

L'archivio di Bellocchio

Buongiorno notte

**I cinegiornali Luce e
Il monello di Chaplin in
Vincere, i telegiornali anni '70
di Buongiorno notte, il mito
dei Promessi sposi in Il regista
di matrimoni, persino la
distruzione digitale del
Vittoriano in L'ora di religione.
Le immagini "riciclate"
diventano così l'inconscio
del cinema.**

Marco Bertozzi

Nei film di Marco Bellocchio appaiono sempre più immagini d'archivio. Un apporto documentale importante, funzionale alla profondità storica del racconto ma che, in realtà, sembra indicare un'idea di cinema liberata da necessità strettamente narrative. Nei film osservati – in particolare *Buongiorno notte* (2003) e *Vincere* (2009) – l'aspetto funzionale dell'archivio sembra ridursi progressivamente a favore di un cinema in cui gli scivolosi concetti di «reale» e «realtà» si frantumano, per nutrire l'immagine di nuovi enigmi. Film in cui il rapporto passato-presente attraversa la Storia ma, soprattutto,

libera la coscienza del cinema da alcuni obsoleti doveri drammaturgici. Lo vediamo anche in *L'ora di religione* (2002) o in *Il regista di matrimoni* (2006), dove il materiale d'archivio è meno presente: quello di Bellocchio diviene un laboratorio stilistico in cui la ricerca del senso si nutre della consapevolezza dell'immaginario quale aspetto appartenente al reale. Come se le immagini rilavorate dal regista conducessero a una apertura che non appartiene solo all'idea del film-racconto, o alla lunga esperienza psicoanalitica dell'autore ma, piuttosto, all'idea di un cinema come «massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguistica formata, benché non sia amorfa ma semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata»¹. Un riciclo segnato dal tentativo di una visione «strabica», affinché la rimessa in serie di materiali del passato possa fare emergere qualcosa di felicemente ambiguo. Certo, Bellocchio è inserito in un vasto orizzonte del riuso, esploso negli ultimi anni con le pratiche del *found footage film*: campi metaforici che vedono di volta in volta il cinema come sito, resto, scavo, cantiere, catalogo, atlante – con le relative politiche redentrici, o, all'opposto, le epifanie della perdita e le allegorie della dissoluzione. Alcuni maestri del cinema del riuso – penso a figure molto diverse, come Artavazd Pelešjan e Péter Forgács, Bill Morrison e Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi... – operano rischiando accordi inusitati, decomposizioni e ricomposizioni del quadro, ralenti o accelerazioni del flusso filmico, reiterazioni, sottrazioni, sin'anche abrasioni e ricolorazioni delle immagini. In una sorta di stato gassoso della comunicazione, il *found footage* pare loro garantire un serbatoio di potenzialità segnicate tese al superamento di paradigmi monoteistici. Un interesse in piena espansione – esaltato dai procedimenti postmoderni della citazione e del riutilizzo, tra strategie di *re-enactment* e orizzonti di *post riappropriazione* – di cui Bellocchio è pienamente consapevole².

