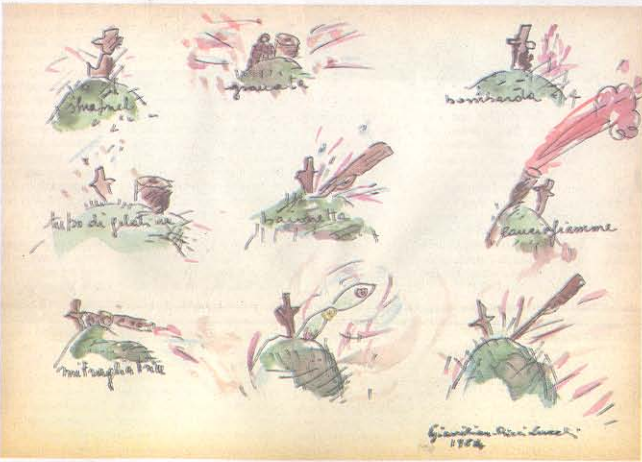


«Le nostre immagini sono estetiche? E anche fortemente etiche. L'etico e l'estetico per noi marciano insieme. Ripetere vuol dire "risignificare".

Svelare l'ideologia della Storia nel materiale documentario pubblico e privato, senza parole, senza commento, in forma mai didattica».

■ RIVISTE ■ INTERVISTA A YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI ■

Catturare immagini con sguardo laterale



Il Festival di Torino, che è, in quei pochi secondi, quasi una immediata rivelazione della materialità dell'immagine, mostrando quella pellicola antica che si stacca quasi sfidandosi nel momento in cui score.

Ed è girata con un video quella parte, ed è proprio come una rivelazione. Quelli che ci hanno aiutato spessissimo dal punto di vista tecnico nell'uso del video, che conoscono il nostro lavoro, ci hanno detto: «Questa per noi è una rivelazione manuale di come osservare i fotogrammi, cioè di quello che passa dentro la macchina.

C'è tutto uno sguardo e tutto un metodo in quella macchina».

La deriva in questo film - che poi deriva da un lavoro che si chiama *Trasparenze* che dura 8 minuti - mostra un'immagine più larga, che va oltre il fotogramma, va oltre i limiti del rettangolo 18x24 mm, riprende anche le perforazioni che in quel caso li mancano, o sono rotte, sono come dei binari che fanno deragliare il treno del film. Non hanno più questo supporto scivolare.

Quando tu paravi dell'importanza dei dettagli mi veniva in mente la figura di Giovanni Morelli, questo storico dell'arte che per primo ha parlato della necessità di guardare i dipinti, le opere d'arte, non osservando lo stile in senso generale, ma guardando i dettagli: il gesto di una mano, la forma di un orecchio... Cosa che colpì moltissimo Freud e, poi, anche Warburg, tra l'altro, che poi aveva - anche se da una prospettiva diversa - pensato proprio a questo modello di visione laterale. E mi fa pensare che, in questo senso, in questa manualità, materialità e corporeità dell'immagine sta un modo di pensare al cinema che è molto simile al quadro come oggetto ma-



Disegni realizzati da Gianikian e Angela Ricci Lucchi

teriale piuttosto che al cinema come evento puramente mentale e materiale, che, a parte voi, sono ben pochi a fare.

Credo che siamo gli unici a trattare il materiale in maniera così informale, così maniacale...

...ma che permette di dischiavare. Il cinema è qualcosa di anche fondamentalmente periclitoso, da un certo punto di vista, se rimane totalmente archiviato, nel senso di totalmente controllato.

Sì, perché è la follia totale, perché tutto è archiviabile, tutto è finito all'interno di una follia borghese.

Forse questo tempo delocalizzato è proprio la vittoria totale dell'archivio: l'immagine in cui nasce è già archiviata e archivabile.

A noi interessa dare un senso a quello che vediamo negli archivi, il nostro è un archivio astratto, «apocrifo». È una raccolta di visioni alterate, rilette al presente. Questo all'inizio, in un film come *Karagoz*. È da lì che cominciamo il nostro lavoro sulla camera analitica che poi prenderà altre direzioni, cioè diventando coscienza della storia, abbandonando la finzione, soprattutto.

