

## Ricerche e Pubblicazioni:

***La morte al lavoro. E in vacanza***  
*Film di famiglia, tra riscoperta e oblio*  
di Paolo Simoni

*Pluck from the memory a rooted sorrow*  
(William Shakespeare)

Nella pratica del *Found footage film* (dominio del cinema sperimentale) e, più in generale, del cinema di montaggio, emergono sempre più diffusamente i film di famiglia.

Per rimanere nel terreno troppo angusto delle definizioni pregresse, il cinema sperimentale, di per sé, conserva alcune analogie con la "categoria" cinema amatoriale: mezzi e processi produttivi in parte coincidenti, film spesso realizzati all'interno di una cerchia familiare. Tant'è vero che cineasti come Stan Brakhage e Jonas Mekas, solo per citare i nomi più noti, hanno orgogliosamente affermato nelle più svariate occasioni che molti dei loro film non sono altro che *home movies*.

Nel momento in cui i film di famiglia vengono assunti come centrali nell'operazione di appropriazione e *remploi* di immagini, ci si trova di fronte sempre a una ricontestualizzazione e in molti casi a un procedimento analitico. Ricontestualizzazione, perlomeno nel senso che i film di famiglia, girati esclusivamente per un uso privato, diventano pubblici, in quanto riprodotti in un film destinato a una diffusione non prevista originariamente. Per "uso critico delle immagini" si potrebbe indicare il montaggio come analisi filmica, ovvero attraverso strumenti linguistici (ripetizione, *ralenti*, fotogrammi fissi, porzioni dell'inquadratura rifilmate o riquadrature e altri) atti a decostruire un linguaggio e svelarne (o capovolgerne) i meccanismi di rappresentazione. Dalla stampatrice ottica all'elaborazione video, ogni mezzo è adeguato.

Poi, come qualsiasi pellicola, anche le emulsioni familiari possono essere bruciate o subire alterazioni chimiche di ogni sorta e rese oggetto di riflessione sulla materia filmica, con tutto quel che ne consegue dal punto di vista estetico e filosofico.

Talvolta il "riuso" di film di famiglia è finalizzato a ricostruire una/la storia (quella di una famiglia o di un periodo), inventarsene una verosimile, mostrare il già conosciuto e visto ma sotto una luce diversa, intima, inedita. Di archeologia della memoria si tratta, nei casi di autori che rielaborano i film seguendo propri principi e percorsi stilistici. Per indicare qualche nome, può essere di riferimento l'intera opera di Peter Forgacs e il lavoro di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. In alcuni casi i film di famiglia sono più semplicemente selezionati e montati per compendiare il secolo a cui appartengono (come in *The Soul of a Century* di Michael Kuball), in operazioni che intendono valorizzarne le qualità di documento storico e la sorprendente specificità estetica. L'assoggettarli al rimontaggio permette la divulgazione di questi film e, in una certa misura, la loro conservazione e, ovviamente, riproduzione in altri formati. Di fatto, si potrebbe sostenere che, in se stessi, i film di famiglia possiedano una strana aura, scaturita dal loro essere originali, pellicole invertibili che non presuppongono copie. Il tempo passato ha posato su di essi quel velo di poesia (*veil of poetry*), che Mekas indicava come la molla che avrebbe fatto amare questi film in genere sottovalutati o disprezzati.

A vent'anni dalla loro scomparsa come pratica culturale, sostituiti dal video (una cosa altra), i film di famiglia vanno a formare un patrimonio filmico collettivo che le stesse cineteche cominciano a considerare degno di essere raccolto e conservato, innanzi tutto.

Molti *filmmakers*, a partire dagli studenti delle scuole di cinema fino ai cineasti più celebrati, sentono di dover ritornare alle bobine della propria famiglia. Un fenomeno forse non nuovo ma in pieno sviluppo, che riporta lo sguardo sovente nel lato più nascosto e intimo dell'esperienza. La tendenza del recupero di immagini appartenenti al proprio passato privato si lega in profondità all'evoluzione della forma film-diario e alle molteplici e non ancora definite sue affiliazioni e proliferazioni. La ricerca del tempo perduto, la sensazione del ritrovamento di immagini di persone smarrite, lo specchiarsi nelle immagini in cui si vede comparire se stessi nella propria infanzia o molti anni prima, comunque la possibilità di riguardare con occhi diversi immagini realizzate da se stessi, genitori o parenti. La ricchezza espressiva che questi sguardi offrono, il

serbatoio di memorie private che ne deriva, stimolano una molteplicità di possibilità cinematografiche di assoluto rilievo.

