, insomma a quello che egli definisce, nel titolo di uno dei frammenti di cui è composto *Roland Barthes par Roland Barthes*, “il pieno del cinema”:

Resistenza al cinema: il significante stesso è qui sempre, per natura, levigato, quale che sia la retorica dei piani; è senza remissioni, un continuum di immagini; la pellicola (nome appropriato: è una pelle senza aperture [béances]) segue, come un nastro chiacchierone: impossibilità statutaria del frammento, dell'haiku. (Barthes 1980: 65)

Il gusto di Barthes per il frammento, per la frattura che crepa la levigatezza del significante cinematografico, è strettamente legato al suo “interesse per il fotogramma”, che lo aveva portato a individuare, esaminando i fotogrammi di alcuni film di Ājzenštejn, un “terzo senso”, un supplemento che sfugge alla dicotomia denotazione-connotazione e che Barthes paragona per l'appunto all'haiku: “gesto anaforico senza contenuto significativo, specie di sfregio da cui è rigato il senso (la voglia di senso)”. Arresto della continuità, sfregio della significazione, la sospensione e l'indeterminatezza di questi fotogrammi è esplorata da Barthes come una realtà nascosta, non parallela, ma tangente rispetto alla realtà rappresentata nella diegesi: il “senso ottuso” è “la contro-storia stessa:



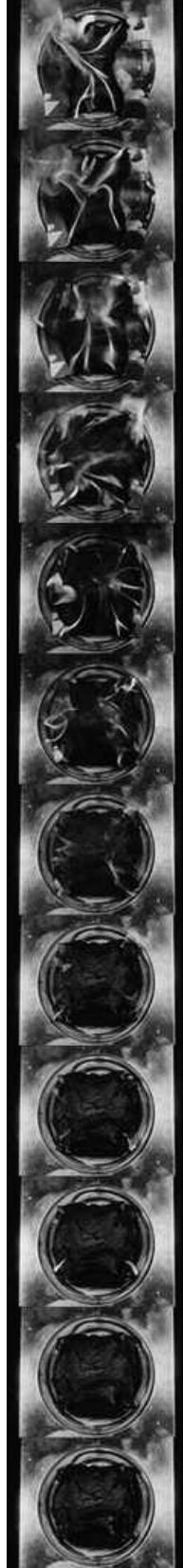
disseminata, reversibile”, eppure è una realtà fotografica nella quale Barthes si spinge ad intuire il sorgere stesso del “filmico”, come se questo potesse essere trovato solo tagliando attraverso la sequenza regolare dei fotogrammi, che produce l’illusione di movimento e di mondo su cui il cinema costruisce le proprie narrazioni. L’affiorare di questa significanza irriducibile tra le pieghe della rappresentazione, rivela allora una dimensione sottesa allo scorrere incessante di quel nastro logorroico, che assorbe e mette al servizio del racconto gli haiku impercettibili dei fotogrammi: considerati singolarmente, questi formano un altro “testo”, un contro-movimento disseminato sulla superficie della pellicola, che andrebbe dunque riconsiderata come un corpo da anagrammare, da scomporre e ricomporre. A questo sguardo obliquo, che rintraccia “l’indifferenza o libertà di posizione del significante supplementare in rapporto al racconto”, il movimento regolare del cinema che sostiene quel racconto, rivela un’altra possibile funzione, implicata quanto imprevedibile, nella serie materiale dei fotogrammi di cui è composto: esso diventa “armatura di uno spiegamento permutativo”, in cui ogni fotogramma assume potenzialmente una funzione unica e irriducibile alla serie stessa (Barthes 1975: 56-60). Quando il film si arresta sulla fissità della fotografia, si apre allora uno spiraglio da cui il fotogramma emerge come un buco nel *continuum*, un’apertura da colmare. Parlando di “béance” a proposito dei buchi assenti nella pellicola, Barthes lascia intravedere un riferimento a Lacan e all’uso che egli fa di questo termine per indicare l’apertura e la mancanza basilare che muove il desiderio: “béant” è chi sta a bocca aperta, in una sospensione assorta ed estatica. L’apertura che Barthes trova nella fotografia e di cui lamenta l’assenza nel “pieno del cinema” è una voragine spalancata e silenziosa che attrae a sé. Il cinema invece, come si dice in un altro passo de *La camera chiara*, è “proteso”, secondo quello che, riprendendo Husserl, Barthes chiama lo “stile costitutivo” dell’esperienza comune: esso continua ad accumulare le impressioni che incontra nella propria percezione onnivora ed è perpetuamente sospinto da una verso l’altra. Questo tendere sempre oltre se stesso, questa

“voracità” continua di nuove immagini, fa sì che al cinema, in quel “pieno”, si verifichi anche uno svuotamento e uno scivolamento continui: il film (e con esso lo spettatore) è spinto a una mobilità irrequieta che attraversa e sussume le singole fotografie di cui è composto. Il film assume il *fotografico* nel suo valore mimetico, ma tende a rimuovere la qualità di impronta che rende invece ogni fotografia qualcosa di irrimovibile. È in questa seconda accezione, opposta a questo pieno/vuoto del cinema, che Barthes, nello stesso passo, definisce “piena” la stessa fotografia, ponendo l’attenzione sul discrimine tra la saturazione temporale che lega questa ad un istante preciso del passato, e il sovraccarico del cinema, che assedia lo spettatore nel presente e lo spinge sempre oltre:

L’immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c’è posto, non vi si può aggiungere niente. Nel cinema, ove il materiale è fotografico, la foto non ha però questa completezza (e buon per lui). Perché? Perché la foto, presa in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni; indubbiamente nel cinema vi è sempre un po’ di referente fotografico, solo che questo referente si schermisce, non rivendica la sua realtà, non reclama la propria esistenza passata; esso non si aggrappa a me: non è uno spettro. [...] la Fotografia [...] è senza avvenire (questo il suo lato patetico, il suo lato melancolico); essa non è minimamente protesa, mentre invece il cinema è proteso, e perciò niente affatto melancolico. (Barthes 2003: 90)

\* \* \*

Come ritrovare nel cinema il tempo dilatato e indefinito in cui la fotografia si offre allo sguardo in tutta la seduzione della sua opacità, della sua esteriorità, che provoca lo *spectator* e lo coinvolge in un gioco di “aggiunte”? È possibile fare di questa ambivalenza, che divide Barthes tra la resistenza al “pieno del cinema” e la fascinazione per la “completezza” della fotografia, una guida per individuare una dimensione silenziosa nel roboante e incessante procedere del meccanismo cinematografico? La questione potrebbe es-



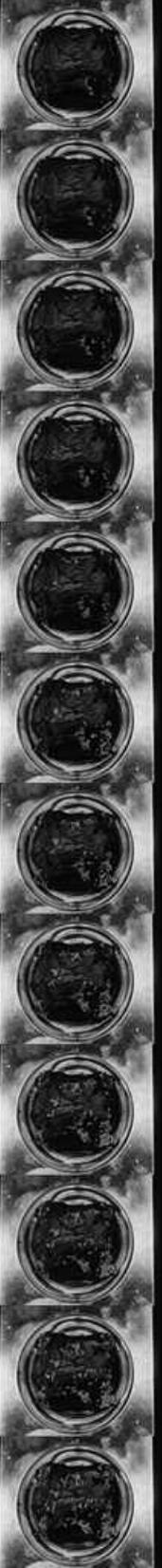
sere posta nei seguenti termini: la "resistenza al cinema" di Barthes può diventare una forma di resistenza *nel* cinema?

