Lo spettacolo dei *phantom ride* nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile

ARIANNA VERGARI

Premessa: paesaggi mobili tra cinema delle origini e avanguardia

Se il Convegno di Brighton del 1978 ha oramai uno statuto aurati-co nel porsi come momento cruciale di un ripensamento del cinema delle origini e più in generale della storia del cinema, nell'abolizione di ogni impianto teleologico che apre la strada alla *New Film History*, altrettanto significativo è un simposio tenutosi l'anno successivo al Whitney Museum, dal titolo "Researches and Investigations into Film: its Origins and the Avant-Garde". Una certa storiografia parallasse che crea delle connessioni euristiche tra l'*early cinema* e le pratiche sperimentali, nello specifico il *found footage film* degli anni Sessanta e Settanta, è stata sostenuta da studiosi e studiose quali Tom Gunning, Noël Burch, Bart Testa, Jeffrey Skoller, Catherine Russell, solo per citarne alcuni. Come evidenzia André Habib, questa "impollinazione incrociata"[1] che celebra l'incontro tra teorie e prassi archeologiche, permette attraverso un disorientamento o riorientamento dello sguardo di "rendere di nuovo visibili e leggibili questi primi film facendo emergere nuove potenzialità", e di "considerare modalità alternative di concepire la storia, attraverso una ridefinizione della nostra comprensione della temporalità o dello spazio cinematografico, o più semplicemente, dei possibili usi degli archivi cinematografici"[2]. Sia Gunning che Burch hanno spesso sottolineato l'influenza che alcuni film d'avanguardia hanno esercitato sulla loro analisi del cinema delle origini, a tal punto che le opere di cineasti quali Ken Jacobs, Hollis Frampton o Ernie Gehr sembrano precorrere le traiettorie tracciate a Brighton. Nonostante il focus di questo saggio verta su alcune pratiche di appropriazione e quindi ri-uso e alterazione di forme at-

trazionali di *non-fiction*, è bene comunque rimarcare quanto i nessi che legano questi due momenti storici differenti non si risolvano in un semplice recupero e in una ri-presentazione, per quanto 'ri-mediata' possa essere, di vecchio materiale. L'avanguardia, infatti, come sostiene Burch, ha spesso "incorporato nel suo arsenale critico strategie che rimandano chiaramente all'epoca primitiva"[3]: basti pensare al modo in cui certo cinema strutturalista reimpiega la logica autarchica dell'inquadratura o come ritorni sul quel mondo ordinario fatto di pratiche quotidiane, dove la narrazione è al suo minimo grado, se non del tutto azzerata. Quando nel 1964 Jonas Mekas assegna il sesto *Independent Film Award* della rivista "Film Culture" a Andy Warhol, include nella motivazione del premio la capacità di film quali *Sleep* (1963), *Haircut* (1963), *Kiss* (1963), *Eat* (1964), e *Empire* (1964) di riportare il cinema alle sue origini, ai Lumière, in una "registrazione, quasi ossessiva, delle attività quotidiane dell'uomo, delle cose che vede intorno a sé"[4]. Affinità su cui ritorna Thomas Elsaesser qualche decennio più tardi, sostenendo che "Louis Lumière e Andy Warhol hanno più cose in comune tra loro di quelle che avrebbero rispettivamente con Georges Méliès e Stan Brakhage"[5]. Si tratta in definitiva di rivendicare nuove genealogie, oltre che identificare quelle che Gunning definisce delle relazioni pseudomorfiche tra due movimenti che non si avvicendano in una tradizione di continuità ma piuttosto vengono tenuti insieme da un abisso[6].

Attraversare questo abisso ha comportato spesso la discussione di una serie di questioni legate alla temporalità e alla storia, alla memoria e alla nostalgia, agli intrecci tra modernità e post-modernità, facendo passare evidentemente in secondo piano le varie configurazioni spaziali, che informano non solo il piano rappresentativo ma il dispositivo cinematografico stesso. Possiamo allora provare a spostare l'attenzione verso un peculiare modo di riarticolare lo spazio – quello simbolico e referenziale, così come quello plastico e materico che determina una particolare composizione entro i margini del fotogramma della pellicola – come chiave interpretativa per esplorare i nessi che legano alcune "attualità" delle origini con le loro rimediazioni postmoderne e contemporanee.