E se è vero che tutti si sono giustamente sentiti cineasti impugnando il Super 8, oggi ciascuno può ben decidere di riprendere in mano quei piccoli oggetti in disuso (forse non più *familiari*) e di ripensarli.

Le righe che seguono riguardano tre film che possono rappresentare almeno una parte delle fascinazioni a cui si accennato. Non vi è pretesa di descrizione minuziosa, né di analisi; si tratta piuttosto di annotazioni, appunti presi durante la visione, citazioni dal testo verbale contenuto, mescolati a chiose ispirate dalle proiezioni. Coincidenze più estemporanee che ricercate.

In *Der Fater* di Christine Noll Brinckmann e *Mort à Vignole* di Olivier Smolders, i film riaffiorati dal passato familiare vengono fatti dialogare con immagini girate dai cineasti. *La Maison de Pologne* di Joseph Morder è un caso diverso, un film che riutilizza immagini preesistenti solo in minima parte, che forse ha solo la forma di film di famiglia (o piuttosto di film diario), ma che pone molte questioni sul cinema correlato alle relazioni familiari.

### *A distanza ravvicinata*

Con *Der Fater* (1986, 16mm, 25'), Christine Noll Brinckmann si confronta con la figura del padre attraverso i film da lui girati negli anni Trenta. Il film alterna le immagini in bianco e nero alle immagini a colori girate da Christine alcuni decenni più tardi per realizzare il film. Le prime sono misteriose, inquietanti e piene di fascino. Vengono da vecchie bobine trovate disordinate senza indicazione e sono rimontate nel tentativo di ricercarne il senso originale: della personalità paterna, finanche del rapporto con la figlia. Le immagini di lei vogliono essere ulteriormente chiarificatrici, come commento filmico: riprese di oggetti (*souvenirs*) appartenuti al padre. Così per un attimo la figlia diventa *medium*, con i propri occhi cinematografici assume lo sguardo del padre, forse per liberarsene definitivamente. Il film è silenzioso. Oltre alla didascalia col titolo, ci sono altre due didascalie, il cui testo introduce le visioni:

I: It is a strange feeling to look at the footage my father my father shot more than fifty years ago – He died early, from the after-effects of a tropical disease.

II: My father, Kurt Noll, M.D., was a doctor, a hunter, an adventurer, an amateur filmmaker and an amateur anthropologist. This combination of professions justified his *appropriation* of large parts of the world. He had emigrated to China as a young man. By the beginning of the 1930s, he already owned a 16mm camera and a private hospital in Shanghai. He could thus afford to travel extensively through many countries – sometimes as a hunter or explorer like Sven Hedin, sometimes as a medical advisor to prominent Chinese patients.

Dall'appropriazione alla risoluzione dell'identità: *Der Fater* è peraltro il tentativo, ugualmente inattuabile e necessario, di riappropriarsi del vuoto, per mezzo di permanenze irrisolvibili, quali le *cose* rimaste di una persona scomparsa, ormai distanti. Scatole, vestiario, drappi, targhe, medaglie, documenti, fotografie, la cinepresa, i film stessi (le bobine sono pur sempre piccoli oggetti). Probabilmente l'unica possibilità di esistere rimane l'illusione di poter domare il passato, modellarlo secondo la propria interpretazione (per poi riporlo definitivamente nell'armadio? Non si sa, sicuramente per farne un film). Con le sequenze girate in Africa, in India, in Cina, altrove, si scopre un genitore, che sembra Erich von Stroheim, ossessionato d'esotismo e per l'appunto associato dal montaggio all'immagine del grande cineasta (altra figura paterna?). Imponente d'aspetto, compare egli stesso nei film, non solo mentre guida spedizioni, ostenta i trofei di caccia e indossa la veste di medico, ma anche nel momento in cui esercita l'autorità di padre che, oltre a filmare la minuscola figlia, la tocca, la veste. La bambina del film è la futura autrice di *Der Fater*, nata in Cina e lì vissuta nei primi anni di vita. Gli ultimi due fotogrammi del film la mostrano in primo piano, nel primo *frozen frame* con gli occhi abbassati remissivi forse chiusi, nel secondo con gli occhi impauriti consapevoli nello sguardo.

