

**L'immagine al presente.
L'archivio come figura(le) del contemporaneo**

Carmelo Marabello

*Non pulito, non estetico, non educativo,
non progressivo, non cooperativo, non etico,
non coerente: contemporaneo.*

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

*Davanti ad un'immagine non bisogna solamente
domandarsi quale storia essa documenti e di quale
storia è contemporanea, ma anche quale memoria
sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno.*

Georges Didi-Hubermann

Soglia

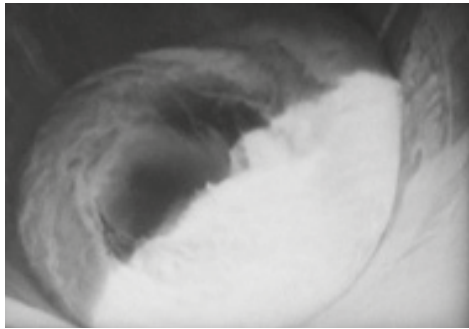
Che cosa accade quando la materialità dell'archivio, l'immagine stessa della Storia – o di ciò che noi reputiamo e situiamo come Storia – irrompe, nella forma di immagini movimento, in un film, quando lo forma come esito di traiettorie del *found footage*, repertorio di immagini statiche? Quando diviene spazio e tempo di un'installazione? Che cosa accade quando il fotografico, nel farsi fotogramma, rimanda a un protocollo di realtà cui dovremmo affidarci, di cui dovremmo fidarci soprattutto allorché si configura come memoria analogica di un presente fatto passato dalla macchina da presa e dal montaggio? Il comfort della lettura documentarizzante di Odin, da lui teorizzata negli anni Duemila¹, ci consente di affrontare la forma del *presente* che le immagini d'archivio rielaborate e ripensate nel montaggio producono per noi? La storia del cinema italiano ha una forma peculiare di relazione con l'archivio, da Omegna a Pietro Marcello, lavorando qui sugli estremi di una corda lunga. Produce, soprattutto, un'idea di storia, confrontandosi con la materialità dell'immagine filmica, riproducendola. Un'idea che il montaggio, già a partire dagli anni Sessanta con Pasolini, con la sua paradossale antropologia per immagini d'archivio oggetto di analisi di Georges Didi-Huberman², decostruisce via via, per riconfigurarsi, in parte, come una *public history* d'autore – soprattutto nel riuso degli archivi riautorizzati, nel senso di Geertz³ – grazie a progetti come *Alfabeto italiano* promosso dalla Rai; in parte come

archiveology, riprendendo qui i termini di una lettura suggerita già nei primi anni Novanta muovendo dal film seminale di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian *Dal polo all'equatore* (1987) più volte ripresa e approfondita nell'ambito dei *film studies*⁴. Senza per questo tralasciare l'uso del repertorio nei film di finzione, come forma complessa di riscrittura del tempo del racconto, come nell'uso anacronico delle immagini in *Martin Eden* (2019) di Marcello. Se, come scrive Catherine Russel, l'*archiveology* è una pratica filmica – un'operatività che attinge al materiale d'archivio per produrre conoscenza sulla modalità in cui la storia è stata rappresentata, evidenziando come le rappresentazioni non siano immagini false ma abbiano in realtà esse stesse un valore storico antropologico⁵, disegnandosi di fatto come una pratica post-benjaminiana in quanto lettura metastorica, capace di leggere ciò che avviene –, si rivela al di là dell'immagine. Resta tuttavia il nodo dell'immagine come palinsesto di senso, sopravvivenza. Così come rimane cruciale la questione del montaggio, la scena della conoscenza per montaggio, come della poetica produttiva dell'*editing*, o di altre pratiche proprie dell'azione filmica – la camera analitica di Gianikian e Ricci Lucchi come progetto di riappropriazione persino materica –, così come il deperimento del film stesso, senza tralasciare il *reframing* e le forme di eterocronie da montaggio, innestate poi nel processo di materializzazione del film come esito poetico. Sino allo sconfinamento spaziale nell'installazione, forma sensibile di un archivio che si fa “cinema espanso”, come in *Non Non Non*, la mostra dedicata ancora a Gianikian e Ricci Lucchi, nel 2012 a Milano, Hangar Bicocca. L'archivio di immagini, attraverso le diverse pratiche e poetiche di riappropriazione e uso, compone una diversa storia delle immagini stesse e rimanda piuttosto, nelle sue forme più significative, al *lavoro del contemporaneo*, a una teoria del contemporaneo come tempo dell'*intempestivo*, nel senso di Roland Barthes, di quanto è necessario per scuire il presente delle immagini dal puro ipotetico sinc dell'esperienza diretta con la storia o col mondo per distaccare comunque e de-costruire il comfort stesso dell'idea della rappresentazione e della sua codifica per generi, oggetti rigidi, principi di enunciazioni. La potenza del montaggio riorizzonta l'idea stessa di leggibilità: la *Lesbarkeit* benjaminiana è intrinsecamente, nel montaggio cinematografico, una durata, un cristallo di potenza e contingenza, la temperatura del tempo, un sintomo o un segno nel campo del senso. Un'immagine comunque