La natura dello spazio nel *non-fiction film* ha ricevuto sicuramente meno attenzione rispetto al film narrativo di finzione, nonostante, come spiega Michael Chanan, la narrazione non sia l'unico vettore attraverso cui costruire uno spazio rappresentativo sullo schermo[7]. I discorsi teorici oramai assimilati sulla non trasparenza delle rappresentazioni "realistiche" possono essere rievocati in maniera proficua nel momento in cui triangoliamo le nozioni di modernità, spazio e percezione, a partire dall'idea che le geografie mobili del cinema delle origini, e la loro "autenticità", sono in realtà fabbricate come un prodotto[8]. La modernità tecnologica cannibalizza lo spazio, così come il tempo, sempre più denaturalizzati nella forma filmica, producendo quelle visioni itineranti che sfruttando il movimento di treni, barche, ascensori, tram, palloni areostatici o metropolitane vengono poi esibite nelle esposizioni universali. O ancora consumate negli Hale's Tours, l'attrazione fieristica in cui "un ambiente simulatorio tridimensionale ultrarealistico [...] combinava proiezione cinematografica di vedute paesaggistiche, poltrone semoventi, ventilatori ed effetti sonori per fornire al pubblico l'illusione del viaggio reale"[9]. Questo intricato rapporto che unisce mercificazione della visione e sperimentazione estetica e che rivela ancora una volta il connubio endemico tra conoscenza e impulso imperialista, trova probabilmente uno dei suoi punti più significativi nei *phantom ride film*, dove la camera viene posta sulla parte anteriore di qualche veicolo in movimento, solitamente treni, ma anche tram, navi o automobili. Allo spettatore viene offerta così un'esperienza "aumentata", rispetto a quella del turista che durante il viaggio non può godere di un simile privilegio visivo, dovendosi accontentare di uno sguardo laterale dal finestrino. Chiaramente i *phantom ride* erano sensazionali proprio perché stimolavano fisiologicamente lo spettatore, tramite shock e collisioni, andando al di là della mera contemplazione prevista dalla pittura. Secondo Gunning, una simile prospettiva, abolendo la distanza 'panoramatica' tra soggetto e ambiente, realizza il desiderio di penetrare nel paesaggio, di inseguire l'orizzonte nella profondità di un'immagine in continua evoluzione[10]. L'aspetto fantasmatico risiede proprio nel fatto che il veicolo non compare mai sullo schermo, rimane fuori campo, ma lo spettatore ne

avverte la forza, la velocità, come se assistesse a una soggettiva di un mezzo tecnologico. Un simile dispositivo, continua Gunning, "realizza quella fantasia di poter esercitare un dominio visivo totale. Sono i nostri occhi, liberati così dalle costrizioni di qualsiasi corpo visibile, a librarsi lungo i binari"[11].

L'obiettivo di questo saggio, dunque, è quello di approfondire il modo in cui alcuni *phantom ride film* del cinema delle origini sono sottoposti a un processo di risemantizzazione, nel momento in cui, attraverso le pratiche del *found footage*, vengono riproposti e ricontestualizzati nel contemporaneo, e sottoposti a dei processi di manipolazione sofisticata più o meno evidente. Per delineare un percorso teorico sulle metamorfosi che subisce questa strategia discorsiva e sulle ricadute in termini di percezione spaziale, saranno presi in esame, senza nessuna pretesa di esaustività, alcuni esempi, delle opere che appunto recuperano le cosiddette "corse fantasma" dell'*early cinema*, rinnovando quell'esperienza così peculiare della modernità di attraversare lo spazio stando seduti, elemento che accomuna sia il cinema che i viaggi in treno.