In *Buongiorno notte* l'uso dell'archivio ha almeno una duplice funzione. Da un lato colloca la vicenda nel suo tempo, l'inizio del 1978, attraverso un vasto repertorio di programmi televisivi; dall'altro traccia i turbamenti della coscienza di Chiara (Maya Sansa), la donna del comando brigatista che sequestra Aldo Moro. Se le apparizioni di varietà televisivi o di telegiornali d'epoca svolgono una funzione contestualizzante, le immagini del passato nella mente di Chiara minano la granitica costruzione del paradigma brigatista e sovrastano la volontà cosciente della donna. Eppure si tratterebbe di immagini politicamente «vicine»: sequenze del cinema sovietico, messe in quadro vertoviane, il volto di Lenin e la rivoluzione d'ottobre, cinegiornali con marce e apoteosi ginniche accompagnate da canti della tradizione musicale russa (*I coraggiosi Cosacchi del Don, orchestra e coro dell'Armata Rossa*). Nella dicotomia televisione/cinema emerge una radicale opposizione fra livelli di realtà e concezioni di realismo. Se la televisione funziona come principio di «realità» – quella ritenuta oggettiva, segnata da fatti controllabili e azioni inemendabili – il cinema rappresenta piuttosto la magmatica profondità del «reale», le pulsioni incontrollabili e indicibili (i dubbi sulla scientificità della lotta armata e la dittatura del proletariato, la necessità di uccidere Aldo Moro). L'orizzonte storico raccontato dalle immagini televisive viene «complicato da veri e propri prelievi cinematografici»³. Un modello in cui l'inserto tv esprime aspetti fattuali, indipendenti dalla nostra volontà: qualcosa che accade in sé, la realtà del mondo, flusso esterno alla coscienza di Chiara. Un orizzonte percettivo canonizzato in cui vince l'evidenza, l'ordine banale e rassicurante del telegiornale. In questa realtà, configurata come set strutturalmente stabile (avere «il senso della realtà» quale condizione per sopravvivere) il «reale» irrompe come perturbante. Qualcosa che scomincia il quadro della realtà, lo tra-valica, lo riconfigura sottraendolo alla sua abitudinarietà. Grazie alle immagini d'archivio, Chiara attraversa freddi polari e rivoluzioni epocali: immagini reali non tanto perché documentarie – della Storia, della storia del cinema – quanto perché capaci di condurla in ciò che per Freud incrociamo negli incubi, la vita sotterranea, i desideri profondi. Ciò che scompagina la realtà velata, l'ordine evidente del mondo in cui tendiamo ad abbassare la soglia critica e ad alzare quella dell'accettazione⁴. Un incontro, quello con il «reale», che scuote profondamente Chiara e la risveglia dalla raggelata verità della missione brigatista.