In una serie di saggi dedicati al rapporto tra immagine fissa e immagine in movimento, Raymond Bellour si è interrogato sulla possibilità di questa dimensione resistente, ripercorrendo la dicotomia tracciata da Barthes tra fotografia e cinema e cercando di attraversarla, di individuarvi una complicazione dialettica. In un saggio che riprende fin dal titolo il fattore discriminante di quella dicotomia, "Lo spettatore pensoso", Bellour si chiede appunto in che termini la "pensosità" propria della contemplazione fotografica possa offrirsi anche allo spettatore cinematografico. Anche questo spettatore "frettoloso", per quanto sospinto dall'andamento incalzante del film e forzato a una continua ingestione d'immagini, può incontrare infatti dei momenti privilegiati in cui l'immagine fissa emerge e si appropria del flusso filmico, come un taglio prospettico da cui osservare "obliquamente" la propria esperienza. In questo testo Bellour affronta in particolare il caso della fotografia filmata, che compare sullo schermo in quanto oggetto diegetico e che genera un arresto pur conservandosi sostanzialmente all'interno del flusso delle immagini (a differenza del fermo fotogramma quindi, che affetta più direttamente la struttura della pellicola). L'immobilità che si conserva nell'oggetto fotografico produce una lieve frizione nel flusso, una breccia discreta che "addolcisce l'isteria del film". Questa "fissità relativa" rende possibile uno spazio di pensiero, che in qualche modo recupera la dimensione partecipativa e allucinatoria della fotografia secondo Barthes, lo scavo nell'immagine e in se stessi che essa permette. Tuttavia "il cinema pensato a partire dalla fotografia" di cui parla Bellour, non implica semplicemente una sospensione della temporalità entro cui abitualmente si riceve il film: non si tratta certo di guardare il film come una fotografia, ma di collocarsi nella tensione reciproca tra i due mezzi, in equilibrio sul filo che collega fissità e movimento. Come fa notare l'autore, in questi momenti in cui il cinema incorpora quella fissità e le permette di appropriarsi per poco del suo spazio fluttuante:

non vuol dire che il film mi permetta di aggiungere all'immagine in quanto tale, come farei con una foto (non ne lascia qui, in ogni caso, il tempo). Ma il contatto della foto offre, in compenso, l'agio, prezioso, di aggiungere al film. [...] Creando una distanza, un altro tempo, la foto mi permette di pensare al cinema. Intendiamo, anche: pensare di essere al cinema, pensare il cinema, pensare pur essendo al cinema. In breve, la presenza della foto mi permette d'investire più liberamente in ciò che vedo. Mi aiuta (un poco) a chiudere gli occhi pur mantenendoli aperti. (Bellour 2002: 76-77)

In questa dimensione sospesa diventa dunque possibile pensare il film oltre il dispositivo di proiezione, che coinvolge e trascina lo sguardo dello spettatore nel suo tempo artificiale, prodotto di sintesi, fusione percettiva di ventiquattro fotogrammi al secondo che s'impone allo sguardo come un'indiscutibile realtà. L'apparire della fotografia offre un'esperienza di resistenza a questo meccanismo: nel "pieno" che riempie lo sguardo e il pensiero, è possibile si apra un vuoto in cui si immette un tempo supplementare della visione, un tempo analitico la cui durata si fonda sulla decostruzione, il rallentamento, l'arresto della temporalità prodotta dal film.

La riflessione di Bellour a partire dalla dicotomia di Barthes può essere presa come ulteriore punto di partenza per pensare una relazione dialettica tra fotografia e cinema, una reciproca implicazione che non si risolve nell'apparente evidenza di un rapporto genealogico tra i due media. Una visione che si accontenti di tale evidenza, si riduce a estrapolare alcune qualità del medium fotografico (quelle legate alla mimesi, alla sua funzione iconica, per dirla in termini peirciani) per ritrovarle nel cinema come in una sintesi ulteriore, rischiando così di mancare una considerazione analitica e specifica del medium filmico. Secondo questa visione sintetica l'invenzione (e, di conseguenza, la destinazione) del cinematografo non sarebbe altro che un'accelerazione della fotografia: lo storicismo implicito in questa successione genealogica incoraggia a sua volta a pensare l'insieme dei fotogrammi di cui è composta la pellicola cinematografica come una sequenza, altrettanto ineludibile e



necessariamente destinata a costruire l'illusione di movimento propria del cinema. Il "terzo senso", che Barthes ha strappato ai film di Ājzenštejn, dimostra che trovare la radice fotografica del filmico non significa semplicemente ripercorrere all'inverso una genealogia. Bellour, nel suo saggio, porta l'attenzione sul silenzio che la fotografia con la propria immobilità impone al film: la sospensione del flusso filmico, oltre che sensibile, si rende pensabile proprio perché, nel silenzio della fotografia, emerge come un *lapsus* la traccia di un altro silenzio, che il film a sua volta, e in modo molto più tecnico e stringente, impone alla materia fotografica di cui è composto: il silenzio del fotogramma, che Serge Daney definiva giustamente la "carne nascosta del film". Sostanza stessa dell'immagine in movimento, ma nascosta, struttura invisibile che attraversa e sostiene la pienezza d'immagine di cui si riempie lo schermo. Così, sempre Daney, descriveva l'arresto sul fotogramma, quello celebre del finale dei *Quattrocento colpi* di Truffaut, come un rituale funebre istantaneo che riguarda e rivela la natura di tutti i film: "Modo di rinviare il film al suo scheletro di immagini fisse, come un cadavere alle ceneri che, a ogni modo, è (*ashes to ashes, frames to frames*)" (Daney 1984 cit. in Bellour 2002: 119).