In termini spazio-percettivi, un elemento fondamentale che ci aiuterà a comprendere il riutilizzo di questa tipologia di film nelle sperimentazioni di artisti e cineasti quali Jacobs o Gehr, risiede nella complessa dinamica che si instaura tra contemplazione della rovina – la rovina che scaturisce non solo da un paesaggio temporalmente lontano, ma soprattutto dai frammenti decomposti della pellicola riutilizzata – e insieme l'eccitazione psicofisica per una veduta divenuta illeggibile, proprio nei termini di un "offuscamento del visibile"[12]. Proprio quest'ultimo punto, ossia una riduzione di visibilità referenziale, risulta interessante in direzione di un'analisi di quei processi discorsivi che attuano una ri-animazione di una particolare esperienza storica. Secondo le ricostruzioni di Wolfgang Schivelbusch, infatti, la velocità del treno limitava le facoltà visive, costringendo il viaggiatore, che aveva "poche possibilità di guardare avanti", di vedere soltanto un "paesaggio volatilizzato"[13]. Secondo le descrizioni dei primi viaggiatori, infatti, ad emergere è proprio la difficoltà di riconoscere nitidamente gli elementi del paesaggio attraversato e la necessità di os-

servare le cose, durante il viaggio, "da una certa distanza". Lo sforzo di focalizzare lo spazio nella mutevolezza della visione comporta un lavorio dell'apparato sensorio, "poiché, con la velocità, gli oggetti si sottraggono allo sguardo il quale tuttavia continua a cercare di afferrarli"[14]. I film qui presi in esame si interrogano proprio su una possibile riproposizione di questa esperienza destabilizzante a distanza di anni, rinnovando quell'intensificazione della vita nervosa di cui parlava George Simmel[15].

Obsolescenza auratica nell'anti-paesaggio di Ken Jacobs

L'iperproduzione di immagini che proliferano ininterrottamente con l'avvento del digitale, insieme a una moltiplicazione degli schermi, ha chiaramente acceso dei dibattiti sulle metamorfosi dell'immagine e delle sue modalità di fruizione. Non potendo in questa sede restituire tutta la complessità di un simile discorso, è interessante considerare solo un aspetto specifico derivato dalla dialettica vecchio-nuovo: quello di obsolescenza. Il concetto di obsolescenza in sé non è certo nuovo alla teoria dei media e può essere fatto risalire all'era post-fordista. Come sottolinea Watkins, l'obsolescenza tecnologica non è una conseguenza naturale di un passaggio storico, ma un artefatto culturale ed economico, ideologicamente orientato e prodotto[16]. In questo senso, un simile ripensamento concettuale comporta la messa in discussione di narrazioni lineari, di continuità, attraverso delle letture della storia dei media che evidenziano i punti di discontinuità più che le retoriche di un progresso tecnologico. Riprendendo le nozioni di retrofeticismo, nostalgia e anacronismo, molte analisi, come quella di Kim Knowels o Mathias Rollot, pongono l'accento sulle determinazioni temporali dell'obsolescenza, evidenziando come sia

> questa qualità dell'anacronismo che sembra guidare gran parte dell'interesse artistico per il cinema. [...] Chiaramente non si tratta semplicemente di rifiutare di stare al passo con i tempi, ma di coltivare una sensibilità più profonda verso il modo in cui le diverse temporalità si sfregano l'una contro l'altra per produrre percezioni e possibilità artistiche alternative[17].

Possiamo considerare però l'obsolescenza anche in termini spaziali, più precisamente di prossimità percettiva, resa possibile da quell'eccesso di materialità che investe l'oggetto obsoleto[18]. Da un lato la relazione aptica con la superficie materica permette una vicinanza, un contatto differente rispetto alla visione tradizionale basata sullo sguardo. Nel caso studio che approfondiremo in questa sezione, però, la prossimità tattile incontra delle immagini defamiliarizzate fino all'astrazione che comportano anche un distanziamento riflessivo, una lontananza auratica, seguendo Walter Benjamin. L'aura, in quanto esso stesso elemento obsoleto, può essere utile se intesa non come proprietà inerente a persone o oggetti ma come una particolare struttura della visione, come ci ricorda Miriam Hansen[19]. Se l'aura permette all'oggetto di ricambiare lo sguardo, vediamo allora la reversibilità insita in nuove forme di percezione tra soggetto e oggetto, tra chi guarda e chi è guardato. Possiamo intravedere queste dinamiche all'opera in una particolare trasformazione del paesaggio nella pratica artistica di Ken Jacobs.