Karagoz è una mescolanza tra documentario, finzione, fiaba, racconto, diversi generi. La scienza, che abbandona la fiction, come dicevo, anche se però mantiene la coscienza delle epoche dell'Espressionismo tedesco, dell'Impressionismo francese, del cinema atletico italiano del primo dopoguerra. Era costruito con un numero veramente ampio di film: c'erano anche film del protozoinismo con Leni Riefenstahl, oppure i film dell'Impressionismo vero e proprio, tipo *Variété* (1925) di Dupont. Era veramente interessante, perché c'erano anche gli esuli russi in Francia come Mozzachin. Ecco, in *Karagoz* abbiamo ripetuto l'esperimento di montaggio di Kulesov, che per noi era molto importante, un esperimento che si ripeteva in differenti situazioni o anche in differenti epoche cinematografiche, e stili cinematografici.

C'era un film di Guzzoni, c'era *L'argent* (1928) di L'Herbier. Una grande quantità di documenti primitivi, dove abbiamo scoperto l'esotismo che nascondeva il colonialismo, e da lì nasce l'idea di *Del polo all'equatore* (1987), che rappresenta questo salto dalla finzione al documentario, alla violenza. E per finire - per tornare alla tua domanda sul tempo e sul fotogramma - ci interessavano anche, all'inizio, i segni lasciati sulla pellicola dai primi possessori di questi film, che spesso erano visti a casa. Perciò c'erano queste bruciature, queste scottature dovute all'arresto della pellicola davanti alla lampada incandescente.

E succedeva soprattutto sulle scene etniche, nel cinema esotico o anche portogrefferico. Abbiamo usato proprio questi segni in un film che si chiama *Essence d'Asinie* (1981) dove c'è il viso di un corpo femminile, visto e rivisto centinaia di volte, i segni lasciati dalle graffiature del fotogramma, tanto che questi nascondevano i corpi femminili, rendevano quasi pudiche queste immagini...

Le rivestivano...

Le rivestivano. Infatti, una di queste donne, da un certo punto, cerca di coprirsi con una calza. Questa storia della pellicola è ancora più evidente nella sigla di Torino, per farci un esempio. E questo il segno del tempo, oltre a quello dell'uomo, il segno lasciato dalla costruzione del deterioramento, dalla decomposizione del materiale, del nitrato, che è materiale infiammabile.



Disegni realizzati da Gianikian e Angela Ricci Lucchi

Come si determina la dimensione temporale dell'immagine? Come nasce? È qualcosa che l'immagine o l'oggetto archiviato e archiviabile lascia emergere nell'incontro con voi (o di voi con l'oggetto), oppure il processo è più complesso?

È un processo che è sempre variabile. È un processo che ha un punto di partenza che è quello dell'osservazione manuale, e che poi è dato dalla natura dell'immagine, da quella scossa elettronica che l'immagine ci provoca. La durata è in relazione a questo. La durata è che noi vogliamo far vedere. E non è mai sbagliata poi nel montaggio, perché è già montata. È già montata filmandola. L'esempio più banale è l'immagine troppo breve, quasi subliminale, che talvolta vogliamo mettere in luce. La morte di un soldato, che cade e muore in tre fotogrammi, per esempio. Oppure i fotogrammi singoli ripresi, in certi film scientifici sulla crescita dei fiori, per esempio. Questi sono gli esempi più emblematici. E poi la durata anche di quegli elementi che sono sfuggenti e che sono ai bordi dell'immagine, l'occhio in genere si fissa nella zona centrale, cioè non guarda mai i lati, i limiti delle immagini. Allora ci interessa talvolta mostrare quello che rifugge dall'occhio. Il nostro modo analitico è un modo molto manuale di guardare, di osservare in trasparenza l'immagine...

Perlopiù meno passivo rispetto alla visione centrata e prospettica del cinema nel senso più convenzionale del termine.

Questi materiali sono lunghe strisce di fotogrammi, che guardiamo a mano. Li percorriamo a mano, li esaminiamo uno ad uno.

Questo evidenzia la profonda materialità dell'immagine. Mi ricordo come un'immagine straordinariamente fulminea la sigla che avete fatto per