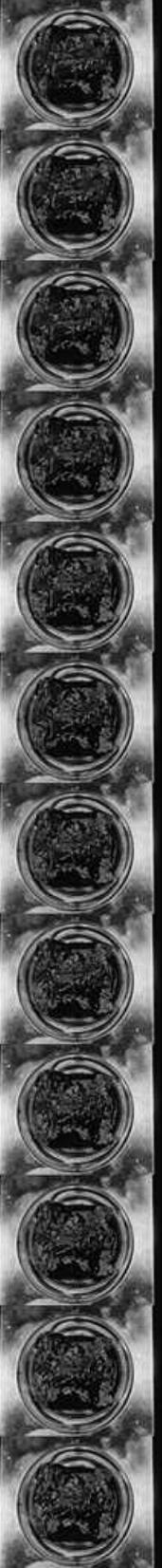
## 2. Proteso e pensoso: (*nostalgia*) di Hollis Frampton e il cinema melanconico

Per provare ad approfondire l'implicazione tra cinema e fotografia, si è scelto di analizzare un altro rituale d'incenerimento dell'immagine, dove lo scheletro fotografico del film non è però evocato dall'arresto sul fotogramma, bensì attraverso un movimento reale della fotografia. Come nei casi considerati da Bellour, si può pensare a una funzione metaforica della stampa fotografica filmata rispetto al fotogramma che la filma, ma questa relazione viene implicitamente evocata per essere messa in discussione. (*nostalgia*) di Hollis Frampton (1971, 16mm, 32', b/n) [Video 1, Video 2,

Video 3, Video 4] è un film il cui unico oggetto è costituito da fotografie, ma la loro presenza all'interno della ripresa cinematografica non produce affatto la sospensione pensosa di cui parla Bellour, appunto perché non si tratta di fotografie propriamente fisse, ma di fotografie che si muovono bruciando. Non si tratta più di un confronto tra fissità della fotografia e mobilità del cinema, ma di un duplice movimento di riempimento/svuotamento dell'immagine, che qui si propone come un'approssimazione, entro il 'rumore' dell'immagine cinematografica, al silenzio; e si tratta di un silenzio molto più radicale di quello aperto dalla fotografia fissa nel cinema. Se questa può "scollare [décholler]<sup>1</sup> lo spettatore dallo schermo" (Bellour 2002: 79), renderlo uno "spettatore pensoso" che possa per un attimo "chiudere gli occhi", questo film prevede, nella sua concezione, uno spettatore coinvolto e trascinato dal movimento, costretto a fissare lo sguardo su uno svuotamento progressivo dell'immagine, che egli stesso è chiamato a colmare. Per collocare il film rispetto a quanto detto finora, va anche precisato subito come esso differisca molto, per il tipo di orizzonte discorsivo e diegetico, dai film narrativi presi in oggetto da Bellour nel suo saggio: si tratta infatti di un film "sperimentale", attributo discutibile, ma che per una volta non funge da mera segnaletica; perché la situazione di (*nostalgia*) è per molti versi quella di un vero e proprio esperimento, e al tempo stesso quella di un rituale. Non a caso, almeno nell'immaginario, il fuoco è una presenza attiva, tipica di entrambi questi scenari.

Hollis Frampton è una figura fondamentale nella storia del cinema sperimentale americano e non solo, oltre che uno dei nomi immancabili nella rosa canonica del cosiddetto "cinema strutturale", una categoria che fu proposta da Paul Adams Sitney in un celebre articolo e che, per quanto discutibile e mal tollerata dagli stessi ar-

<sup>1</sup> Il termine "décholler" e le varie sfumature di significato che esso assume in francese sono da leggersi come un rimando all'uso che ne fa Barthes in un altro importante testo sul cinema: "En sortant du cinéma" in *Communications*, 23 (Psychanalyse et cinéma), 1975, pp. 104-107. Tr. it. in: id., *Sul cinema*, Il melangolo, Genova 2005.



tisti (Frampton fra questi), s'impose quasi immediatamente nella critica alla fine degli anni Settanta.<sup>2</sup> Al di là delle inevitabili semplificazioni e mancanze che, come ogni etichetta, essa presenta, il termine in sé può risultare ancora servibile per introdurre la prospettiva con cui in (*nostalgia*) il medium fotografico e quello cinematografico sono affrontati e messi alla prova, esplorati ed esauriti nelle possibilità e nei limiti della loro base materiale. Se si cerca di estrapolare una spinta condivisa nei percorsi eterogenei che hanno alimentato la ricerca del cinema strutturale, si può individuare l'oggetto di questa ricerca in una struttura soggiacente alle articolazioni figurative e narrative comunemente affermate nel cinema e il suo propulsore nella volontà di decostruire questi codici. Il cinema strutturale si propone quindi di andare oltre la sovrastruttura del "linguaggio cinematografico", determinata da contingenze storiche, da pratiche industriali e commerciali, che hanno progressivamente saturato le possibilità di sviluppo implicate nelle condizioni materiali del medium. Un approccio al cinema prepotentemente teorico, quindi, e improntato a una sorta di redenzione del suo materiale specifico: una ridefinizione, insomma, della stessa funzione cinematografica, che traghetta nel movimento del New American Cinema, al termine degli anni Sessanta, il radicalismo modernista che aveva pervaso la scena delle arti plastiche di quel decennio. Senza poter considerare in questa sede tutte le implicazioni che l'attributo "strutturale" porta con sé, questo fenomeno va dunque considerato, da una parte, nella sua specificità entro il contesto storico-artistico americano, distinguendolo tanto da esperienze vicine in ambito europeo (come i cineasti inglesi riuniti

<sup>2</sup> Per la definizione di Sitney cfr. P. A. Sitney "Structural film" in *Film culture*, n. 47, 1969, pp. 1-9; e Id., *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press, New York 2002 [1974,1979], pp. 347-370. Oltre a Frampton, i nomi principali inclusi nella definizione di Sitney (molto localizzata tanto in termini teorici quanto storico-geografici) sono quelli di Michael Snow, George Landow (alias Owen Land), Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland. Doveroso almeno citare una figura centrale in questo orizzonte di riflessioni, quanto marginale rispetto al contesto artistico newyorkese cui si limita la considerazione di Sitney, è Morgan Fisher.