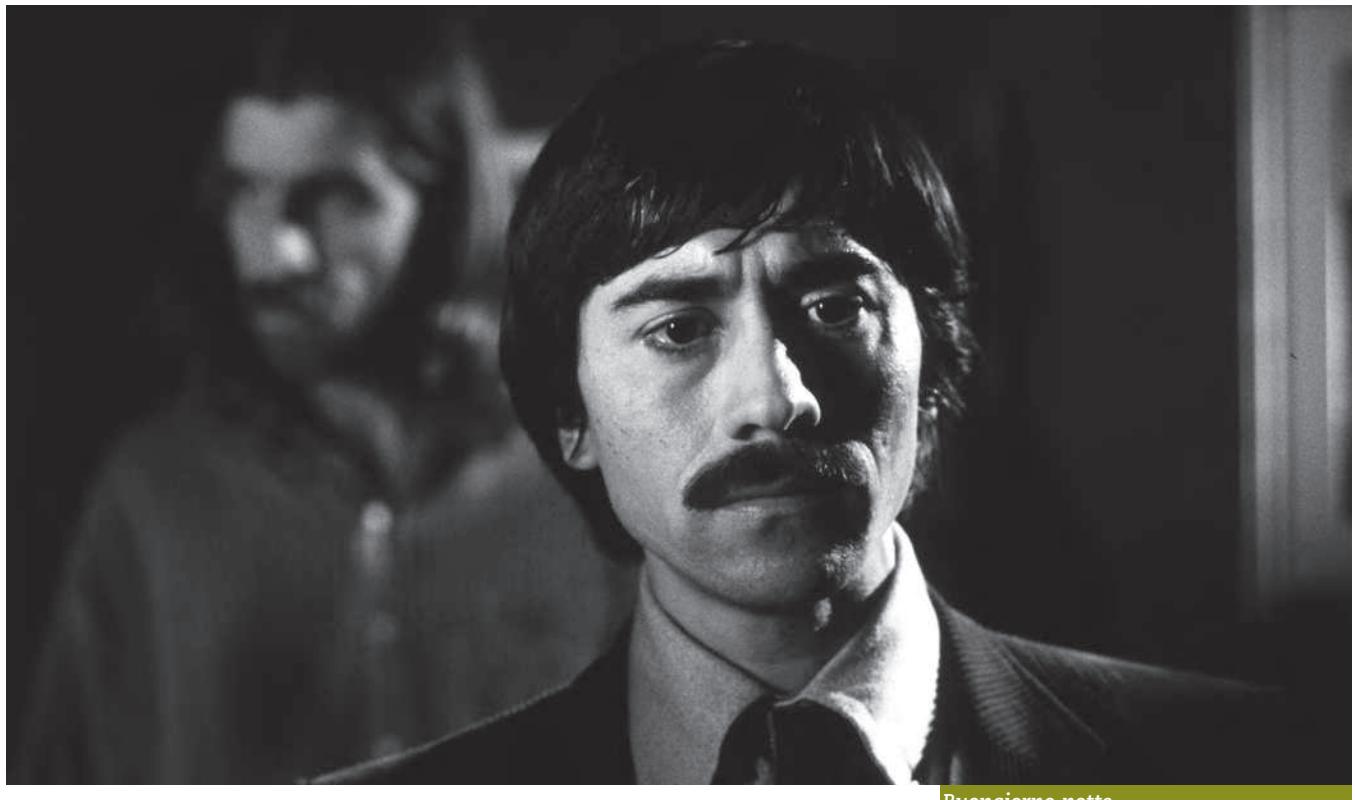


Buongiorno notte

Proprio perché risulta difficile distinguere la loro dimensione storica da quella astorica, prettamente estetica, la nuova vita delle immagini dispiega effetti di senso congiuntamente mostrativi e narrativi. Come se Bellocchio le "liberasse", per impedire a chicchessia di internarle nel recinto di una sola Storia. Per Jacques Aumont «il existe dans toute image des puissances, que l'on peut analyser mais qui, en dernier ressort, sont des dynamismes, des vitesses, des glissements qu'il n'est possible de rationaliser qu'à la condition de négliger leur effet. En ce sens, il n'existe pas d'histoire adéquate des images – seulement de leur être socialisé»⁵.

Il ribaltamento compiuto da Bellocchio – «l'immaginazione è meglio della realtà» – finisce in bocca a Enzo, l'obiettore di coscienza sospettato di essere un terrorista, autore di una sceneggiatura per un film sulle Br che impaurisce Chiara. Un intervento che diviene riflessione sul realismo e sulla ammissibilità dei suoi limiti. Le immagini d'archivio, inquadrature dalla storiografia in un orizzonte realistico-documentario, invertono la loro referenzialità per deflagrare in un immaginario selvaggio, liberato da concezioni finalistiche: un livello di alta performatività emotiva nello scandagliare i recessi di un senso restio al significato «chiaro».

Tutto ciò appare evidente in un altro snodo drammaturgico: quando Bellocchio illumina un corto circuito d'archivio per rivendicare come nessuna dittatura, neanche quella del proletariato, possa giustificare l'uccisione del nemico. Il momento topico: Moro legge la lettera scritta alla moglie e ai familiari. Frasi come «Amore mio dolcissimo... bacia e carezza per me tutti... sii forte, mia dolcissima, in questa prova assurda e incomprensibile... Amore mio sentimi sempre con te e tienimi stretto» introducono analoghe frasi pronunciate nel film di Fausto Fornari, e tratte dall'omonimo libro, *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*: «Amore mio, domattina, domattina all'alba il plotone d'esecuzione della guardia repubblicana fascista metterà fine ai miei giorni»⁶. Mentre un potente stacco musicale esplode sul volto di Chiara osserviamo le immagini dei Cinegiornali Nuova Luce (quelli della Repubblica di Salò, girati a Venezia), con le esecuzioni dei condannati a morte della Resistenza. Medesima tragedia, l'inutilità della morte irrompe in un caso come nell'altro, per i partigiani come per Moro. Per Chiara, la volontà di aiutare il presidente della Democrazia Cristiana senza tradire i compagni brigatisti si materializza nel primo piano di una donna che grida, nell'inspessimento di raggelanti nevicate, e, soprattutto, in ulteriori lettere di condannati a morte che appaiono sul volto di una



