

MEMORIE DI MASSA:

la rimediazione dell'autoetnografia amatoriale come pratica discorsiva degli **archivi digitali**, del **cinema** e della **videoarte**

Il web è un grande archivio di memorie. Ogni utente lascia traccia di sé. Gli autoritratti amatoriali sono passati dall'essere una pratica di autoconfigurazione del sé allo status di big data circolanti in rete. Le autoetnografie amatoriali, che uniscono narrazioni discontinue di memorie personali a formazioni sociali più ampie, si prestano a una riscrittura riflessiva della soggettività, sulla base di regole stabilite dalla struttura dell'archivio stesso.

Francesca Scotto Lavina

Nelle ultime decadi la crescente attenzione verso i filmati amatoriali ha portato alla loro catalogazione in archivi digitali, che rendono tali materiali disponibili in rete. Ciò ha favorito il loro utilizzo da parte di utenti, registi e videoartisti. Oltre ad essere una pratica di autoconfigurazione del sé, il video amatoriale diventa, pertanto, oggetto di pratiche discorsive che rfigurano la memoria collettiva come memoria culturale¹. Il saggio si propone di analizzare tali processi in relazione all'autoetnografia.

L'autoconfigurazione del sé mediante la forma autoetnografica dell'autoritratto amatoriale

Sebbene non presupponga competenze professionali, l'amatorialità implica un legame tra il soggetto e l'oggetto di tale attività, in virtù del quale il video amatoriale diventa una modalità di autoconfigurazione del sé: l'amatore, infatti, realizza archivi visivi, in cui immortala elementi del proprio contesto sociale.

Negli ultimi decenni le modalità della pratica amatoriale sono cambiate rapidamente grazie alla diffusione di dispositivi che consentono di filmare, archiviare nella propria memoria di massa, manipolare e condividere i video via web. Mentre nell'era predigitale il video amatoriale era una pratica sociale circoscritta ai membri del gruppo da cui era condivisa, oggi esso immortala istanti privati destinati alla comunicazione di massa della rete². Tale cambiamento indebolisce il confine tra sfera privata e sfera pubblica e rende il video amatoriale una pratica audiovisiva libera, che emerge in differenti culture e attiene al complesso fenomeno della comunicazione per immagini³.

Il video amatoriale mostra immagini in movimento, che assumono spesso la forma dell'autoritratto teorizzato da Bellour: la narrazione è discontinua, spesso priva di una *consecutio temporum*; l'autore è per lo più assente, sebbene la tecnologia odierna ne permetta l'inclusione all'in-

terno dell'immagine⁴. L'elemento prevalente è invece il suo sguardo che, allineato a quello del dispositivo di ripresa, traccia un percorso visivo attraverso immagini-ricordo⁵. L'autoritratto è infatti subordinato all'utilizzo della tecnologia, che nel video, come suggerisce Bellour, permette la manipolazione dell'immagine, come versione moderna della «memoria artificiale, elaborata dall'antica retorica»⁶. Il processo che ne scaturisce configura una soggettività plurale, che si frammenta tra le persone, gli oggetti e i luoghi, in cui il videoamatore effettua ricognizioni della propria memoria. In essi egli riconosce tratti del sé, senza che questi gli rimandino la certezza di un'identità.

In particolare quando la memoria personale si intreccia a formazioni sociali più ampie o a processi storici, l'autoritratto si estende all'autoetnografia⁷. Questa configura una soggettività, che è oggetto di articolazione discorsiva da parte del contesto e dei luoghi, in cui il videoamatore si muove da turista, esule o immigrato. Gli elementi di tali luoghi assumono all'interno dell'immagine le configurazioni visive del collage, del bricolage o della forma diaristica, che rispecchiano l'identità apolide e frammentaria dell'amatore. Questi talvolta inserisce la propria *voice over* e il proprio *entourage* familiare o sociale, come mezzi per rievocare e recuperare la propria memoria.

L'autoritratto amatoriale nella sua declinazione autoetnografica documenta il viaggio del proprio autore alla ricerca di ciò che è perduto. Il soggetto compie un'operazione auto-riflessiva, in cui immagini del sé, di altri e di altro da sé ricompongono i frammenti dell'Io ideale. Questi assumono la funzione di specchio lacaniano, consolidano l'alienazione immaginaria del soggetto e al contempo sono oggetto del suo investimento libidico. Ciò che muove il soggetto è il desiderio inscritto nella propria *manque à être*, causata dalla sua inclusione nel campo dell'Altro⁸.