nella London Film-makers' Co-op<sup>3</sup>) quanto dalla più generale temperie culturale che quel termine inevitabilmente evoca; dall'altra, considerando il caso di Frampton in particolare, risulta comunque utile accennare a un rapidissimo paragone proprio con l'episteme strutturalista e la sua radice linguistica, per meglio comprendere la rilevanza specifica che quest'aspetto assume nell'opera del cineasta. Se la semiologia del cinema, con i primi studi di Christian Metz,<sup>4</sup> provava in quegli anni ad applicare categorie e strumenti di analisi di derivazione linguistica al cinema, cercando in definitiva di individuare i termini in cui esso poteva essere considerato un linguaggio, l'importanza della dimensione linguistica nel cinema di Frampton può essere inquadrata come l'applicazione di un codice (non solo verbale, visto che la matematica o la musica hanno pari rilievo in questo senso) alle immagini, secondo un principio che non sembra voler individuare delle corrispondenze quanto esacerbare delle differenze. Il suo approccio linguistico si risolve dunque in un confronto che diventa spesso un aperto scontro tra parola e immagine, dove il linguaggio articolato è sfruttato come reagente per produrre crisi sintomatiche nella materia del cinema. Stan Brakhage, che nel contesto del New American Cinema rappresentava al massimo grado la tradizione di un cinema, per servirsi ancora delle categorie di Sitney, " lirico " e " mitopoietico ", ha dato un'immagine sintetica ed efficace di questa funzione linguistica nel cinema di Frampton, tanto più illuminante in quanto proveniente da un autore che aveva bandito la parola dalla propria ricerca sugli strati prelogici dell'immagine e che per

<sup>3</sup> Cineasti come Peter Gidal, Malcolm Le Grice, William Raban, Lis Rhodes. In una lettera a Gidal (25 agosto 1972), Frampton commenta ironicamente: "Ho detto a Sitney [...]: ho trovato i tuoi Strutturalisti, P.Adams, stanno in Inghilterra." Per un confronto si veda anche l'intervista dello stesso Gidal a Frampton (24 maggio 1972) in *October*, 32, 1985, pp. 93-117.

<sup>4</sup> Cfr. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksiek, Parigi 1968 (tr. it. *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972); e Id., *Langage et cinéma*, Larousse, Parigi 1971 (tr. it. *La significazione del cinema*, Bompiani, Milano 1975). Gli studi di Metz sono qui presi come termini utili a un confronto, che non intende certo esaurirne la complessità e la rilevanza storica nella breve formula proposta.



un cineasta come Frampton si offriva come un irrinunciabile termine di paragone e di superamento. Brakhage riconosce in Frampton, quasi per una necessaria complementarità, qualcuno che "sottopone il cinema alla tensione del linguaggio". Di questa operazione tensiva – ma il verbo "to strain" usato dal cineasta, come sottolinea Annette Michelson, ha diverse sfumature, e oltre all'azione di "tendere", "sforzare", "tirare fino all'estremo", suggerisce anche l'idea di "filtrare" il cinema attraverso il linguaggio (cfr. Michelson 1985: 151) – (*nostalgia*) è senz'altro uno degli esempi più espliciti e compiuti, centrato com'è su uno scarto costitutivo tra l'immagine mostrata e la voce che racconta e sul loro continuo affrontarsi in uno spazio tanto rarefatto e mentale, quanto sensibile e materico.

La complessità dei livelli su cui gioca (*nostalgia*) è pari soltanto alla semplicità con cui il film può essere descritto: dodici inquadrature fisse, in ognuna delle quali la cinepresa, con l'asse perpendicolare al piano di un tavolo, riprende una fotografia in bianco e nero posata su di esso, o meglio, come si rivela nel corso di ogni quadro, su una piastra elettrica accesa, il cui calore brucia progressivamente la carta fotografica, riducendola a una massa nera che si accartocchia, sussulta, fino a tornare all'immobilità. Una voce, dal tono freddo e monotono, si sovrappone ad ogni inquadratura: dodici brevi racconti danno informazioni aneddotiche su una fotografia, le circostanze in cui è stata scattata, gli oggetti e le persone che in essa compaiono, le interpretazioni e le riflessioni di quello che si può pensare sia l'autore tanto del film quanto delle fotografie stesse. Ma già nel corso della prima inquadratura s'intuisce, e con la comparsa della seconda si afferma del tutto, la presenza di almeno un elemento che complica questa struttura apparentemente lineare e ridondante. L'inquadratura della fotografia che brucia e il racconto relativo alla fotografia scattata, infatti, non si corrispondono. Il racconto è sempre in anticipo sull'immagine, a partire dalla prima foto che non viene descritta, come capiamo ascoltando la voce che sembra commentarla. Inoltre – ma questa è un'informazione extra-testuale, che si può solo intuire da un breve

scambio di battute all'inizio del film – la voce che sulla colonna sonora pronuncia in prima persona le parole scritte dall'autore non è quella di Frampton, ma dell'amico e cineasta Michael Snow. È così predisposto il meccanismo di sfasatura che regge l'andamento di (*nostalgia*): la voce che parla di "questa" fotografia non si riferisce mai a quella che stiamo vedendo, ma a quella che comparirà nell'inquadratura successiva; la voce che dice "io" racconta di fatti e impressioni che non appartengono al soggetto che la emette. La funzione linguistica della deissi, ossia il cardine dell'autorità implicita in ogni atto enunciativo e del potere referenziale proprio al linguaggio in quanto tale, è perciò messa in crisi da questo spostamento tra sonoro e immagine, che si sovrappone alla tensione tra fissità e mobilità concentrata nell'unico evento che, ripetutamente, ci è dato vedere.

A livello narrativo, (*nostalgia*) può essere visto come un personale rituale, dedicato ad evocare e risolvere uno snodo fondamentale nella vita artistica di Hollis Frampton: la morte del fotografo, che è stato durante gli anni Sessanta, e la nascita del filmmaker, che inizia a girare i suoi primi lavori in 16mm nella seconda metà di quel decennio. Ma proprio il dispositivo di slittamento che costituisce l'impianto di questo rituale arriva a complicare e mettere in crisi questo piano meramente biografico, scoraggiando la tentazione di accogliere il tutto come una semplice rielaborazione di eventi passati. Collezione di fotografie e ricollezione di memorie, (*nostalgia*) si presenta senz'altro come un film sprofondato nell'umore della melanconia, dal titolo fino all'oggetto esclusivo della sua rappresentazione: la fotografia come "oggetto melancolico" per eccellenza, feticcio che materializza la fissazione su quanto è irrimediabilmente perduto e che, ciononostante, tiene ancora avvinto il presente. Tuttavia, per quanto il film rappresenti innegabilmente un ripiegamento sul passato, a questo volgersi indietro non è concessa alcuna possibilità di fermarsi a contemplare o abbandonarsi a vagheggiamenti malinconici: Frampton ci tiene a prendere esplicitamente le distanze dalla concezione moderna e romantica sottesa al termine "nostalgia",