Buongiorno notte

ragazza tristissima: «Se fossi vissuto ti avrei chiesto in sposa e ti avrei fatta felice... in queste ore, le più tragiche della mia vita, tutto il mio passato si perde come sullo schermo di un film». Moro si sveglia, esce dal rifugio, scopre Chiara che sta leggendo *Lettere dei condannati a morte*..., si guardano, lei non capisce come il prigioniero possa trovarsi al suo fianco, forse è solo un sogno: «Sogno la cui ambiguità realistica non fa che sottolinearne la dimensione immaginaria, proprio come certi discorsi perfetti, logici, compiuti nella loro assurdità psicotica. Per tutto il film Chiara vive giustamente nel Reale come in sogno, e in sogno come nella realtà»⁷.

Per questo il film si stacca dalla auspicata oggettività di altre opere sul tema: *Il caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986), *Piazza delle cinque lune* (Renzo Martinelli, 2003). E lo fa anche grazie alla figura del *ralenti*, con cui Bellocchio può «aggredire l'immagine nel suo realismo esteriore per cambiarla, elaborarla, truccarla»⁸. Un'increspatura del senso chiaro, già utilizzata in *Il regista di matrimoni*, dall'effetto molteplice. Da un lato esaltare l'artificialità del processo, la sua appartenenza al dispositivo cinema; dall'altro evidenziare il valore dell'immagine che sta trattando, consegnandola a un supplemento di sguardi. Una manipolazione che sblocca potenziali di significato, temporalità sottratte all'apparente ordine naturale delle cose: «Altération comme processus de l'altérité»⁹, sostiene Dominique Païni, distruzione di un significato noto per l'esaltazione di altri possibili significati.

In *Vincere* Bellocchio continua la sua ricerca figurativa nutrendo di nuovi immaginari alcune personali ossessioni. Il rapporto padri/figli, il potere della Chiesa e delle istituzioni, l'autoritarismo dell'uomo forte, l'esperienza psicoanalitica diventano campi aperti alle suggestioni del secolo del cinema. Le immagini della Storia danzano un nuovo sabba, più voluttuose e sacre leghe che mai. «Spero di potermi sempre mettere al lavoro su un altro progetto partendo prima di tutto da istanze che riguardano le immagini, certe forme, certe cose, che mi piacerebbe rappresentare... il punto di partenza è piuttosto l'immagine: viene prima l'immagine e non il messaggio, come si diceva una volta, oppure l'impegno»¹⁰. In *Vincere* Bellocchio esalta l'apporto molteplice dell'archivio: testimonianza del passato, fonte drammaturgica, resto psichico, elemento visionario, inutile, preziosa componente attrazionale. Immagini «documentarie» diventano documenti dell'immaginario. Composizioni astratte – come in *Stramilano* di Corrado D'Errico (1929) –, veritieri attestazioni di una visione del mondo. Lontano da preoccu-



Vincere

pazioni filologiche – le scene di moda nel film di D'Errico sono di fine anni '20 ma Bellocchio lo accompagna con la didascalia «Milano 1914» – o da pedanti citazionismi, *Vincere* segna il dominio della costruzione per immagini sulla costruzione letteraria. Le scene parlate sembrano divenire un complemento di quelle «visionarie»: dopo una notte d'amore con la Mezzogiorno-Dalser, Timi-Mussolini prende aria al balcone da dove immagina folle (d'archivio) osannanti, come fosse già al balconcino di Piazza Venezia; nella rissa al cinema, mentre si proiettano cinegiornali, i corpi dei rivali (interventisti e no) compongono stilizzate ombre cinesi, animate figurine in controluce; la Dalser sogna e un cinegiornale illustra un gigantesco matrimonio collettivo negli anni '30; la Dalser piange commossa mentre *The Kid* di Charlie Chaplin (*Il monello*, 1921) viene sottratto ingiustamente al vagabondo che gli fa da padre. «Sequenze di repertorio o brani di film d'epoca servono in parte a sancire la generalità mediale che innalza il dettaglio, in parte vanno per conto proprio, assorbono altri significati, creano una straniata esigenza di scavo e, soprattutto, allargano i confini di una irriducibile ambiguità»¹¹. Il «necessario» punto di vista fascista su Ida Dalser ribalta il sentire amoroso della donna, la fa divenire una matta da (s)legare. Menzogna e verità di un caso che evidenzia parimenti menzogna e verità del cinema. Ecco l'unica certezza: se Mussolini resta per la donna solo un'immagine da cinegiornale, il '900, in una prospettiva godardiana, diviene un immenso campo archeologico, per storie viste e ricostruite dal Cinema stesso¹². Il materiale d'archivio utilizzato in *Vincere* comprende cinegiornali e repertori (dell'Istituto Luce, della Gaumont Pathé, del Bundesfilmmuseum); capolavori della storia del cinema come il citato *The Kid* o *Oktjabr'* (Ottobre, Sergej M. Ejzenštejn, 1927); chicche del muto italiano, quali *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), *Maciste Alpino* (Giovanni Pastrone, 1916), *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (Marcel Fabre, 1913).