al presente, talvolta capace di imprevedibili squarci anacronici, talvolta ripiegata sulla moneta dell'attuale, nella custodia apparente del presente stesso già assunto come dato, passato⁶.

Prima genealogia

È sera. Irene è a piazza Barberini. Varca la soglia del cinema omonimo: accompagnata in sala da una maschera prende posto. Il primo piano la designa. Sullo schermo un cinegiornale Incom racconta di un paese abbandonato prima di essere sommerso dalle acque di un nuovo invasore: la diga alimenterà di energia idroelettrica la valle e i luoghi circostanti, il progresso e il lavoro, come recita la voce off dello speaker. L'inquadratura finale ci consegna una spirale d'acqua destinata a farsi potenza, forza canalizzata in una turbina, macchina di nuovo tempo, mentre il filmato diventa, a ogni proiezione, la capsula di quel tempo. Ma di che tempo si tratta? Che cosa fa al tempo – e al tempo del film, il tempo del racconto – la presenza del cinegiornale? Che presente attiva nella storia? E, viceversa, che storia traccia di quel presente? Che traccia lascia, in noi, come negli spettatori di allora, il figurale di quella spirale d'acqua? La scena descritta rimanda a *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini. Irene – Ingrid Bergman – travolta dalla morte del figlio sta per essere sommersa dalla scena della storia, dalla tempesta di un quotidiano insostenibile, dalla sua intemperività al presente, al ruolo di moglie di un diplomatico: Irene diviene improvvisamente e dolorosamente contemporanea. Il suo *nuovo* contemporaneo illumina l'oscuro, l'ombra, la vita stessa come agenda del disagio e volontà e fatica del riscatto. Il trauma del figlio perduto la convince a guardare oltre le apparenze e le routine della vita agiata, la muove verso una deriva di luoghi e incontri col dolore e la pena del dopoguerra italiano, sino al finale internamento in una clinica psichiatrica per decisione del coniuge. Il trauma della storia e delle storie si abbatte su di lei. Che cosa fa allora il filmato della Incom nel film e al film? Il cinegiornale Incom *autentica* il tempo, colloca la storia di Irene negli anni Cinquanta italiani, orienta, nei termini di Odin, verso una parziale lettura “documentarizzante”, situa la protagonista nella scena di un tempo definito, di un presente attivato, offrendo tuttavia allo spettatore non soltanto l'istanza di realtà, avvalorando la coesistenza di eventi e della bio-finzione di Irene, ma suscitando qualcosa di più problematico. La sottolineatura del finale del cinegiornale, la storia



R. Rossellini, *Europa '51*, 1952

come spirale allusa nella figuralità dell'inquadratura della spirale d'acqua – nella forma informe del mulinello – mette in scena la relazione tra storia e storie, tra vissuti e tempi sociali. Il neorealismo qui gioca l'ingaggio del linguaggio documentario nella sfera del verosimile come finzione necessaria, e viceversa. Rimontare la spirale della storia attraverso lo sguardo di Irene – il cui personaggio riprende i tratti di Simone Weil – è come cercare di dare una via d'uscita alla mosca dal collo di bottiglia, compito della filosofia nei termini di Wittgenstein. I primi piani della Bergman, la potenza degli sguardi via via intransitivi di lei, sono una forma di attivazione del presente come ombra, come lacuna, mancanza. Il frammento del cinegiornale reca la materia della storia come film, la materialità del filmato analogico e del montaggio, come trama di quel presente, come scena e pratica di autenticazione del discorso narrativo. Tuttavia, l'autenticazione intermediale⁷ lavora lo spazio di quel presente nei tempi del contemporaneo come *intempestivo*, per riprendere ancora Barthes. L'archivio testimonia la storia presentandosi come una *time capsule*, l'archivio scuote il presente e la Storia disegnando il tessuto mobile di una coevità densa. La storia, come accade in Rossellini, si fa *racconto*, si produce come presente e al presente, come mostreranno persino i film in costume. Mentre le immagini di repertorio in apertura de *Il generale della rovere* (1959) recuperano il presente bellico dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, facendosi cronaca, la Incom di *Europa '51* è piuttosto un'*immagine-sintomo* nel suo complesso: la verità storica dell'immagine documentaria cifra, nel film, l'idea stessa della storia come traiettoria di sommersi e salvati, si offre come immagine dialettica dove la spirale mulina davvero, in quanto potenza dell'immagine, l'idea stessa della storia umana e naturale.