dalla tensione desiderante della *Sehnsucht*: in un'intervista a Scott MacDonald, prendendo le distanze da questa connotazione, Frampton riformula l'etimologia greca del termine, rifacendosi all'*Odissea* e ai "dolori [wounds] del ritorno" che segnano il confronto di Odisseo con una terra da cui è stato separato: "Nostalgia non è un'emozione che si prova; è qualcosa che si sopporta. Quando Ulisse torna a casa, nostalgia sono i bernoccoli che si prende, non i fremiti di piacere che gli vengono dall'aver fatto ritorno" (in MacDonald 1988: 60). E infatti, anche per Frampton, per quanto non manchi di lasciar trapelare accenti di rimpianto, mettersi di fronte a questo lascito della sua esperienza da fotografo significa proprio affrontare gli urti, i traumi sopiti che il passato, riemergendo, trascina con sé. Si tratta di fare i conti con quella che può apparire innanzitutto come una vocazione mancata, collocata biograficamente tra l'abbandono della sua prima dedizione alla poesia e la sua affermazione come filmmaker. Frampton non nasconde che perseguire la propria vocazione artistica attraverso la fotografia "non era una passeggiata" nella New York degli anni Sessanta, dove l'attenzione era particolarmente concentrata sulla pittura astratta e sui dettami modernisti di Clement Greenberg. Tuttavia, per quanto questa scelta lo allontanasse dai percorsi (e dal successo) di amici come Carl Andre e Frank Stella (i cui ritratti figurano nella serie del film), l'artista non rimpiange affatto di essersi allora invischiato con una forma di rappresentazione irrimediabilmente compromessa con la mimesi e, dunque, ben poco appetibile in un clima di purismo e astrazione. Per quanto al momento potesse essere frustrante, egli stesso riconosce come la scelta di questo percorso, decentrato rispetto alle parole d'ordine dell'epoca, gli abbia garantito maggiore libertà nella propria ricerca. Vista retrospettivamente, essa appare quasi come una strettoia necessaria: è infatti nel passaggio dalla fotografia al film, quello biografico che viene implicitamente raccontato così come quello che viene messo in scena in (*nostalgia*), che Frampton trova la fessura su cui insistere per incrinare e mettere in crisi la concezione mimetica e refe-

renziale che di solito è automaticamente associata ai mezzi fotografici: i conflitti messi in gioco nel film, tra immagine fissa e in movimento, come tra immagine e linguaggio, lavorano proprio a minare la stabilità di questa associazione.

Lo spettatore si trova di fronte a delle immagini immobili e mute, che possono essere raccontate, rianimate, riassegnate al presente, a condizione di essere distrutte. Se la fotografia è un meccanismo di alienazione dell'esperienza di visione, che ne produce un surrogato, un residuo depositato nell'oggetto fotografico, la rielaborazione di quell'esperienza operata in (*nostalgia*), come riattivazione del tempo e del senso congelati nella fotografia, corrisponde alla distruzione di quel residuo: si può parlare delle foto a patto di farle bruciare. Tuttavia, non si tratta solo di un rituale con cui si evoca il passato per esorcizzarlo o per abbandonarsi ad esso. Alla fissazione sull'oggetto perduto come alla sua rimozione, il film contrappone una sottile dialettica tra persistenza e labilità, una mobilitazione della *posa* melanconica che la inserisce in un movimento di fuga, di sfida continua tra parola e immagine. Il rituale non è dunque una semplice seduta di auto-terapia, un esercizio di memorialistica privata o di stucchevole narcisismo: è invece lo spettatore ad essere direttamente coinvolto in un'esperienza che lo aggredisce e lo interroga. Se la nostalgia "non è un'emozione che si prova; è qualcosa che si sopporta", il film non tenta di trasmettere empaticamente l'assorbimento nella visione di una vecchia fotografia: la continua fuga delle immagini sulle parole e delle parole sulle immagini impedisce qualsiasi sospensione meditativa. Sembrerebbe insomma difficile trovare qui quel silenzio dell'immagine che permetteva a Barthes di chiudere gli occhi.

La componente melanconica, col suo ripiegamento sul passato, è continuamente messa in crisi, scalzata e spinta in avanti: le parole e il loro anticipo tendono sempre oltre l'immagine che brucia e che, a sua volta, si sottrae tanto alla loro presa referenziale quanto alla vista. Al tempo stesso l'immagine che brucia rappresenta un passato che, sottraendosi e consumandosi, tenta di trascinare con sé il presente e il suo slancio. Tra i meriti del saggio monografico che



Rachel Moore ha dedicato a questo film, c'è quello di aver messo in evidenza questa componente di shock che non mobilita solo le immagini, ma lo stesso spettatore:

Il metodo di Frampton [...] slega l'immagine dalla storia, pone quest'ultima, che è, dopo tutto, una forma narrativa al presente, nel costante pericolo di essere assorbita dall'immagine che brucia (ossia, il passato). In questo senso il film non mette in scena solo la nostalgia e la melanconia, ma anche lo shock. Lo stato di costante pericolo in cui viene impietosamente, ripetutamente posta la capacità di contemplazione dello spettatore, provoca una ansietà tale da produrre «una breccia nello scudo contro gli stimoli», che lo rende vulnerabile alla forza tattile del film. (Moore 2006: 49)

Proprio la rarefazione che domina il film, il minimalismo prosciugato della rappresentazione e il tono anodino e distaccato della voce di Snow fanno emergere con più potenza quella che nelle parole di Moore si configura come un'aggressione sensoriale e intellettuale nei confronti dello spettatore: iper-stimolazione tattile delle fiamme, che consumano e contorcono la carta fotografica, e destabilizzazione cognitiva, scardinamento della funzione referenziale del linguaggio, attraverso la sfasatura tra colonna visiva e sonora. Lo shock che ne deriva funziona come un innesco che fa scaturire la temporalità rappresa nelle immagini: la fotografia, da oggetto melanconico cristallizzato in una rappresentazione del passato, si rivela allora oggetto storico, incluso e consumato in un movimento e in un mutamento che non ha più niente a che fare con l'illusionismo del cinema, con la rianimazione meccanica della fotografia fissa. Nel silenzio in cui le parole del racconto recitate da Snow si estinguono insieme alla fiamma, un silenzio che occupa una parte consistente di ogni inquadratura in (*nostalgia*), osservando il mucchio di cenere che rilascia gli ultimi spasimi, s'intuisce una velocità diversa delle immagini: un'accelerazione spasmodica cui segue una quiete definitiva, un tempo di differenze, che porta nella durata regolare e continua

del cinema una traccia dello scarto fondamentale che regge il tempo fotografico.