Per Bellocchio reale e irreale vengono ribaltati, «come se il cinema potesse ancora colpire, bombardare, sovvertire, non tanto la coscienza ma ciò che sta nel profondo, oltre la coscienza, che si nasconde alla coscienza, alla ragione, alla morale. Un sovvertimento senza clamore e senza spargimento di sangue»¹³. Lo vediamo anche in *Il regista di matrimoni*, in cui l'immagine «altra» non è archivistica o storico-documentale, quanto mediale, inizialmente riconducibile a semplici soggettive realizzate con la camera del protagonista Elica-Castellitto. Un'osessione iconica che rimbalza di forma in forma, attraversa un'unica suggestione d'archivio – *I promessi sposi* di



Vincere

Mario Camerini (1941), ricchi di evocazioni per il nuovo film desiderato del regista Elica – e s’instilla nell’ossessione d’artista (quella «specie di idiota, che vede ciò che i comuni mortali spesso non vedono»). Camere di sorveglianza per passioni interiori, sensi di colpa, memorie involontarie accatastate fra immagini-scheggia: «Noi siamo finiti perché non siamo capaci di vivere e di conseguenza non siamo capaci di raccontare per immagini il mondo che ci circonda, il mondo di oggi. E del nostro vecchio mondo non gliene frega più un cazzo a nessuno. A noi per primi. Il mondo dell’oratorio, del cinema dei preti, dove vidi con dieci anni di ritardo *I promessi sposi* di Mario Camerini». A parlare è il patetico Smamma, regista fallito che si dà per morto pur di «vincere» l’agognato David «di Michelangelo».

A Castellitto resta il film nel film, un altro, dopo la fuga dal set dei suoi *Promessi sposi*, dopo l’aiuto sulla spiaggia al filmino di matrimonio girato dal fotografo locale. Ecco la troupe sul sagrato, lui in posa da regista, la presentazione ai parenti desiderosi di realizzare «una scena viscontiana, alla *Gattopardo*... Noi vogliamo un capolavoro, per i nostri nipoti e pronipoti. Non badiamo a spese... Allora, che cosa dobbiamo fare? È lei che comanda». Proprio nell’idea di perfezione matrimoniale, quale immagine del rito canonizzato, si illumina e si infrange il capolavoro. Un matrimonio forse imperfetto, ma un film, certo, indimenticabile: dietro la meravigliosa facciata schermica i teatrini della vita e del cinema minano l’agognata perfezione. C’è sempre una sequenza rimossa che torna alla mente, l’accusa di violenza carnale durante il casting del classicissimo film sui *Promessi sposi*, il matrimonio combinato della bellissima Bona-Finocchiaro, il tanto agognato David del regista Smamma. La richiesta del capolavoro configge con le moltiplicazioni di immagini fuggenti. Ora l’intrusione-scheggia impazza, insinua il suo bianco e nero nel film a colori, sbanda da qualsiasi focalizzazione chiara. D’altronde, per Georges Didi-Huberman, l’immagine è «ben altro che un semplice ritaglio eseguito nel mondo degli aspetti visibili. È un’impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa volle toccare, ma anche dei tempi supplementari – fatalmente anacronistici, eterogenei fra loro – che essa non può, in quanto arte della memoria, fare a meno di agglutinare. È cenere mischiata, può o meno calda, di diverse braci»¹⁴.