Seconda genealogia

Pensiamo che esista solo il presente e per noi la memoria è presente, non passato. Per questo rifiutiamo la categoria di archeologi, lavoriamo nel presente e per il presente, l'idea del passato non la accettiamo, quello che vediamo nei fotogrammi è quello che vediamo oggi.
Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

Che cosa accade quando l'archivio è rifilmato, reinquadrato, rimodellato? Cosa accade ai corpi, agli oggetti, al paesaggio? Ai corpi e volti estratti, ridisegnati dal gesto analitico, rimodulati come nuove figure – nuovo figurale – offerto alla scena del presente come *sopravvivenza* della storia, come processo e forma possibile dell'oggi lì preconizzato? Cosa accade all'archivio divenuto film quando il film si fa spazio e lavora nello spazio multiplo di schermi configurando e disegnando diversamente l'esperienza stessa della memoria contenuta e suggerita dalle immagini in movimento? Nel 2012, presso l'Hangar Bicocca di Milano prende forma la prima retrospettiva completa dedicata alle installazioni di Gianikian e Ricci Lucchi. La scena della camera analitica, la scena peculiare del montaggio dei due artisti cineasti trova asilo nelle volte dell'ex stabilimento Pirelli, al cospetto delle torri di Kiefer. Così i diversi lavori commissionati dalla Biennale del 2001 di Szemann, *La marcia dell'uomo*, e dalla fondazione Cartier – *Vision du désert* (2000) –, così come *I frammenti elettrici* (2002-2012) già presentati al museo di Philadelphia nella mostra *Experiment with truth* diventano ambienti sensibili del percorso espositivo, proiezioni su pareti e su schermi che invitano a un percorso-cammino di iniziazione allo stupore e all'analisi, di sospensione del giudizio e di necessario esercizio di attenzione critica nel contesto per immagini disegnato dai due artisti cineasti e dai curatori della mostra, Bertola e Lissoni. Due questioni sorgono immediatamente, ritornando oggi a una mostra di dieci anni orsono: la continuità formale e teorica del lavoro operativo di Gianikian e Ricci Lucchi, sia nei film che nelle installazioni, il movimento del cambio di scala come equivalente e corrispettivo del lavoro sul tempo – il rallenti – più avvertibile e visibile nei film pensati per la visione frontale. Vi è poi una continuità evidente, che permane, come osservava, in parte, Bellour già nel 2001⁸, tra i film e poi le installazioni: l'idea di un corpo come flagranza storica da recuperare per accostare l'idea dell'umano come massa, come una distesa e densità di corpi che la superficie dello schermo, che la forma del fotogramma, poi compone. Idea che in una installazione come *La marcia dell'uomo* (2001) assume l'abbrivio del corpo cronofotografico razzializzato e tuttavia reso astratto dai film di Régnauld. Le immagini della marcia ritratta da un medico anatomista assistente di Marey diventano qui traccia storica e proiezione metastorica dell'idea di tipo razziale: la monumentalizzazione scientifica dei corpi diventa il viatico alla proie-

