REMIX

La memoria dei luoghi

La retrospettiva su Lee Anne Schmitt alla 55a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro.

di *Daniele Dottorini* — 24 Giugno 2019

L'essay-film è una forma aperta. Lo è contrariamente a ciò che si potrebbe pensare intuitivamente; nella parola "saggio" è contenuto un orizzonte di significati che rimandano spesso all'atto di sperimentare, tentare, provare. Era ciò di cui parlava Adorno quando, riferendosi al saggio filosofico, ne affermava la discontinuità di procedimenti. Il saggio, sottolinea Adorno, «pensa in frammenti, perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il proprio appianamento. La discontinuità è la sostanza stessa del saggio».

Frammentarietà, accostamento di dettagli, sperimentazione di forme: non è difficile riconoscere qui il metodo specifico del cinema (l'inquadratura, il dettaglio, il montaggio), che infatti ha attraversato le forme del saggio lungo tutta la sua storia, mostrando appunto la sua potenza di creazione. **La forma saggistica del cinema si dispiega in mille direzioni**; una di queste è sicuramente la forma cartografica, la mappa, la congiunzione di luoghi diversi. Sin dalle prime forme di *travelogue*, passando per il *Land Film*, il film-saggio si interroga sui luoghi, sulla loro filmabilità, sulle tracce temporali che essi possono rivelare, cinematograficamente.

Il cinema di Lee Anne Schmitt, a cui il Festival di Pesaro ha dedicato quest'anno una retrospettiva curata da Rinaldo Censi, si muove lungo questa prospettiva con uno sguardo peculiare. Schmitt, cineasta di Chicago trasferitasi a Los Angeles (dove ha studiato al CalArts, con Thom Andersen e James Benning), lavora appunto sulla memoria dei luoghi. Luoghi particolari, apparentemente anonimi, spesso abbandonati. In molti casi la regista americana filma questi luoghi, ne esplora i dettagli con inquadrature fisse e al tempo stesso in movimento (in molti suoi film usa una Bolex 16mm che tiene ella stessa in spalla). Inquadrature qualsiasi di spazi qualsiasi, che però, nel montaggio e con l'aiuto del testo che a volte interviene – e che è spesso composto da brani di libri, saggi storici o da descrizioni personali – diventano nel corso dei film aperture temporali dell'immagine.

In *California Company Town* (2008) la struttura è in apparenza quella del *travelogue*: una serie di città fantasma in California, città nate intorno a compagnie petrolifere o stabilimenti industriali a cavallo tra Ottocento e Novecento, ora abbandonate. **In questi spazi qualsiasi si agitano tracce di un passato**, evocato attraverso brevi commenti, stralci di testi, l'improvviso emergere di immagini d'archivio, come il film propagandistico girato nel campo di detenzione per i cittadini americani di origine giapponese deportati lì durante la Seconda guerra mondiale.

Il luogo non racconta da solo, necessita di un montaggio di immagini, suoni, parole per poter diventare una forma temporale. In *Purge this Land* (2017), Schmitt segue il percorso di John Brown il rivoluzionario che scelse la lotta armata per la liberazione degli schiavi negli Stati del Sud. La sua camera filma i luoghi dove Brown è passato, mostrandone l'indifferenza rispetto al passato che li permea; indifferenza che solo la forma filmica è in grado di rovesciare. **Lo sguardo della regista diventa allora un percorso che da collettivo diventa personale**: nell'ultima parte del film alcuni oggetti e alcune foto ritraggono la sua famiglia (il compagno, da cui ha un figlio, è un musicista di colore, Jeff Parker).

L'America è un territorio che produce ossessivamente immagini, diceva Godard, ma queste immagini sono spesso superficie: in *Bowers Cave* (2010), una discarica in California rivela la sua origine, quella di un luogo di culto per comunità indiane ora dimenticate. **È il conflitto tra passato (narrabile), e presente (visibile) a determinare dunque la particolare dialettica dei film di Schmitt**, la sua particolare concezione del montaggio come accumulo di frammenti di sguardo, di letture, frasi, musiche, suoni.

In *Last Buffalo Hunt* (2011), la figura simbolica (per la cultura statunitense) del bufalo diventa il protagonista di una narrazione particolare. La regista segue un vecchio

cowboy che lavora accompagnando i turisti alla caccia al bufalo. La dimensione mitica della caccia (tra le forme narrative più frequenti del mito del West), diventa in questo caso la flagranza di un gioco di morte. **Le immagini non risparmiano la sofferenza e la morte degli animali**, mentre il montaggio costruisce una serie di percorsi temporali, in cui altri racconti, altre immagini, altre rappresentazioni del bufalo emergono in un percorso stridente, perturbante. Cartelli stradali, insegne di negozi, cartelli turistici, luoghi-monumento abbondano in questo e altri film: segni spesso ignorati di una stratificazione storica, in cui lo spazio diviene paesaggio cancellando spesso le tracce dei paesaggi precedenti.

La dimensione temporale dell'immagine è sancita anche dal suono, dai suoni indistinti dell'ambiente, fino alle musiche che rimangono spesso sullo sfondo, o che, in alcuni film come *California Town Remix* (2012) o *Three Stories* (2012), permettono allo spettatore di immergersi in una percezione sensoriale degli stessi luoghi visti nei film precedenti. Aiutata dalle musiche di Jeff Parker, **Schmitt elabora allora dei percorsi di montaggio audiovisuale differenti**, in cui le stesse inquadrature vengono rimontate in forme nuove, creando particolari cortocircuiti tra un film e l'altro.

Come nei lavori di Thom Andersen (basti pensare a *Los Angeles Plays itself*, 2003, costituito da un montaggio di migliaia di inquadrature di Los Angeles tratte da film e serie americane), o di James Benning, **il cinema di Schmitt lavora quindi interrogandosi sulle immagini dei luoghi, sul loro indice temporale**. Per questo la forma del film saggio si costituisce come una sorta di cartografia critica in cui personale e collettivo, individuale e storico si fondono in un percorso che esplora diverse direzioni, segno di un cinema che non cessa di ibridarsi e appunto, di saggiare le forme del visibile.

Riferimenti bibliografici

Th.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012.