Teatri di vita, teatri di sguardi, altre tragedie in arrivo: la prova in auto con la giovane sposa Bona-Finocchiaro scivola in languidi baci scrutati al monitor da tutti. Soprattutto da Ferdinando Gravina, Principe di Palagonia, padre della ragazza, furente. Immagini di sorveglian-



Vincere

za, un *panopticum* senza scampo per Elica ormai innamorato; ma anche citazioni colte, la musica di Erik Satie che in una paesana corsa nei sacchi richiama la folle corsa in *Entr'acte* di René Clair (1924). Mentre la spasmodica ricerca della futura sposa, ormai segregata dal padre-principe di Palagonia, conduce Elica all'apoteosi luministica (nella mirabilia pirotecnica dei fuochi, sulla torre del paese dove s'incendia la grande croce cristiana) le immagini del film, gli improvvisi squarci in bianco e nero, le apparenti contraddizioni nelle presenze in campo attingono all'ammissibilità dell'immaginario quale suprema forza del reale: un approccio «che è una pratica instancabile sull'elaborazione della immagine e sui ruoli problematici della visione»¹⁵. Così il finale si apre a un produttivo sconforto semantico: Elica e la ragazza riusciranno a fuggire insieme? Si guardano felici in treno – come sembra, da alcune immagini – o sarà solo un sogno di lui? Lei si sposa veramente o ripudia il fidanzato provocando la reazione armata, violentissima, del padre-principe-padrone? Bellocchio non chiude nessuna ipotesi. L'unica certezza è la giostra di immagini – oniriche? reali? – in cui ci getta: un deragliamento del punto di vista che è potente riflessione sulla simultaneità del pensiero per immagini. Frammenti video di rappresentazioni sudate e vicine ai corpi, al caduco, all'apprensivo. Immagini in cui il passaggio dall'oggettivo al soggettivo rimodula il potere di chi guarda – io, la mia coscienza, gli altri, la storia degli uomini, le norme non scritte della cultura, lo spirito del tempo – per un occhio che governa e che seduce, rinvia e inganna, illumina e confonde. Ora l'immagine non rappresenta più niente se non l'apparente mondo da lei prodotto. Guardiamo, percepiamo, infine siamo noi stessi oggetti di immagini atomizzate e autonomizzate, immagini che pensano, occhi dietro persiane chiuse¹⁶.

In questa prospettiva, pur se mancante di materiale d'archivio, *L'ora di religione* (Il sorriso di mia madre) è un importante starting point: «Un film edificato sullo spazio aperto dalla caduta degli steccati che separano il vero dall'immaginario, il conscio dall'inconscio, tutto tenuto sul filo sospeso di un sottile equilibrio tra realtà e sogno»¹⁷. Sin dall'incipit, in cui Castellitto-Ernesto Picciafuoco interviene graficamente sull'altare della patria, tratteggiando una leggiadra figura di donna che sembra opporsi alla monumentale pesantezza del Vittoriano. Nel film, più che l'archivio, Bellocchio esplora l'immaginario pittorico di un protagonista che non si presta: un immaginario laico, anche esteticamente, il cui programma narrativo è «quello di resistere all'assedio omologante, difendere la dignità del proprio pensiero divergente e consegnare questa eredità spirituale al figlio»¹⁸. Difendersi, innanzitutto, dal volto gigante della madre – dai suoi occhi tremendamente immobili – in corsa verso la beatificazione costruita dalla zia, una irriducibile Piera Degli Esposti. «Qui bisogna inventare la vita di una Santa che non c'è», per cui il volto della madre si diffonde in pieghevoli, brochure, video-short promozionali. Vero obiettivo, contrastare il declino di una famiglia, la Picciafuoco, che non conta più nulla: «Tu sei un artista, non riesci a pensare che meraviglia avere una madre santa, anche per la tua creatività... Non sei nessuno, mai una volta che ti abbia visto in televisione... e invitano cani e porci». Rischiare l'anonimato, il nulla, in una società in cui l'apparenza è tutto. Mentre la zia è guidata da paradigmi forti, in una progettualità capace di ribaltare l'ignavia familiare, il pittore Ernesto tende alla riflessione. E alla decostruzione: una coerenza del rifiuto che riguarda, congiuntamente, posizione etica e possibilità espressiva, nella libertà di immaginare estetiche porose, gravide di imperfezioni e di segni cangianti: per bordi-quadro (cinema e pittura) capaci di ammettere mondi affettivi, texture sgretolate, palcoscenici della visione capaci di irrompere voluttuosamente in scena. Evitando alte definizioni.