zione successiva di immagini violentemente razziste, espressione chiara del colonialismo italiano e francese novecentesco, sottolineatura evidente della violenza che i filmati privati come i materiali pubblici delle istituzioni coloniali conservano ancora oggi. Il lavoro dei due cineasti diventa quindi, per un verso, un lavoro di *archiveology*, almeno a prima vista, quando invece si tratta di un'azione processuale complessa, più ricca e consapevole. Al lavoro di ricerca d'archivio si sovrappone qui il lavoro della camera analitica, la necessità poetico-produttiva di rifilmare il materiale, di assumere le lacune dei fotogrammi così come le immagini in decadimento come elementi di senso, alla ricerca dell'inconscio ottico che il fotogramma talvolta trattiene. Rifilmare significa qui *estrarre* un gesto, un segno, un dettaglio, mutare la scala percettiva dell'istanza e della volontà di rinunciare al filmato attraverso il gesto filmico, di produrre un'etnografia sperimentale di gesti e posture attraverso l'archivio come istanza poetica di realtà, di storia materiale del filmico in quanto archivio. Mettere in scena una diversa cadenza temporale, una forma durata, cristallizzando prismaticamente un fotogramma in un ralenti, per ritrovare, in un tempo materiale diverso, la faglia attiva del presente. Nelle immagini dei film di Gianikian e Ricci Lucchi, come nelle installazioni, la forza del piano, la potenza, sono l'obiettivo del montaggio: rifilmare vuol dire metter in evidenza la possibilità originale del materiale di farsi piano, *prise de vue*, di offrirsi alla camera analitica. Significa porsi poi nella luce del montaggio, nella complessità del montaggio, nelle temporalità che questo introduce e forma. I volti che, divenuti primi piani, punteggiano i film e le installazioni dei due cineasti artisti diventano così attrattori, agenti di nuove topologie: la camera analitica reinventa non solo l'inconscio ottico del fotogramma, ma rivela anche il primo piano come cardine e viatico dell'invenzione filmica, il *close-up* come mondo nuovo nel sistema percettivo delle arti che si fa condizione novecentesca dello stare al mondo in quanto *cinéfilms* e *cinéphiles* dinanzi alle immagini movimento. Come il volto della Bergman suggella e rima il mulinello della spirale d'acqua in *Europa '51*, preconizzando il suo futuro sguardo di internata nel finale del film, così il lungo primo piano anonimo e terribile degli occhi della ragazza violentata alla conclusione di *Vision du Desert*, suggella l'orrore dell'esotismo. Il primo piano di un'attrice hollywoodiana, così come quello dei volti anonimi della guerra del 1914-1918, cortocircuitano

insieme la materialità del gesto filmico e l'istanza del *close up* come traiettoria e strategia dell'umano, come gesto di configurazione dell'umano attraverso il film, attraverso e malgrado i cliché delle immagini. Del resto, il lavoro dell'archivio, e con l'archivio, è un lavoro di interrogazione del presente: i 347.000 cliché de *Dal polo all'equatore* raccontano come l'istanza del presente – del contemporaneo – sia un percorso lento e aspro, paziente. Opposto al lavoro di dissipazione intensa di Rossellini, giusto per chiarire, eppure vicino nelle necessità: come interrogarsi se le immagini sono divenute dei clichés? Come lavorare con le immagini per suscitare il presente? Nelle pagine finali di *L'Image-mouvement*, Deleuze traccia un parallelo tra Hitchcock e Godard, e più in generale la Nouvelle vague, affrontando il tema dell'immagine mentale e del cliché, per concludere che il destino dell'immagine mentale del cineasta inglese non si possa ridurre a supplemento dell'immagine-azione-percezione-affezione. La conseguenza dell'immagine mentale, riesplorata dalla Nouvelle vague, avrebbe significato appunto la messa in scacco della stessa immagine-azione, immagine-percezione e-immagine-affezione. Conseguenza: tutte le immagini sarebbero divenute dei possibili clichés. Da cui la necessità di una nuova immagine pensante che avrebbe comportato la possibilità di cercarla persino aldilà dell'immagine-movimento. I 347.000 cliché ottenuti filmando il materiale di Luca Comerio sono stati realizzati tra il 1984 e il 1987, negli stessi anni dell'opera deleuziana. Immagini fisse e discrete, al di là dell'immagine-movimento, o al di qua, sono state il frutto dell'assunto del *cliché* come potenza, come destino in nuce di qualunque immagine. Ma sono oggi anche il segno che l'*immagine pensante* ha poi assunto il campo tensivo dell'immagine d'archivio. La tensione analitica del *reframing* e del montaggio come istanza del presente, come varco e attraversamento del cliché, dell'*immagine-cliché*, sono la cifra evidente del gesto poetico e produttivo della coppia di artisti cineasti. I film privati, come i film di famiglia, e così i materiali di propaganda, sono il campo proprio del luogo comune, l'arena possibile delle evidenze di superficie. Un'etnografia poetica attraverso le immagini di stereotipi e cliché è un gesto politico necessario. Gianikian e Ricci Lucchi non si sono sottratti al politico: l'*ethos* temporale generale della loro opera – un'etica del tempo – mette in evidenza la particolare sensibilità storica dei loro progetti. Il tempo, nei loro film, si addensa così, per apparire come un "aperto". Il montaggio schiude qui, appun-



Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, "Non Non Non", veduta della mostra,
Pirelli HangarBicocca, Milano, 2012

to, il tempo cristallizzato nell'archivio, il dettaglio, o il primo piano di un viso estratto da una massa di corpi: frammenti di Storia si fanno storie, progettano e producono *l'immagine al presente*, e così le figure – come pure il figurale – del *contemporaneo*.