Le immagini autoetnografiche, tuttavia, non si configurano solo come metonimia di un'esperienza personale, ma anche come sistema di icone, indici e simboli⁹, che caratterizzano il contesto in cui tale esperienza ha avuto luogo. Questo sistema di codici funziona da dispositivo mnemonico che permette il miracolo dell'identificazione¹⁰, anche quando chi guarda è escluso dalla dimensione referenziale. Il riconoscimento dei codici attiva un processo semiotico ed ermeneutico in relazione a ciò che Barthes definisce la Storia¹¹, ossia un tempo e un luogo che non appartiene alla vita dello spettatore, ma che egli riconosce attraverso l'*habitus*¹². Questo è inteso come l'insieme delle idee, dei gusti, dei comportamenti e dei modi di pensare di un gruppo sociale, nel modo in cui si evincono dall'immagine, che diventa, perciò, documento di un'eredità culturale.

Rimediazioni autoetnografiche nelle pratiche d'archivio come archeologia foucaltiana

La convergenza dei vari dispositivi (cinema, televisione, fotografia, video, computer) tramite le tecnologie digitali permette di preservare i materiali amatoriali in archivi digitali grazie alla collaborazione di ricercatori, archivisti, autori, istituzioni e utenti della rete, come la Cinémathèque de Bretagne, il Private Photo & Film Archives Foundation, creato da Péter Forgács e l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, realizzato dall'associazione Home Movies¹³.

Per rendere il film amatoriale adatto alla comunicazione di massa, archivisti come quelli di Home Movies ne adattano le immagini secondo la doppia logica della rimediazione¹⁴. Dopo il restauro digitale e la catalogazione, i filmati sono manipolati, in modo da essere adattati alla consultazione nella sezione online dell'archivio, previo consenso del videoamatore o dei proprietari. Talvolta il contenuto è corredato del punto di vista del videoamatore, che aggiunge commenti tramite la propria *voice-over* o collabora alle didascalie, inerenti al contesto storico. *Expanded Frame* di Gino Persia, presente nell'archivio web di Home Movies, è un esempio di autoetnografia, girato originalmente in 8mm. Le immagini della famiglia Persia si intrecciano con il rilancio dell'attività edilizia in Italia all'inizio degli anni '60. Di seguito alle didascalie, che illustrano il momento storico, scorrono le immagini dei membri della famiglia nel quartiere di

via Compagnoni di Reggio Emilia. La voice-over di Gino descrive lo stato del quartiere negli anni '60 e le trasformazioni che ha subito fino ad oggi. Le immagini-ricordo di Gino, che gioca con i propri fratelli sull'altalena di un campetto di campagna sullo sfondo delle prime case costruite in seguito all'approvazione del piano Fanfani, diventano referente non solo delle famiglie reggiane cresciute nel quartiere, ma anche della ripresa economica italiana degli anni '60.

Alcuni archivi raccolgono invece materiali amatoriali riguardanti eventi storici, il che non ne rende necessaria l'ulteriore contestualizzazione. Il Wtc Repository, realizzato dal National Institute of Standards and Technology, contiene immagini, video e documenti dell'11 settembre, mentre il Sonic Memorial Project raccoglie registrazioni di voci che rendono testimonianze spontanee dell'evento. L'Yivo Center di New York e l'U.S. Holocaust Memorial Museum, il cui archivio video è stato realizzato da Steven Spielberg, contengono, tra gli altri, filmati amatoriali di famiglie ebraiche, girati prima o durante l'olocausto. Il film amatoriale del 1938 che racconta il viaggio in Polonia di David e Liza Kurtz, immigrati a New York negli anni '20, è un altro esempio di autoetnografia, che descrive la vita quotidiana del villaggio di Nasielsk prima che la comunità ebraica venisse cancellata dalla Shoah. Gli archivisti dell'U.S. Holocaust Memorial Museum aggiungono alle immagini amatoriali didascalie e video-interviste a Glen Kurtz, nipote di David e a Marcy Rosen, che riconosce nel video donato da Glen al museo il nonno, Maurice Chandler, sopravvissuto alla Shoah. La visione di tali filmati riattiva la pratica della memoria collettiva¹⁵; al contempo lo status di materiale d'archivio li rende parte della memoria culturale e pertanto simbolo di una comunità, di cui fanno sopravvivere il fantasma.