Ecco Picciafuoco al computer, a metamorfizzare l'altare della patria, irrorandolo di piante e vegetazione: in animazione, una figura femminile attraversa i porticati classici, mentre le colonne crollano al suo passaggio, alcuni angeli giungono sull'altare e un tripudio di cavalli s'invola su un mondo in rovina, dai colori vivissimi. Una decostruzione/liberazione accompagnata dall'amore per la giovane insegnante di religione del figlio. Il silenzioso incedere di Diana Sereni, l'attraente insegnante, viene accostata all'immagine di Gradiva, la donna che cammina, figura mitologica del XX secolo. Gradiva «nell'animazione al computer di Ernesto, distrugge il

Vittoriano facendo sorgere dalle sue macerie una lussureggianta vegetazione. In tal modo il narratore identifica Diana-Gradiva con la bellezza, mentre il pittore vendica immaginariamente l'architetto impazzito per avere fallito nel suo piano di distruzione del monumento visto come emblema del brutto»¹⁹. Un processo di liberazione analogo – l'idea salvifica della donna – ma per altri versi opposto – per i diversi paradigmi artistici di riferimento – a quello espresso da Aristide Sartorio in *Il mistero di Galatea* (1918), in cui la perduta bellezza dell'arte classica si sarebbe sanata solo col ritrovamento della testa di Galatea e la sua ricollocazione sul corpo della statua mozzata.

Mi sembra interessante ragionare sul fatto che Bellocchio parta da eventi storici per parlare (anche) d'altro, sia di aspetti da sempre al cuore del suo cinema (la famiglia, il rapporto genitori/figli, la possibilità di rivivere la storia attraverso l'inconscio...) sia di forme attratte da una visività non convenzionale, in cui utilizzare antiche sequenze significa creare nuovi blocchi spaziotemporali. Un livello autoriflessivo, come ben evidenzia William C. Wees in uno dei testi fondativi sul *found footage*, che diviene fondamentale per la stessa elaborazione teorica del cinema contemporaneo²⁰. Le domande che restano riguardano la storia, la sua essenza, la possibilità di essere raccontata. Storia del cinema e Storia degli uomini, in un intreccio che ha segnato il '900 attraverso immagini che continuiamo a smontare e a rimontare. Luoghi del vedere che conducono ai limiti del sapere e che assurgono, in qualche modo, al fantasmatico: nella lotta tra forma e informe, fra l'opera collassata e la danza dei suoi resti ricomposti. Una dimensione in cui la forma non è più «il contenente del contenuto, non è la pellicola superficiale, la scorsa insignificante o gloriosa che avvolge il piatto forte o inesistente del contenuto, ma è il prodotto di una trasformazione»²¹. Una prospettiva dinamica in cui il cinema di Bellocchio esalta il tentativo di un equilibrio impossibile, nel movimento di spola fra rappresentazione delle idee ed enigmatica potenza espressiva del cinema.