È usuale che il nome di Ken Jacobs venga associato a una delle sue opere più pregnanti, *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), una rivisitazione dell'omonimo film del 1905 di Billy Bitzer, un monumentale saggio visivo che attraverso vari processi di decostruzione, frammentazione e radicale manipolazione si interroga in maniera riflessiva sul funzionamento del cinema stesso, nonché sui meccanismi di percezione. Già in questo lavoro, emerge la preoccupazione di Jacobs non solo per questioni filmiche legate alla luce, al movimento, alla narrazione e all'astrazione, ma anche per l'articolazione spaziale e le sue possibilità inespresse. Se nel film originale lo spazio è abbastanza convenzionale e privo di profondità, nella sua rimediazione, invece, una rottura profonda permette ai frammenti di ricreare "uno spazio più radicalmente filmico"[20]. Un interesse, quello per la topologia dell'immagine, che il cineasta coltiva nel corso di tutta la sua carriera, rivolta spesso al recupero di materiale risalente all'*early cinema*, e che nel progetto *The Nervous System*, avviato a partire dagli anni Novanta, trova un oggetto d'indagine proprio nelle prime vedute di viaggi in treno. Nello specifico, possiamo considerare *The Georgetown Loop* (1996),

la rivisitazione di una corsa fantasma del 1903 che ripercorreva l'anello ferroviario costruito nel 1884 per collegare la città di Georgetown, in Colorado, e le miniere d'argento sulle montagne. Jacobs per i primi due minuti ripropone, relegandolo solo alla parte destra del fotogramma – e lasciando nera la parte sinistra – il film originale: la macchina da presa, posta probabilmente su un vagone apposito, è in realtà posizionata in coda al treno, quindi a differenza del canone del genere che implicava la visione totalizzante del paesaggio che si dispiegava nel fotogramma scevro da qualsiasi ostacolo, qui invece include nella ripresa il corpo del treno che appare e scompare ondeggiando sui binari. Se vi può essere una riduzione dell'elemento fantasmatico, che appunto derivava dal non mostrare la locomotiva che di fatto era all'origine e dunque permetteva il movimento e l'attraversamento, rimane comunque l'eccitazione di una collisione tra lo sguardo e il paesaggio, come se il movimento del treno, con la sua forza, riuscisse a produrre lo spazio, fotogramma dopo fotogramma, in un divenire che fluidifica il paesaggio trasformandolo in puro spettacolo, destinato quindi non tanto alla distrazione quanto alla *jouissance*[21]. Dopo i primi due minuti, Jacobs riempie il lato sinistro del fotogramma con una versione speculare del film, creando un effetto di convergenza al centro dell'immagine. Prima di analizzare in profondità le implicazioni spaziali di una simile pratica, è interessante sottolineare quanto il gesto di riproporre il film originale, prima di alterarlo, richiami modalità espositive primigenie ipotizzate da Gunning, nelle quali cui l'imbonitore prima della proizione del film mostrava "frozen unmoving images" o "still photographs" dello stesso soggetto[22]. Questo conferma quanto sopra accennato, ovvero che l'avanguardia contemporanea – e in questo caso specifico il *found footage film* – non realizza solo un atto di salvataggio, di passione archeologica, ma incorpora costantemente una riflessione critica sul dispositivo stesso.

Il *Georgetown Loop* di Jacobs si interroga di fatto sulla possibilità di rinnovare tramite modalità inedite la percezione di una visione tecnologica che ha sconvolto la modernità tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ma che poi, come ogni innovazione, ha subito un indebolimento dettato dall'assuefazione. Il cineasta sembra rispon-

dere alla domanda posta da Gunning quando riflette sulla dialettica tra incredulità e familiarità: "cosa accade a quello stupore che inizialmente si manifesta per una nuova tecnologia o un nuovo dispositivo una volta che la sua novità si dissolve nella banalità del quotidiano? [...] Una volta assimilata, la tecnologia è mai in grado di preservare qualcosa della sua originaria meraviglia?"[23]. La risposta ci conduce proprio a quell'obsolescenza auratica che chiama in gioco la materialità di nuove configurazioni spaziali.