Il lavoro compiuto dagli archivisti in collaborazione con videoamatori e l'eventuale utilizzo dei materiali da parte degli utenti si configurano come una riscrittura riflessiva della forma autoetnografica, che indica la volontà di riaffermare la soggettività nel collettivo della rete come pratica discorsiva¹⁶. I materiali autoetnografici possono essere considerati di fatto documenti, ovvero tracce, che creano relazioni causali tra gruppi di immagini ed eventi, tramite sistemi di segni¹⁷. Tali caratteristiche consentono il passaggio dall'analisi di un'archeologia personale ad un'analisi archeologica di stampo foucaultiano, che proietta verso l'esterno la dimensione intima propria dell'autoritratto.

La forma autoetnografica dell'autoritratto amatoriale può considerarsi una formazione discorsiva¹⁸, le cui regole, stabilite in seno ad gruppo sociale, in un dato contesto storico e geografico, ne determinano la funzione enunciativa come atto di reminiscenza. Le immagini-movimento del film amatoriale ne costituiscono gli enunciati¹⁹, che l'apparato di ripresa è pronto a catturare in ogni momento nella loro spontanea irruzione²⁰. Tali enunciati sono persistenti²¹, fintanto che esiste un dispositivo in grado di preservarli. La loro positività risiede nella rarità, nella loro forma lacunosa e frammentaria²², tramite la quale la soggettività del video-amatore, al contempo enunciatore ed enunciatario, si situa in rapporto a tutte le soggettività coinvolte. Tale effetto è proprio del campo enunciativo, determinato dal contesto storico e sociale, e delle condizioni di esistenza degli enunciati, tanto nella dimensione privata dell'album di famiglia che in quella pubblica della rete.

Gli archivisti non solo raccolgono, catalogano e salvaguardano le memorie contenute nelle immagini dei video amatoriali, ma operano anche un processo di riscrittura, tramite l'inserimento delle didascalie o della voice-over, in modo da creare un sistema di relazioni causali e forme di coesistenza tra i vari materiali, i loro autori e determinati eventi storici. Ciò stabilisce la «referenzialità degli enunciati, la forma, il luogo, la condizione, il campo di emergenza, l'istanza di differenziazione di individui e oggetti, degli stati di cose e relazioni, che vengono messi in opera»²³. Gli archivi sono forme di cumulo²⁴, in cui differenti enunciati ripetono l'evento, mediante la differenza dei punti di vista. Funzione dell'archivio è rendere tali enunciati coerenti con il discorso, che essi si propongono di articolare nel loro insieme. Le autoetnografie, rimediate dagli archivi secondo il principio di additività e ricorrenza²⁵, danno vita a un'ulteriore formazione discorsiva, la cui funzione enunciativa è attualizzare la memoria d'archivio, accumulata all'interno dell'immagine, nella memoria di lavoro di una società. Queste due forme sono per Aleida Assmann parte della memoria culturale²⁶. Il grande quantitativo di

materiali donati spontaneamente agli archivi dagli amatori e l'elevato numero di accessi degli utenti testimonia la volontà che tali materiali entrino a far parte della memoria culturale. La reperibilità di tali enunciati in rete o nell'archivio garantisce che siano trattati nella loro forma sistematica di esteriorità²⁷, in quanto destinati alla comunicazione di massa. Secondo tali premesse gli archivi citati possono essere considerati un *a priori* storico, il che conferisce loro la caratteristica di archivio in senso foucaultiano. Essi di fatto rappresentano un sistema enunciativo generale di formazione e trasformazione degli enunciati, trattati come eventi, la cui insorgenza si basa sulla regolarità e le relazioni determinate dagli archivi stessi. Pertanto essi favoriscono una pratica discorsiva costantemente in progress, grazie all'interazione fra archivisti, videoamatori e utenti.

La rfigurazione della memoria collettiva tramite la rimediazione dell'autoetnografia nel cinema e nella videoarte

Cineasti e videoartisti contribuiscono alla pratica discorsiva instaurata dall'archivio, rimediando la forma autoetnografica per evidenziare l'importanza del contesto e dei luoghi, come spazi che mettono in discussione l'identità.