Terza genealogia

Ci interessa l'archivio perché tutto il presente è già contenuto nell'archivio... ma è lento e noi dobbiamo rileggerlo e rimetterlo in moto. La memoria ci interessa non come passato ma come scoprimento e lettura del presente.

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

Se parlare per un altro sembra un processo misterioso, forse è perché parlare a qualcuno non lo sembra abbastanza.

Stanley Cavell

In che modo la storia presente si fa passato, intrattiene relazioni con l'oggi, schiude le sue domande sull'avvenire, sul futuro prossimo venturo? Nella recente Biennale di Venezia, settembre 2022, Gianfranco Rosi presenta fuori concorso *In Viaggio*, un film di montaggio di immagini di repertorio dedicato ai viaggi di Papa Francesco. Il cineasta viaggiatore italiano più noto e premiato sfida sé stesso con un lavoro affatto diverso. Subito all'inizio di *In viaggio*, mentre le immagini di repertorio cominciano a scorrere sullo schermo, alcune didascalie sembrano assicurarci e rassicurarci: ci informano di una intensa e copiosa attività di viaggi, i viaggi di Francesco, papa della chiesa apostolica romana, ci consegnano quantità, ci confortano di una cronologia, di una periodizzazione. Il tempo, il tempo storico, diverso dal tempo del film, assume quindi la misura degli anni del pontificato di Bergoglio: la rotta dei viaggi muove da Lampedusa, nel 2013, sino al Canada del 2022, fino a un vicino ieri, mentre la geografia prende la forma di corde lunghe, traiettorie intercontinentali, spostamenti brevi, distanze, alterità. Luoghi, e soprattutto corpi, volti, gesti di masse e individui, teorie e processioni di ultimi, dimenticati, carcerati, poveri.

C'è in questo film, perché di un film si tratta, un'istanza diretta, semplicemente rosselliniana: la volontà di sciogliere il trascorso recente di questi nove anni nella linea semplice della sequenza temporale, nella volontà di fare, col tempo, con la cronologia, una prima didascalia di lettura. Mettere in forma i viaggi nella geografia dei luoghi alla luce della storicità propria delle immagini via via prodotte come diretta televisiva, come testimonianza dagli operatori vaticani. Rosi incontra le immagini televisive e nel montaggio prova ad autenticarle, le autorizza nel senso in cui Geertz definiva il lavoro di scrittura dell'antropologia⁹. La struttura retorico visiva dell'incontro col repertorio si manifesta come racconto, realizza, e in certo senso reifica, la *testimonianza* alla luce del *racconto*, la produce come materia, inquadratura, sequenza, fotogramma, la fa accadere come cadenza, tempo sublimato e ritratto, estratto. Vigenza di un'immagine, nucleo di una traccia possibile. Questione classica si direbbe, che si trascina dalle origini della riflessione su storia e narrazione del pensiero occidentale: dinanzi alle immagini filmate da altri, Rosi lavora il *possibile narrativo* di quelle testimonianze, lo enuclea e avvalora nel montaggio, lo addensa e attraversa interrogando l'idea poetica stessa di *testimonianza* che inevitabilmente Papa Francesco produce. E che le parole in viaggio di Bergoglio cifrano come una lingua volutamente e semplicemente *enciclica*, come una glossolalia rovesciata, segnata dal carisma della lingua quotidiana. Alla Storia qui, nel film, il montaggio sovrappone le *storie*: l'editing esplora e reinventa il presente cristallizzato nelle immagini, nelle sequenze, il regime di storicità dell'immagine-testimonianza, radicando in una nuova intensità e tensione il loro presente storico. Il viaggio papale diviene messaggio, il viaggio, cristianamente, martirio, di luoghi e mondi, di reietti e potenti, di religiosi e laici, di volti senza nome come di attori della politica planetaria. Tra *qui e ora* e *lì e allora* il film e il repertorio si producono come forma, racconto, nell'insidia ulteriore di una scelta di regia che accompagna il materiale filmato contrappuntandolo non soltanto di repertorio ulteriore ma intercalando il girato recente, i viaggi papali a Malta e in Canada, filmati dallo stesso Rosi, con materiali provenienti da altri lavori del regista, *out takes* da *El sicario-Room 164* (2010), *Fuocammare* (2016), *Notturmo* (2020). Attivando qui il rischio di un cortocircuito, narrativo e politico-poetico. Attestando la necessità di autenticarsi in qualche modo nel processo stesso del montaggio, di materializzarsi in quanto contrap-