Nel momento in cui Jacobs accosta all'interno di un formato panoramico le due versioni del film, l'originale e il suo rispecchiamento, crea un punto cieco, una voragine centrale in cui converge il movimento. Questo implica due elementi fondamentali. In primo luogo, l'effetto visivo generato defamiliarizza il paesaggio, privandolo delle sue connotazioni referenziali, generando "una sorta di Test di Rorschach mobile"[24], dunque dando vita a una nuova geografia, una geografia sensuale che d'improvviso solleva lo "sfondo" sulla superficie dell'immagine[25]. Una geografia aptica porta a ristabilire un contatto protofondo tra il soggetto e il mondo in una reciprocità, poiché "il tatto implica che l'intero corpo raggiunga le cose che costituiscono l'ambiente e che queste, o l'ambiente, entrino in contatto con il corpo"[26]. A livello percettivo, dunque, la perdita della fede visiva nelle proprietà indessicali dell'immagine – perdita che si deduce non solo come un dato culturale extratestuale, ma viene letteralmente rappresentata proprio nel momento in cui nell'opera di Jacobs avviene il passaggio dal film originale alla sua manipolazione – viene compensata da uno spostamento che "riarticola la certezza a livello dell'esperienza corporea del soggetto"[27]. Lo stesso Jacobs ha spesso sottolineato in diverse interviste l'implicazione gnoseologica di una simile strategia filmica, che riesce nella manipolazione a condurre ad "altri tipi di conoscenza, prima non disponibili"[28], in cui "il cambio di prospettiva altera il modo in cui vediamo e percepiamo le cose. [...] Non c'è nessun trucco, eccetto, ovviamente, la magia cinematografica"[29]. In definitiva, come nota Christa Blümlinger riflettendo sulla ripetizione come principio formale del cinema d'avanguardia, in Jacobs il "loop", la ri-presentazione dell'archivio del XIX secolo, non implica più delle dinamiche euristiche, volte

a far emergere dettagli precedentemente non visibili o trascurati, ma proprio in termini spaziali la ripetizione "pone lo spettatore di fronte a spazi illusori, simmetricamente dislocati. Lo spettatore sa che questi spazi derivano da una rappresentazione referenziale, ma le loro coordinate possono essere individuate solo in riferimento ai dettagli ricordati piuttosto che a uno spazio prospettico realistico"[30]. In questo modo Jacobs potrebbe non solo rivitalizzare un'esperienza tecnologica ormai sbiadita, ma più radicalmente potrebbe suggerire una nuova relazione tra il soggetto e lo spazio, scalfendo quell'iper-reale postmoderno che "aliena l'individuo dalla completa (e libera) partecipazione a un mondo geografico"[31]. Usando le parole di Jacobs:

> Quello che sto cercando di fare è dare forma a una poesia del movimento, attraverso lo studio del tempo/movimento con un'enfasi su come questi elementi vengono percepiti, per aprire nuove vie di esplorazione sensoriale, creando lo spettacolo a partire dalla materia grezza [...] Raccontare una storia in modi nuovi, mettendo in relazione nuove componenti energetiche [...] in un sistema adatto alla loro natura unica[32].

Il secondo elemento implicato in questo processo di astrazione riguarda proprio la creazione di uno spazio-altro. Come accennato sopra, il movimento del treno, così come il paesaggio stesso, sembra generarsi, così come scomparire, attraverso una sorta di fessura, una piega del fotogramma che tuttavia rimane invisibile, percepita ma non distinguibile. Un effetto simile tra l'altro viene riprodotto anche in un altro film di Jacobs, *Disorient Express* (1996), in cui la corsa fantasma originaria – *A Trip Down Mount Tamalpais* (1906) – una volta ristampata otticamente, viene radicalmente manipolata attraverso la ripetizione, il rispecchiamento, l'inversione direzionale, alterazione che per Jacobs invita lo spettatore all'abbandono a uno stato di coscienza espansa[33]. Questo buco nero non solo altera la percezione del movimento del treno, modificando i rapporti spaziali tra i bordi dell'inquadratura e il centro, ma in qualche modo rielabora in maniera fantasmatica una figura assente nel film originale del 1905, ma cruciale in molti *phantom ride*, ovvero il tunnel. Di fatto, Jacobs crea una soglia al limite tra il visibile e l'invisibile, da cui il paesaggio, o meglio un anti-paesaggio, sembra dispiegarsi in termini heideggeriana come immagine[34].