Già a partire dalle avanguardie degli anni '60 l'introduzione nel linguaggio cinematografico di figure stilistiche e forme del video amatoriale ne costituiscono una fonte di rinnovamento. Jonas Mekas esplora la forma diaristica nella sua produzione, considerata da Russell come l'autoetnografia per eccellenza²⁸. In *Diaries, Notes and Sketches* il regista lituano include video girati tra gli anni '60 e '80, le cui immagini sono intimamente legate ai membri dell'avanguardia newyorkese e alla comunità lituana. I luoghi filmati da Mekas costituiscono sempre la testimonianza di una perdita. La loro impressione sul supporto tecnologico e la manipolazione dell'immagine offrono al cineasta una sorta di esperienza compensativa. Egli introduce effetti visivi mediante il montaggio, didascalie, il commento musicale e talvolta la sua solenne voice-over. Il racconto delle sue memorie contrasta con la spensieratezza delle scene di vita quotidiana, con i rapidi movimenti di macchina, con le brusche variazioni del tempo, del luogo dell'azione, dell'esposizione e della messa a fuoco. *Reminiscence of a Journey to Lithuania* (1972) comprende video girati con una bolex durante il suo ritorno in patria nel 1971. Le immagini-ricordo mostrano la vita di una comunità attraverso il suo sguardo di esule. Attualmente i film di Mekas sono raccolti nell'archivio realizzato dallo stesso cineasta e alcuni sono disponibili online. Tra questi *Wtc Haikus* (2010), uno dei suoi lavori più recenti, rimedia alcune delle immagini delle torri gemelle e di New York, girate in 16mm tra il 1973 (anno della loro costruzione) e il 2001 e successivamente digitalizzate. Nel film vengono introdotte immagini fugaci del corpo e del volto di Mekas, come colui che volge alternativamente lo sguardo (in macchina) allo spettatore, alle strade di Soho, a Battery Park, alla Statua della Libertà, alla sua famiglia, agli amici come Andy Warhol e ai newyorkesi in genere. Alle loro immagini si interviene, a cadenza regolare, quella del Wtc, a volte confusa nella nebbia e a volte tra gli altri grattacieli di Manhattan.

A partire dagli anni '90 il videoartista ungherese Péter Forgács, in lavori come *Meanwhile Somewhere...*, *Free Fall*, *The Notes of a Lady*, *Kadar's Kiss*, rimedia filmati amatoriali manipolati con una procedura simile a quella utilizzata dagli archivisti di Home Movies. La sua recente installazione *Letters to Afar* (2013) rimedia materiali autoetnografici presenti nell'archivio dell'Yivo Center e in particolare diari di viaggio di ebrei polacchi immigrati negli Usa, che visitano la terra natia tra il 1920 e il 1930. I film in 8 e 16mm immortalano immagini delle comunità d'origine, prima che queste vengano cancellate dall'olocausto. Un esempio sono i video realizzati da Gustave Eisner, che filma la quotidianità del distretto tessile di Łódź, come in un collage di cartoline. Le immagini restaurate e digitalizzate sono sdoppiate dalla proiezione su specchi, rallentate e rese traballanti al ritmo del sound, leggermente jazz, dei Klezmatics.

Tanto *Letters to Afar* che *Wtc Haikus* ricreano un mondo fantasma, che Forgács definisce un effetto di stampo hitchcockiano. Lo spettatore è consapevole del corso degli eventi storici e ciò aumenta il potere memoriale delle immagini. La loro rimediazione dà vita a una pratica discor-

siva, che enfatizza tanto l'imminente destino dell'oggetto del discorso (la comunità ebraica e il Wtc), senza tuttavia mostrarlo, quanto la frammentazione identitaria, che il trauma collettivo, legato all'evento, comporta.

Mexico (Alejandro González Iñárritu), uno degli 11 cortometraggi del film collettivo 11'09'2001, utilizza due immagini amatoriali, icone dell'11 settembre: l'uomo che cade dal Wtc e quella del crollo. La restante parte del film rimedia invece le voci dell'11 settembre, come quelle presenti nel Sonic Memorial: voci indistinte che pregano, voci degli *anchor men* e delle vittime sullo sfondo di uno schermo nero, che anestetizza il trauma dell'evento con un effetto di premediazione²⁹. Cineasti e artisti seguono immagini-tracce di eventi passati, contestualizzate dalla manipolazione digitale. Ciò comporta una rfigurazione incrociata³⁰, che Ricoeur definisce come un doppio processo di finzione. Questa è dovuta da un lato alla presenza del dispositivo di ripresa, in quanto fonte di enunciazione³¹, e dall'altro all'incrocio tra sfera privata e pubblica con l'evento storico. Tale processo implica il sorgere di un'identità narrativa, nonché l'instaurarsi di un circuito memoriale: questo parte dal singolo atto creativo dell'autoritratto amatoriale, che approda in prima istanza alla memoria collettiva di un gruppo sociale. Il supporto tecnologico rende tale memoria parte della memoria culturale, che ritorna infine al singolo soggetto (spettatore/utente). Questi innesta le proprie memorie sui dettagli, che identifica nell'immagine, per ricavarne le proprie immagini-ricordo. Queste diventano «funzione del futuro, che ricorda ciò che accade per farne oggetto a venire di altra memoria»³².