-
1. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 42.
 2. Ricordo il saggio di Christa Blumlinger, *Kino aus zweiter Hand*, Vorwek 8, Berlin 2009 (*Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Paris 2013) in cui l'autrice, rifacendosi alla scuola di Aby Warburg, focalizza l'attenzione su vari procedimenti di ripetizione e di rivalutazione, sui repertori di gesti e immagini dimenticate, sui procedimenti mnemonici consentiti dal cinematografo. Un campo di studi in piena espansione in cui mi permetto di ricordare il mio *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
 3. Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, Le Lettere, Siena 2008, p. 180.
 4. Rimando a Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per una estetica psicanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007 e Jacques Lacan. *Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
 5. «Esiste, in ogni immagine, una potenza che si può analizzare ma che, in ultima istanza, è un dinamismo, una velocità, uno slittamento che non si può razionalizzare se non a patto di non considerarne l'effetto. In questo senso, non esiste una storia adeguata delle immagini, ma sono del loro essere socializzate». Jacques Aumont, *L'Histoire du cinéma n'existe pas*, «Cinémas», 2-3, XXI, 2011, p. 166.
 6. Piero Malvezzi, Giovanni Pirelli (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, Einaudi, Torino 1952. Il film di Fornari è del 1953.
 7. Patrizia Pistagnesi, *Il cinema di Bellocchio e la psicanalisi*, in Adriano Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005, p. 34.
 8. Luca Bandirali, *Il teatro dei reali possibili. Conversazione con Marco Bellocchio*, in Luca Bandirali, Stefano D'Amadio, *Buongiorno notte. Le ragioni e le immagini*, Argo, Lecce 2004, p. 56.
 9. «Alterazione come processo di alterità». Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Paris 2002, p. 63.
 10. Marco Bellocchio, in Gianfranco Casadio, Luisa Ceretto (a cura di), *Immagini del potere. Il cinema di Marco Bellocchio*, Le Mani, Recco 2009, pp. 10-11.
 11. Tullio Masoni, *Sopra le righe della storia. Vincere, qualche nota*, in G. Casadio, L. Ceretto (a cura di), *Immagini del potere. Il cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 53.
 12. Potenzialmente, come mostra Jean-Luc Godard con le sue *Histoire(s) du cinéma*, tutto il cinema prodotto sino a ora è manipolabile e oggetto di rinnovate messe in forma: tutta la storia del cinema uno stermina-

- to giacimento visivo dal quale partire per (re)inventare processi metaforici, critiche massmediali, riflessioni ritmico-figurative.
13. *Le immagini, le identità*, intervista a Marco Bellocchio a cura di Piero Spila e Bruno Torri, «Cinecritica», 46-47, 2007, p. 16.
 14. Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 263.
 15. Daniele Guastella, *La fuga dall'immagine*, «Cinecritica», 46-47, 2007, p. 32.
 16. Rimando ad alcune considerazioni espresse da Jacques Aumont in *A cosa pensano i film*, Pisa, ETS, 2007 (I ed. 2006).
 17. Luciano De Giusti, *L'ora di religione*, in Adriano Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema, i film*, Marsilio, Venezia 2005, p. 214.
 18. *Ibid.*, p. 216.
 19. L. Di Giusti, *L'ora di religione*, in A. Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema, i film*, cit., p. 217.
 20. William C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York City 1993.
 21. M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 216.

Marco Bertozzi ha insegnato Cinema documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia, all'Università Roma Tre e, attualmente, all'Università IUAV di Venezia. Tra i suoi libri, *L'idea documentaria* (a cura di, 2003), *Storia del documentario italiano* (2008 - Premio Domenico Meccoli e Premio Limina Awards 2009 quale miglior libro di cinema dell'anno), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate* (2012). Ha pubblicato saggi di estetica e storia del cinema sulle principali riviste internazionali e tenuto conferenze nelle università Paris 8, San Diego, California, Chicago, Quebec, Mc Gill, Hunter a New York. Tra i suoi film, *Appunti romani* (2004), *Il senso degli altri* (2007), *Predappio in luce* (2008). Con l'ultimo lavoro, *Profughi a Cinecittà* (2012) ha riportato alla luce la surreale vicenda del campo profughi negli studios romani. Nel 2013, per Rai Storia, ha condotto *Corto reale. Gli anni del documentario italiano*, un programma sulla storia del documentario italiano in ventisette puntate.