Dilatazioni temporali, spazi-qualsiasi in Ernie Gehr

Come sottolinea Russell, uno degli elementi che attrae l'avanguardia degli anni Settanta verso le attualità dell'*early cinema*, specialmente lo strutturalismo, è proprio una peculiare costruzione dello spazio[35]. Sebbene questi film *one-shot* fossero caratterizzati da una frontalità che implicava un appiattimento dello spazio, è pur vero che un certo senso di profondità non era del tutto bandito, specialmente nelle rappresentazioni 'dal vero', in cui non vi era nessuna ricostruzione né l'uso di fondali dipinti[36]. Probabilmente si può trovare una congiuntura che fonde in uno passato e presente nelle pratiche di *found footage* che riutilizzano le prime vedute nella concezione di uno spazio performativo, inteso come "evento" nell'accezione che ne dà Doreen Massey, ovvero come "aperto e intimamente multiplo", qualcosa che non può essere colto come "un punto nel tempo nel senso di una sezione essenziale", né tanto meno come qualcosa di "intrinsecamente coerente"[37]. Questa co-implicazione tra spazio e molteplicità porta anche al riconoscimento del carattere generativo dello spazio, come una sfera di possibilità che accoglie l'eterogeneità dell'aleatorio, del contingente. In questa direzione, possiamo vedere come la dilatazione temporale che effettua Gehr in *Eureka* (1974) faccia esplodere non solo il tempo, ma anche lo spazio. E proprio una ricerca sulle strutture spazio-temporali, quello visive e uditive, così come quelle percettive, è una dominante nel lavoro di Gehr, basti pensare a *Serene Velocity* (1970), una delle opere-chiave del cineasta. Qui Gehr 'defamiliarizza' un corridoio nel seminterrato della State University of New York di Binghamton, lasciando fissa la macchina da presa ma ricalibrando la lunghezza focale ogni 4 fotogrammi per 23 minuti, rimodellando l'ambiente attraverso un'illusione di movimento, in "uno snodo di energia visiva e concettuale"[38]. In qualche modo si può intravedere un forte nesso tra quest'ultima opera ed *Eureka*, nella stessa geometria spaziale, nello stesso effetto di straniamento che si attua nella manipolazione di uno spazio quotidiano, un paesaggio onirico che riesce, come spiega Gehr stesso, a "massimizzare la tensione tra rappresentazione e astrazione"[39].

Eureka ripropone un *phantom ride film* del 1906 intitolato *A Trip*

down Market Street before the Fire[40], una carrellata di circa undici minuti in cui la macchina da presa attraversa la celebre Market Street di San Francisco a bordo del tram che compie il suo viaggio fino al Ferry Building, per poi ruotare velocemente una volta giunto al capolinea – Gehr però interrompe il suo film prima della sterzata finale, con l'obiettivo di concludere con l'inquadratura in cui si può leggere la scritta "Erected 1896", una chiara allusione agli inizi del cinematografo[41]. Gehr, venuto in possesso della bobina in 16mm, rifilma ogni fotogramma, utilizzando un proiettore Kodak Analyst usato, scattando però dai quattro agli otto fotogrammi per ogni fotogramma dell'originale. In questo modo dagli undici minuti della corsa dei fratelli Miles si passa ai trenta minuti di *Eureka*. Il gesto di ri-filmatura, "un lavoro maniacale di rapina, da miniaturista, da copista egizio, da archeologo"[42], come lo definisce Yervant Gianikian che sicuramente condivide una certa prassi archeologica con Gehr, unisce due tensioni contrapposte: se la superficie pellicolare viene vivisezionata, rallentata per scoprirne qualche indizio passato inosservato, allo stesso tempo l'aumento del contrasto in fase di sviluppo – e di conseguenza un'accentuazione della materialità che slabbra i contorni ed esalta il carattere spettrale dell'immagine[43] – esclude il desiderio di una pura visibilità. Come ci dice Habib, infatti, ciò che viene salvaguardato è proprio la "virtù dell'opacità", poiché