1. Jan Assmann, John Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, «New German Critique», 65, primavera-estate 1995, pp. 125-133.

2. Chalfen distingue la *home mode communication* nell'ambito domestico da quella *mass mode*, che include messaggi realizzati per un audience eterogeneo. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987 (trad. it. *Sorrìda prego. La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997).

3. Patricia Zimmerman, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995.

4. Ciò è reso possibile dalla manipolazione dell'immagine e dalle telecamere frontali di smartphone e tablet.

5. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris 1985 (trad. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).

6. Raymond Bellour, *L'entre-Image. Photo, Cinema, Video*, La Différence, Paris 1990, p. 307 (trad. it. *Fra le immagini, fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007).

7. Il termine indica un'analisi (grafia) di esperienze personali (auto) comprese attraverso quelle culturali (etno). Cfr. Deborah E. Reed-Danahay (a cura di), *Auto/Ethnography Rewriting the Self and the Social*, Berg, Oxford-New York 1997.

8. Jaques Lacan, *Ecrits*, Editions du Seuil, Paris 1966 (trad. it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974).

9. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewi, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*, Routledge, London-New York 1992 (trad. it. *Semiotica del cinema e degli audiovisivi*, Bompiani, Milano 1999).

10. Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance, Les essais*, Stock, Paris 2004.

11. Roland Barthes, *La chambre claire. Not sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980 (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980).

12. Pierre Bourdieu, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris 1965.

13. Paolo Simoni, *Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia*, in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, Lindau, Torino 2003.

14. Vale a dire quella dell'immediatezza e dell'ipermediazione. Cfr. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation Understanding New Media*, The Mit Press, Cambridge (Ma) 1999 (trad. it. *Remediation Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002).

15. Questa si riferisce a una pratica orale nell'ambito di un gruppo sociale che ha un orizzonte temporale limitato. Cfr. Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, Harper & Row, New York 1980.

16. La pratica discorsiva è definita da una serie di regole, che determinano la specificità del discorso, le relazioni tra i suoi oggetti e il modo in cui essi vengono trasformati nell'ambito di una storia generale. Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Bur, Milano 2009, pp. 50-51, 189 (ed. or. *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969).
17. Jacques Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-43.
18. M. Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., pp. 117-118.
19. Ivi, pp. 104, 111, 122. L'enunciato è caratterizzato da una sostanza, un luogo, una data, che ne connotano l'identità in funzione di un campo di utilizzazione, in cui sussistono le condizioni e le relazioni necessarie alla sua esistenza.
20. Ivi, p. 21.
21. Ivi, p. 127.
22. Ivi, p. 123.
23. Ivi, p. 95.
24. Ivi, p. 126.
25. Ivi, pp. 128-129.
26. La memoria di lavoro pertiene a ciò che una comunità usa costantemente per riprodurre la propria identità, mentre la memoria di archivio custodisce reliquie di passato, che non sono ancora o non sono più attualizzate nella memoria di lavoro. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, Munchen 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002).
27. M. Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 124.
28. Catherine Russel, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of the Video*, Duke University Press, Durham-London 1999.
29. Richard Grusin, *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
30. Paul Ricoeur, *Temps et récit 3: Le temps raconté*, Seuil, Paris 1985 (trad. it. *Tempo e racconto*, vol. 3, Jaka Book, Milano 1994).
31. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o sito del film*, Marsilio, Venezia 1994).
32. G. Deleuze, *L'image-temps*, cit., p. 65.

Francesca Scotto Lavina è dottoranda in Musica e spettacolo, presso il dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo della Sapienza, Università di Roma, dove svolge un progetto di ricerca sull'emozione spettatoriale, il cui abstract è pubblicato su «Cinéma & Cie», 22. Ha pubblicato saggi per «Fata Morgana» e partecipato a convegni internazionali, tra cui Necs 2014 e 2015.