punto – repertorio di luoghi diversamente filmati e narrati, insorgenti dalla sfera dei possibili che ogni film abbandona e conserva, materialmente e idealmente. *In viaggio* di Rosi ci interroga radicalmente sul senso e sulla relazione tra immagini e storia, sul montaggio come forma di interrogazione narrativa ma effettiva della storia, sulla dimensione di effettività e di affettività dell'immagine storica dei materiali filmati – dei materiali filmici tout court. Il lavoro del film, infatti, sfida – pur confidando in essi – attraverso il montaggio, il precipitato di questi reperti, il loro essere memoria-reportage. Assume il farsi storico delle dirette televisive dei viaggi papali, dal 2013 in avanti, come traccia di una verità del mondo, come proiezione potente di un'idea di verità, del quotidiano come profezia accaduta e registrata. E tuttavia, due inquadrature di Rosi ci ricordano il potere del film, il possibile di questo potere, il senso del filmare ancora. La prima è il silenzio di Bergoglio nelle immagini iniziali di *In viaggio*, il primo piano del Papa come momento e tempo di *prossimità*, lì ritratto nella flagranza di un viso che, come un paesaggio di rughe – tempo umano corrugato – segna e centra l'inquadratura, rimandando al cinema come gesto semplice di confronto e presa in carico del mondo. La protesi tecno-umana della camera segna la felicità indessicale di una mediazione in forma di immagini: ci ricorda di un esser lì dinanzi a qualcosa non ancora immagine, perché l'immagine materialmente sia. Testimonia una posizione nello spazio, lo spazio temporaneo di una relazione. *Body of Evidence*, prova di due evidenze nell'*evenienza* dell'immagine. La seconda è il flou del volto di Bergoglio nel viaggio doloroso in Canada. Una ripresa frontale che ci consegna un volto baconiano corrugato qui dall'obiettivo, allontanato e risolto nella potenza del flou, testimoniato dalla camera nell'espressività alterata nella rimediazione dell'informe, nell'estetica dell'indefinito, del *documento* visivo otticamente irrisolto. Il viaggio di Bergoglio, nella trama di queste due inquadrature, nella geografia dei viaggi, nel sonoro dell'invito a sognare ripetuto come fosse una nuova ecolalia, si fa semplicemente immagine movimento, per farsi quindi film. Nella potenza del provvisorio di una forma. Tra *routes* e *roots* Rosi non può che esitare e tuttavia editare, formare un primo piano e scegliere un flou per continuare a narrare. Parafrasando Marx, le immagini fanno la storia ma non fanno di farla: il montaggio, allora, è il lavoro materiale sulle immagini e con le immagini, un lavoro antropologico necessario.

1. R. Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Arts cinéma, Bruxelles 2000, p. 135 e ss.
2. G. Didi-Hubermann, *Sentir le grisou*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
3. Cfr. C. Geertz, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Society*, Politi Press in association with Blackwell Publishers, Cambridge-Oxford 1992; tr. it. il Mulino, Bologna 1995, pp.16-31.
4. J. Katz, *From Archive to Archiveology*, in "Cinematograph" n. 4, 1991, pp. 96-103. Cfr. C. Russel, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, Durham 2018.
5. C. Russell. *op.cit.*, p. 22.
6. "Ciò che distingue le immagini dalle «essenze» della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la "storicità"). [...] L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso [*Jetzt*] è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo

adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte della *intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato [*das Gewesene*] si unisce fulmineamente con l'adesso [*Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*]. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale ma immaginale. [...] L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della conoscibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura)". W. Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann con la collaborazione di T. W. Adorno e G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974-1989, pp. 577-578; tr. it. Einaudi, Torino 1986, p. 599.

7. Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, cap.1.

8. R. Bellour, *Des instants choisis de l'espèce humaine*, in Id., *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L, Paris 2012, pp. 457-461.

9. Cfr. C. Geertz, *op. cit.*