\* \* \*

L'artista Luis Recoder, attraverso installazioni e proiezioni-performance realizzate insieme a Sandra Gibson, da anni conduce un'operazione di riduzione materialistica dell'apparato cinematografico che prende le mosse dall'esperienza storica del cinema strutturale, cercando di trarne alcune conseguenze. In un articolo che associa marcatamente l'approccio epistemologico che animava quell'esperienza a una pulsione di distruzione e di morte, Recoder ribadisce come in (*nostalgia*) la "distruzione avvicina le fotografie all'immagine in movimento", ma sottolinea la peculiarità di questo movimento:

perché le stampe fotografiche sono fisse come i singoli fotogrammi del film che le rappresenta, ma, a differenza di questi ultimi, la fotografia è fatta divampare, infuocata, infiammata nel movimento. Laddove il film di Frampton è illusione di movimento a 24 fotogrammi al secondo, il bruciare delle sue stampe fotografiche descrive un movimento reale verso la morte. (Recoder 2007: 27)

Affrontando questa realtà mortale del film, Recoder fa riferimento a un'altra opera che lascia bruciare il proprio materiale per portarne a nudo la struttura, *Bardo Follies* di Owen Land (1967); e nella medesima prospettiva (anche se in una forma più complessa che prevede una tripla proiezione) si potrebbe citare anche *Third Degree* di Paul Sharits (1982). In questi casi sono gli stessi fotogrammi del film a prendere fuoco: è il classico effetto prodotto dalla pellicola inceppata nel carrello, la proiezione bloccata su un fotogramma che s'infiamma e si contorce al calore della lampada. L'arresto del fotogramma produce anche qui una conversione del movimento illusionistico della proiezione in un movimento concreto della materia, che a sua volta però, come in (*nostalgia*), può



essere conservato solo affidandosi alla registrazione cinematografica (oppure lasciato alla singolarità assoluta della performance, come se solo nella distruzione materiale l'immagine tecnica potesse trovare una sorta di riscatto auratico alla propria "riproducibilità"). Recoder osserva che anche qui "la fusione della pellicola nel carrello consuma l'immagine fotografica in tempo reale" (Recoder 2007: 27). Il "tempo reale" che sorge dalle vicissitudini del materiale filmico è indice tangibile della sua stessa mortalità, ma anche di una realtà irriducibile a quella rappresentata dal film fotografico: la temporalità sviluppata dalla combustione è infatti prodotta dall'arresto del tempo fittizio della rappresentazione e fa emergere a sua volta il sostrato chimico e aniconico della pellicola, che si manifesta ai danni dell'immagine. Ma l'emersione della base chimica non sembra presentarsi tanto come una magnificazione feticistica del materiale filmico, quanto come la sua mortificazione, un'ascesi che si sbarazza di tutte le sue qualità secondarie fino a erodere la sua stessa consistenza: il processo di decomposizione organica sempre operante nella pellicola viene accelerato dal calore e portato alle sue estreme conseguenze, consumato insieme al nastro stesso, fino a lasciare un residuo quasi immateriale: un rettangolo di luce bianca proiettato sullo schermo. Questo, come affermava lo stesso Frampton nella sua conferenza-performance "A Lecture", non è affatto nulla, ma "in fondo, è tutto quello che abbiamo" e il *meno* cui sembra tendere la decomposizione osservata da Recoder; si rivela in quest'ottica un *più*: "è solo un rettangolo di luce bianca. Ma è tutti i film. Non potremo mai vedere di più nel nostro rettangolo, solo di meno" (Frampton 2006: 125-6).

La prospettiva di Recoder vede dunque nell'erosione della figura e poi del suo stesso supporto una risalita al principio primo della luce emessa dal proiettore: una riduzione che arriva all'annichilimento, ma per ribadire quella totalità, quel pieno assoluto d'immagine che è silenziosamente presente nel fascio di luce bianca. Chiaramente, come si addice al misticismo di cui è intrisa questa visione teorica, la totalità si rivela all'esperienza solo in negativo, attraverso un contrasto: così Frampton, nella stessa performance, metteva un

filtro rosso alla lente del proiettore per dimostrare che quell'aggiunta minima di figura era, in realtà, una sottrazione, quella delle altre frequenze cromatiche dello spettro in questo caso. In questa prospettiva, si può allora considerare il movimento di consumazione che anima e poi disanima le fotografie di (*nostalgia*) come un vettore che si dirige all'esatto opposto di questa pienezza luminosa: qui l'immagine, anziché smaterializzarsi nella luce, in un'ascesi che la purifica dai suoi detriti figurativi, si fa detrito essa stessa, annerisce e sprofonda nella propria materia. Muovendosi allora agli antipodi di questa mistica della luce, si potrebbe avvicinare quest'operazione di decomposizione dell'immagine fotografica alla fase della *nigredo* nell'alchimia, momento che costituisce il punto di avvio per la "grande opera" di trasmutazione dei metalli. Gradino infimo e fondamentale del processo alchemico, la *nigredo* (indicata anche col termine *putrefactio* e associata al colore nero, alla melanconia e a Saturno) rappresenta la fase in cui la materia, grezza e variegata come si trova in natura, viene sottoposta a un processo di disgregazione e semplificazione destinato a estrarre gli elementi primi che sono in essa contenuti e dai quali si può avviare la trasformazione, l'ascesa che porta dalle sostanze umili e composite a quelle nobili e purificate. Se l'infiammarsi della pellicola nel carrello in *Bardo Follies* lascia emergere la luce bianca della proiezione, la cottura delle stampe fotografiche in (*nostalgia*) le riconduce a una materia nera e indifferenziata; ma così facendo, essa evoca al contempo la loro origine luminosa: non la luce che attraversa la materia diafana della pellicola proiettando le sue immagini sullo schermo, ma quella che annerisce i sali dell'emulsione fotografica al momento dell'esposizione, la luce che dà avvio al processo di figurazione.

In alcuni punti privilegiati di (*nostalgia*)<sup>5</sup> emerge una particolare attenzione alle proprietà chimiche della fotografia. L'importanza che

<sup>5</sup> Non si possono approfondire in questa sede alcuni elementi di contenuto relativi alle questioni affrontate di seguito e relativi al finale del film, all'ultimo suo racconto, che si concentra sul processo di sviluppo nella camera oscura, e all'immagine negata cui si riferisce e al posto della quale Frampton decide di presentare uno schermo nero per pochi secondi.



di solito si attribuisce alla componente ottica dell'obiettivo fotografico, ossia ciò che garantisce la funzione mimetica dell'immagine, sembra spostarsi in favore di quella chimica della pellicola, lo strato granulare dei sali che compongono l'emulsione e che costituisce la "grana" asignificante sottesa al piano figurativo: una massa molecolare indifferenziata che, una volta colpita dalla luce, formerà le figure su cui andranno a installarsi i significati. Le reazioni che quel sostrato materico può subire nel corso dell'esposizione possono risultare in effetti che, nella stampa fotografica, insistono al di sotto della figurazione e, in certi casi, ne mettono a rischio la consistenza, la funzione referenziale, tanto che la rappresentazione solitamente rimuove o minimizza la presenza di questo strato nell'immagine. Esso resta tuttavia presente e può essere attivato ed enfatizzato dalle modalità particolari con cui la pellicola viene processata. Il fuoco che divora le stampe può essere allora visto come un'estremizzazione delle reazioni che la pellicola subisce nel processo di produzione dell'immagine fotografica. Questo spunto è suggerito da un'osservazione di Philippe Dubois:

Bruciare una fotografia non è che un'estensione del processo fotografico: la fotografia è una superficie sensibile (come l'anima) bruciata dalla luce che la colpisce, e rosa dall'interno proprio dai fattori che le permettono di esistere: la luce e il tempo. (Dubois in Moore 2006: 44)

Questa osservazione invita a cogliere il peculiare movimento delle fotografie in (*nostalgia*), al di là del processo di distruzione che esso implica, come un'estenuazione delle possibilità di sviluppo della fotografia stessa. Una logica, quanto paradossale, "estensione del processo fotografico", oltre la stampa ultimata, fa sì che, nella fissità della fotografia, riemerge la temporalità che è stata saturata al momento dell'esposizione, nell'istante in cui l'immagine si è formata una volta per tutte, quando è divenuta "intrattabile". Per Barthes il "noema della Fotografia", il tempo irrimediabile di ciò che "è stato", diventa per l'appunto, allo sguardo dello *spectator*, "l'intrattabi-

le", "sicuramente, inconfutabilmente presente" nella sua impronta e tuttavia "già differito", "immediatamente separato" al momento dello scatto (Barthes 2003: 78). Il "pieno" della fotografia, di cui parla lo stesso Barthes in uno dei brani proposti all'inizio di questo testo (Barthes 2003: 80), si produce interamente e istantaneamente nel momento in cui la luce, dosata dall'apertura della lente e dalla velocità dell'otturatore, si deposita sulla superficie sensibile per produrre un'immagine che, almeno in gran parte, resterà definita una volta per tutte da quello scatto.

In un breve testo sulla fotografia del 1965 – dunque all'epoca dei suoi primissimi film in 16mm (tutti distrutti o perduti) e molti anni prima che Barthes ritrovasse la foto di sua madre bambina e si mettesse a scrivere *La camera chiara* – Hollis Frampton riflette sulla qualità fondamentale che distingue la fotografia dalle arti plastiche e la individua proprio nella sua non plasticità, ossia nella sua indisponibilità a essere modificata nelle sue parti senza coinvolgere l'insieme:

I materiali fotografici sono, come le impronte digitali, intrattabili. La modifica di un livello di risposta, l'assestamento di un parametro, affettano l'insieme dell'immagine fotografica. Il controllo fotografico è controllo totale. L'energia del fotografo è distribuita equamente per tutto il campo della sua lente e lungo la sequenza, spesso attenuata, del suo processo. (Frampton 2009: 7)

Al di là della coincidenza terminologica, è interessante notare come, per Frampton, l'aspetto "intrattabile" della fotografia, si concentri sulla saturazione spaziale dell'immagine nell'istante dell'esposizione, quando la superficie sensibile si carica di energia luminosa, mentre lo sguardo di Barthes si ponga soprattutto dalla parte dello *spectator*, sul fronte in cui questa energia si scarica, come tempo rappreso, cristallizzato. Sintetizzando le due prospettive, si può allora osservare come la singolarità e l'intrattabilità che la fotografia, in quanto indice, condivide con le impronte digitali, derivi dalla conversione della coincidenza spaziale tra pre-



sa e posa nella dissociazione temporale dell'immagine. L'alienazione dell'esperienza che rimane condizione ineludibile dello scatto, dimensione inconscia che soggiace al "controllo totale" dell'*operator*, si ripropone al momento della lettura come estraneità temporale, traccia di una coincidenza che era tanto assoluta al momento dell'esposizione quanto del tutto aleatoria o addirittura incomprensibile nella permanenza dell'oggetto fotografico. Se "l'apparecchio fotografico, per farla semplice, è un dispositivo per accumulare energia" (Frampton 2009: 44), questo accumulo, "distribuito equamente" dal fotografo sulla superficie chimica, in (*nostalgia*) viene sbloccato dall'innesco della fiamma e consumato generosamente sul piccolo altare della piastra elettrica. Il fuoco di (*nostalgia*) diventa allora una risposta paradossale all'Intrattabile che cova in ogni fotografia, un modo per riconciliarne gli estremi temporali, facendo balenare in un istante irripetibile tutta la distanza che li separa. Processo chimico o alchemico, rituale terapeutico o esperimento scientifico, l'elemento centrale resta sempre la funzione del fuoco che libera e dissipa l'energia accumulata, consentendo una trasformazione. Come nota Moore,<sup>6</sup> per comprendere appieno la dimensione trasformativa messa in opera in (*nostalgia*) bisogna portare l'attenzione sulla temporalità del processo: "la temporalità è il fumo, il testo, la «torsione» del bruciare, la quale, benché sia spesso pensata come distruttiva, è anche, dopo tutto, una liberazione di energia" (Moore 2000: 144).

<sup>6</sup> L'autrice si pone in questo senso all'opposto della visione di Recoder, per cui sembrano contare soprattutto la concezione a priori e l'esito estremo del processo. Come si è accennato, secondo Recoder la pulsione conoscitiva del cinema strutturale ne include una distruttiva, un principio logico di esecuzione ed esaurimento delle proprie premesse: "L'impulso distruttivo dell'avanguardia è immanente: la morte di un'arte emergente viene messa in scena, eseguendola e concludendola, come nel cinema in *time-lapse*, accelerare il processo di crescita per poi prendere parte alla sua decadenza e alla rovina" (Recoder 2007: 26). A differenza di Moore, l'artista resta focalizzato soprattutto sull'esito della distruzione in sé: un "*aftermath*" del film che si consuma già tutto nella sua concezione, un *a priori* della distruzione, secondo cui "il film strutturale può essere visto come una specie di finale di partita del film stesso" (Recoder 2007: 30).