Rimontare i film delle proprie origini familiari può voler dire liberarsi dai propri fantasmi. È un processo in cui il distanziarsi e riavvicinarsi allo stesso tempo provoca una vertigine come quella del carrello indietro e zoom in avanti di matrice hitchcockiana (*Vertigo* non è tratto da un romanzo intitolato *D'entre le morts?* E, per tornare al titolo italiano del film, quella del riciclaggio non è forse la pratica che fa vivere i film due volte?).

### *Un film solitaire*

In *Mort à Vignole* (35mm da Super8, 26'), per Olivier Smolders una vacanza familiare diviene l'occasione per ritornare alle vecchie immagini dei film del padre, del nonno e dei parenti acquisti. Riprendendo le parole di

Emmanuelle Sarrouy, lo si può definire un film *réfléchissant* (che si riflette e che ci riflette allo stesso tempo), sulla natura delle immagini (dei film di famiglia) e sulla morte.

Il sonoro consiste nel commento meditativo fuori campo di Smolders e nel ricorrente tema musicale del *Valse des souvenirs* di Dimitri Shostakovic.

Incipit: "Nous avons décidé de passer en famille quelques jours de vacance sur Vignole, une petite île de pêcheurs au large de Venise. J'avais emporté une caméra 8 mm, celle qu'utilisait autrefois mon père, avec le sentiment que la vie, image après image, nous file entre les doigts".

Immagini persistenti e un'immagine mancante. Uno sguardo sulla laguna (le facciate scrostate dei palazzi, il luccichio del sole sull'acqua e sui flutti) evoca i vecchi film di famiglia: immagini "liquide" (al *ralenti*) ci riportano a un altro tempo e in altri luoghi. " On a beaucoup répété que le cinéma filmait la mort au travail. C'est encore plus vrai avec ces images granuleuses, fourmillant à l'écran comme la vermine à l'assaut des corps et des visages". Altro punto di partenza del film è un'immagine che non c'è, quella della bambina nata morta, un trauma familiare. La voce *off* commenta: una sola immagine sarebbe stata sufficiente a restituire un po' della vita di cui è stata privata: ma non è stato possibile riprenderla. Venezia al contrario muore sotto la gravità delle immagini, un carico culturale troppo pesante che la schiaccia irrimediabilmente.

Memorie. Viene in mente la pratica popolare (testimoniata fino agli anni '60 del XX secolo) di fotografare i defunti in posa (in particolare i bambini) per *immortalarli*. Le ore immediatamente successive al decesso davano spesso l'unica occasione di conservare un'immagine e con essa il ricordo. Il luccichio dell'acqua formicolante rimembra *I walked with a Zombie* di Jacques Tourneur / Val Lewton, dove i riflessi sulla superficie del mare, che sembrano pieni di vita, sono dati dall'effetto inquietante di putrefazioni microrganiche (similitudine?). Di Venezia affiora nella mente anche il funereo racconto di Henry James, *The Aspern Papers* (riecheggiante mille altre immagini letterarie e cinematografiche). Se si facesse un censimento dei film di famiglia, forse si scoprirebbe che Venezia, città-mummia, lasciata in preda alla proliferazione turistica e ad una perenne incombenza di museificazione, è il luogo più ripreso e soprattutto che è quello che concede minori variazioni (con un ritorno ossessivo e rituale, sempre le stesse inquadrature curiosamente incapaci di soffermarsi su qualcosa, di delimitare lo spazio di ripresa).

Un destino che unisce: le immagini che mostrano a Leopoldville lo stesso Smolders a tre anni e le immagini girate contemporaneamente a Montreal che vedono la sua compagna allora bambina sono compendiate dal cinema (e congiunte dalla vita). Ma quanto possono durare queste sopravvivenze?

"Qu'est-ce qu'un film de famille ? Un bout de vie arrachée à la mort ? Combien de temps se souvient-on de nous ? " Dopo due generazioni si è già come ombre...

"Quelles émotions, si puissantes, si terribles, se dégagent des années plus tard des images muettes de ces gens dont on connaît l'avenir qu'ils ignoraient alors ? Ces insondables sourires d'enfants ne seront-ils pas, dès la troisième génération, prisonniers de vagues et lointaines anecdotes? "

Smolders puntualizza che in famiglia si filmano solo i momenti felici. I film di famiglia sono al servizio delle apparenze, di quelle leggende su cui sono costruite le famiglie. Sono proibite le scene di morte. Si interroga: di quale oscenità dovremmo sentirci colpevoli? Filmandola vita sempre nello stesso modo non impareremo mai a filmare la morte.

Sopravviene il ricordo di un altro film sulla morte, dolce e doloroso, *Last Words – My Sister Joke (1935-1997)* di Johann van der Keuken. Riprese della sorella, condannata dal cancro, negli ultimi giorni della sua vita. Una donna che lucidamente regola i propri conti davanti alla videocamera (per la prima volta JvdK abbandona il 16mm). Il film si conclude con un'immagine del suo viso morto, pacificato, che pare dormire. Quest'immagine non può che richiamare vecchie fotografie di lei, bambina prima, adolescente poi, dove più che la fissità si intravede un'espressione viva. Il cerchio si è chiuso, il trapasso è avvenuto: la morte accettata e l'interdizione baziniana superata. Due anni più tardi, lo stesso JvdK dovrà affrontare un altro percorso di passaggio alla morte, ma su di sé (in *Vacances prolongées*).

Esorcismi. Il ruolo delle immagini filmate è di combattere una lotta destinata alla disfatta. L'oblio prenderà in ogni caso il sopravvento. Per il cineasta (e per ognuno) è già difficile sfogliare vecchi album e commentare fotografie in posa di persone a stento riconoscibili, anche se appartengono alla famiglia. I film aggiungono il movimento e paiono trattenere di più, qualche traccia di quelle vite (oppure al contrario inducono a pensare che l'elegia della memoria e l'elegia dell'oblio coincidano).

Inequivocabili le sequenze girate all'obitorio, in cui la morte viene letteralmente mostrata in faccia attraverso *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (etimologia del termine greco "autopsia" e titolo del film di Brakhage). La differenza potrebbe essere che i vivi controbattono, si difendono con lo sguardo in camera che giunge fino a noi. I morti non hanno occhi per vedere, né possibilità di movimento. Dominando o no la morte, almeno la si può filmare.

Oltre a mostrarci dei rituali forse scomparsi, dei momenti vissuti, un immaginario condiviso, un'estetica filmica ben riconoscibile, l'impressione è che i film di famiglia siano essi stessi a guardarci, ancor prima che riguardarci.

Le parole che chiudono il film, oltre il commento e la figurazione della narrazione, si spingono verso il silenzio:

" Il eût sans doute été préférable que ce film restât sans paroles. Il nous aurait alors laissés seuls, dans le silence si particulier qui traverse les images lorsqu'on les abandonne à leurs propres histoires. Car il arrive alors qu'elles nous parlent de la mort avec une tendresse que les mots n'atteindraient pas".

Ricordare: dal latino *recordari* (secondo la credenza che sia il cuore a custodire la memoria), mantiene legami semantici con l'arcaico *raccordare* (non può che evocare il montaggio cinematografico).

### *Esilio della memoria*

A l'origine, il s'agissait de la chronique d'une famille (la mienne) juive d'origine polonaise résidant en France depuis plusieurs décennies. Au film du tournage, j'ai introduit l'espace de ma propre enfance, juive e tropicale, en Amérique de Sud. Au milieu de tout cela, e camps de concentration. Et ma mère, et moi...  
(Joseph Morder a proposito di *La Maison de Pologne*)

Dispositivo: il film di famiglia. *La Maison de Pologne* (54', super 8 sonoro magnetico) è girato in Super 8 e le riprese sono tipiche (viaggi, matrimoni, piccoli eventi quotidiani, il girovagare del *flâneur*), ma contiene un elemento che riproduce la dinamica della proiezione dei film di famiglia. Colui che ha fatto le riprese le descrive e commenta e chi le guarda domanda e commenta a sua volta. In questo caso, si sentono le voci di Joseph Morder e di un'amica. Il rumore del proiettore, lungi dall'essere una banale presenza come in molti film che riusano *home movies*, è qui necessario a completarne la struttura. *La Maison de Pologne* è un film da un lato semplice e essenziale, per il suo apparire amatoriale e povero di mezzi; e da un altro lato complesso e meditato, per il modo in cui riflette su identità, memoria e meccanismo filmico. C'è improvvisazione, ma all'interno di un progetto di partenza molto preciso. Non è esattamente il filmare la propria vita giorno dopo giorno, anche casualmente, come succede nel *Journal filmé* (l'immensa cronaca in formato ridotto iniziata nel 1967 e che continua a tutto oggi). Piuttosto è un'appendice del diario. Un film *brut*, nel senso di qualità artigianale, a sentire l'autore, e pur sempre la pellicola a cui è più legato sentimentalmente.