Il problema del controllo da parte dell'*operator* nell'istante dell'esposizione riemerge sul fronte della lettura, nell'esposizione dello *spectator* all'esito ambiguo di questa "estensione del processo fotografico". Se il fuoco, da un lato, libera l'energia accumulata, sbloccando l'immagine dalla stasi che la sprofonda nel passato, dall'altro, esso prosegue e porta a compimento il processo di esposizione, saturando lo spazio figurativo della stampa con una patina che la ricopre e la priva di ogni forma e significato. L'immagine, liberata dalla propria fissazione nel passato e riportata al presente, si offre allo sguardo nel "tempo reale" della sua distruzione, nell'evento unico e irripetibile (come lo scatto fotografico) in cui viene assegnata definitivamente al passato e all'illeggibilità di una materia informe – salvo essere registrata e archiviata dalla ripresa cinematografica, che conserva e perpetua non solo le immagini fotografiche distrutte, ma l'immagine della loro distruzione. La fissazione melanconica della fotografia, immagine "piena, stipata" del proprio tempo, appesantita da quella "pensosità" che Barthes non ritrovava nel cinema "proteso", una volta inserita nel dispositivo di (*nostalgia*), viene messa in moto, sottoposta alla "torsione" materiale della combustione e alla tensione intellettuale prodotta dalla sfasatura tra colonna visiva e sonora. Lo scivolamento, in cui parole e immagini si mancano e si vanificano reciprocamente, produce un gioco continuo di anticipazioni e ritardi, che proietta ogni inquadratura del film oltre se stessa. La fotografia viene così a partecipare in modo paradossale della "protensione" del cinema: non nella loquacità del suo flusso di immagini, nell'incessante significare della sua figurazione, ma nel silenzio in cui ogni rappresentazione, iconica o verbale, ammutolisce e lascia un cumulo di materia indifferenziata ad agitarsi, tra spasimi sempre più dilatati, fino a riacquistare un'immobilità definitiva. Per riprendere la dicotomia di Barthes, si può provare a scorgere in (*nostalgia*) un particolare ibrido, che unisce in sé le qualità antitetiche che lo scrittore spartiva tra fotografia e film, presentandosi al contempo "melanconico" come la prima e "proteso" come il secondo. Detto ciò, bisogna stare attenti a non confondere questa ibridazione con qualcosa di



simile a una ricomposizione di quella dicotomia: tutta la potenza che scaturisce da questo incontro dipende proprio dalla maniera in cui l'inquietudine del cinema e la pensosità della fotografia sono qui messe in gioco e in attrito. Ma non si tratta nemmeno di una separazione netta, per quanto momentanea, un "déchollage" come quello di cui parla Bellour: la sospensione contemplativa della fotografia non può più funzionare come arresto, che distacca lo spettatore dalla fascinazione dello schermo per invitarlo a pensare l'immagine, aggiungervi qualcosa. Qui la fotografia non permette di aggiungere alcunché, al contrario sottrae e si sottrae continuamente alla visione e all'interpretazione. La sua presenza non tende a saturare le possibilità di movimento dell'immagine, bloccandola in una posa che riapre il tempo congelato del fotogramma: è il movimento che sorge dal sottrarsi dell'immagine, dalla sua consumazione, a produrre la peculiare velocità che il film impone allo spettatore. Le fotografie di (*nostalgia*) non sono metafore del fotogramma; piuttosto la loro distruzione propone un movimento che mette in questione la macchina rappresentativa in cui i fotogrammi sono inseriti: alla velocità meccanica del cinema, si oppone una velocità *chimica*. Il processo di combustione delle fotografie determina una situazione di crisi costante e irreversibile, un tempo che si sfalda e si accartoccia come le stampe carbonizzate. Al tempo astratto, regolare e continuo, che produce l'illusione di movimento cinematografica si oppone un tempo 'materiale', non quantificabile e irripetibile; al tempo ricreato dal cinema, si contrappone questo tempo interno della materia fotografica, attraverso quella che è piuttosto una *decreazione* dell'immagine.

L'immagine è forzata in un movimento che, al contrario di quello che anima i fotogrammi del film, tende a svuotare la rappresentazione e a riportarla alla materia nera e informe da cui si è sviluppata. Nera, infatti, può essere tanto la stampa di un frammento di pellicola non impressionata, pura possibilità e assoluta oscurità di una foto non scattata; quanto il negativo bruciato di un'esposizione completa, dove la luce investe con uguale potenza tutta la superficie sensibile e la annerisce completamente. La stampa che ne

risulterà, secondo la logica reversibile su cui si fonda il processo fotografico sarà, ancora, un rettangolo bianco: pieno d'immagini che deriva dall'esaurirsi di ogni figurazione. Questo gioco, sempre definitivo eppure continuamente reversibile, questo chiasma tra svuotamento e riempimento, sembra tornare precisamente nelle parole di Frampton stesso, quando parlando del film durante una presentazione alla Binghampton University, ne descrive così la struttura generale e ricorrente: "una curva discendente di apparente svuotamento del quadro e, al tempo stesso, una curva ascendente, con cui quel quadro è riempito con qualcos'altro". Che queste curve possano essere continuamente riattraversate e intrecciate, lo suggerisce l'osservazione con cui l'autore sembra sottrarsi definitivamente dal processo innescato e abbandonare la propria opera all'ambiguità costitutiva di quel mucchietto di "ceneri che si contorce", che può essere un terreno fertile per un investimento immaginario quanto l'immagine di cui è residuo: perché, in fondo, "alla fine del processo, c'è tanto da vedere quanto prima" (Frampton 1972). (*nostalgia*) fa emergere il pieno materiale dell'immagine nello stesso gesto con cui la conduce allo svuotamento di ogni figura e significato. Nel film, la fotografia non apre uno spazio di pensosità, ma una zona d'inquietudine, che è però al tempo stesso una zona liberata, sottratta ai meccanismi forzati del cinema: uno spazio radicalmente svuotato e spalancato alla possibilità, che si offre allo spettatore in un silenzio perturbante, perché egli possa, per una volta, riempirlo con le proprie immagini.



**BIBLIOGRAFIA**

- BARTHES R. (2003 [1980]), *La camera chiara, Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1985 [1970]), "Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Eizenštejn", in *L'ovio e l'ottuso*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1980 [1975]), "Il pieno del cinema", in *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino.
- BELLOUR R. (2002 [1990]), *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éd. de la Différence, Paris.
- DANEY S. (1984), risposta in: "Questions sur: Photo et Cinéma", *Photogénies*, n. 5; cit. in R. BELLOUR (2002: 119).
- DUBOIS Ph. (1995), "Photography Mise-en-Film", in P. PETRO (a cura di), *Fugitive Images*, Indiana University Press, Bloomington; cit. in R. MOORE (2006: 23-24).
- FRAMPTON H. (1972), *Hollis Frampton At Binghampton University*, Part 1 & 2 (03/11/1972 – registrazione audio); vedi: <http://www.ubu.com/sound/frampton.html>.
- FRAMPTON H. (2009), *On the Camera Arts and Consecutive Matters*, (a cura di B. JENKINS), The MIT Press, Cambridge (MA); London.
- MACDONALD S. (1988), *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley.
- MICHELSON A. (1985), "Frampton's Sieve", in *October* n. 32, pp. 151-166.
- MOORE R. (2006), *Hollis Frampton. (nostalgia)*, Afterall Books, London.
- RECORDER L. (2007), "The Death of Structural Film" in *Deaths of Cinema, Special Graduate Conference Issue Spectator 27: Supplement*, pp. 26-30.