Immagini di luoghi-non luoghi. Il parco di Buttes-Chaumont ripreso nell'arco di un anno ("quando decisi di filmare questo parco, lo feci anche per ritrovare negli alberi il passaggio delle stagioni che mi serviva per questo film"). È un luogo dove ancora si sentono gli anziani ebrei parlare yiddish, è un parco "tutto artificiale, tipicamente hollywoodiano" (voluto da Napoleone III). Quando il parco è innevato, pare l'inverno polacco.

L'America Centrale: "L'Ecuador sono queste immagini. Queste immagini non sono di lì, sono di Nizza. Ma quando filmai la baia degli Angeli mi tornò in mente il golfo di Guayaquil, che è la città in cui vissi la maggior parte dell'infanzia, dai 3 ai 12 anni. Quei luoghi... sono i posti più importanti della mia esistenza.

(...) La vedi quest'immagine? Non so se è quella, ma ricorda la statua di Simon Bolivar a Guayaquil. E in queste panchine, in questi giardini, ritrovo le forme sudamericane che mi sono rimaste nella memoria".

Il racconto del primo arrivo a Parigi mostra che dentro un'inquadratura in Super 8 dei tetti di Parigi si nasconde il mondo di cartapesta e fondali colorati di Minnelli: "all'improvviso vidi l'architettura parigina che conoscevo solo attraverso i film hollywoodiani, i musical. E anche oggi (...) voglio vedere Parigi così, perché solo così posso salvaguardare l'autenticità dell'immagine che voglio averne. Insomma, voglio vedere in technicolor". Belleville, il quartiere degli immigrati dove si sono stabiliti anche gli ebrei di origine polacca, è quindi tutt'altro che Parigi. E la casa del titolo sta in un luogo mitico (la Polonia) e in un luogo reale (Belleville).

Evocazioni. Per Morder "ci sono cose che non sono filmabili", che sfidano il tabù della rappresentazione (legato alla religione ebraica): tutto quello che è direttamente legato alle persecuzioni naziste e lo sterminio subiti dalla sua famiglia. Punto centrale del film, il momento in cui dice che preferisce filmare quelle che chiama "immagini secondarie, cioè i momenti di calma". Come metafore della visione, sono immagini che rimandano ad altre immagini sottintese, con un processo continuo di associazione, quello della memoria. L'immagine del muro di Berlino, già di per sé insostenibile, inevitabilmente evoca l'orrore dei campi; l'immagine degli alberi in fiore filmati nel parco il 15 aprile rappresenta la liberazione della madre dal campo di Bergen-Belsen avvenuta nello stesso giorno.

In generale e proustianamente, ogni immagine non è tanto importante per quello che immediatamente mostra, ma per quel che può sottendere, la sua potenza vera. Il paradosso di *La Maison de Pologne* è che un minuscolo film fatto in casa può essere un grande film teorico (senza dimenticare la riflessione esistenziale di rara intensità). È un film rivelatore di cosa sia il cinema.

Come riempire un'assenza: la sequenza nella casa di Belleville. Anni prima Morder aveva filmato una giornata della vita dei nonni, due anziani ebrei con le braccia tatuate. Torna a girare nell'appartamento, ma solo la nonna è sopravvissuta, quindi riprende le vecchie immagini: "Volevo ritrovare le stesse inquadrature di 10 anni prima, ma soprattutto volevo riprendere il vuoto. E riempirlo con immagini del passato". Nuovamente il cinema diviene il braccio armato della memoria.

Alla fine del film un inganno svelato: c'è un cartello che indica la produzione (grec) e un'ambiguità potrebbe nascere: non è un film di famiglia, ma qualcosa d'altro. Un'ultima inquadratura, a sorpresa, ci rassicura: il cartello è stato realizzato sul tappeto del soggiorno di casa. *La maison de Pologne* è un (finto) film di famiglia, totale e irrinunciabilmente vero.

*La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio* di Paolo Simoni è pubblicato anche in "Cinegrafie", anno XV, n° 16, 2003

ASSOCIAZIONE HOME MOVIES  
ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA  
Via Sant'Isaia 18 - 40126 Bologna  
Tel: +39 051 246 735 / +39 051 3397243  
Fax: +39 051 3397272 • Cell: 347-2989776  
info@homemovies.it www.homemovies.it