> [Il film di Gehr] ci costringe a prenderci il nostro tempo, a prendere davvero nota degli strati di storia incorporati nel tessuto del film [...] accentua la sensazione di estraneità e di ipnotico straniamento che si prova di fronte a queste immagini così antiche e la cui lontananza è spesso oscurata da un restauro troppo pulito. *Eureka* dimostra che la nebbia del tempo può diventare un principio estetico, storico e morale[44].

Dunque Gehr ribalta il senso di eccitazione, di shock viscerale che una corsa fantasma poteva stimolare nei primi spettatori attraverso la velocità che impediva di distinguere e leggere chiaramente il paesaggio – e sebbene un percorso in tram dovesse sembrare sicuramente più "cauto" rispetto a quello in treno, l'estrema mobilità dello spazio urbano popolato dalla folla di passanti, filobus e biciclette, macchine così come cavalli, restituisce comunque tutta l'eccitazione di un am-

biente in continua evoluzione. È interessante però notare come nelle intenzioni di Gehr, che si interroga sul ritmo decidendo di enfatizzare quel confine sottile tra l'immobilità e il movimento, l'operazione che porta a ri-fotografare i fotogrammi originali produca una certa elasticità del tempo, non rallentato ma addirittura accelerato[45].
Come nota Skoller, se nel film del 1906 lo sguardo mobile che attraversa la strada non è più quello di un *flâneur* ma è un occhio meccanico, una sorta di "*flâneur* cibernetico che produce una memoria registrata e mercificata"[46], nel rallentamento di Gehr la tecnologia interviene nuovamente per potenziare la visione attraverso la sottrazione – sottrazione che tra l'altro viene replicata sul piano sonoro[47]. Il silenzio quasi sacrale diventa un duplice strumento, utilizzato sia nelle sue implicazioni perturbanti e stranianti, ma anche come elemento critico di riflessione sull'apparato cinematografico stesso, sulla storia del cinema e sul suo salvataggio dall'oblio. Nel silenzio, Gehr trova un punto di profondo equilibrio tra un senso di reverenza dettato dalla ripresentazione di "un artefatto del tempo, della storia dell'umanità e della storia del cinema", come spiega il cineasta stesso, e il tentativo di voler comunque lasciare delle tracce sul film originale, ma "in modo silenzioso, in una forma attenuata"[48]. Il rallentamento, così come l'assoluto silenzio, allora, trasformano quella primigenia forma di cineturismo in una meditazione che esalta la metropoli come processo[49].
Eureka è un *happening* che in un certo senso richiama il lento movimento in avanti di *Wavelength* (Michael Snow, 1967) e che nella dilatazione temporale riconfigura le relazioni spaziali all'interno del quadro, rendendo plastica una certa idea di contingenza tecnologica, tramite delle "attenzioni supplementari"[50] che portano a una 'foratura' della rigida cornice dell'immagine. Ovvero, l'imprevedibilità del fuori campo si configura come una minaccia che costantemente sfida il senso di ciò che viene mostrato, in direzione anche di un'esibizione metafilmica, poiché "la sensazione che il paesaggio si estenda in tutte le direzioni oltre i bordi dello schermo contribuisce all'illusione della presenza della macchina da presa nel campo visivo"[51]. Proprio in questa potenzialità che scaturisce da una rottura percettiva, in cui la superficie materica della pellicola deteriorata rivendica una qualità

tattile, possiamo intravedere l'idea di "spazio qualsiasi" elaborata da Gilles Deleuze. Per il filosofo francese

> uno spazio qualsiasi non è un universale astratto, in ogni tempo, in ogni luogo. È uno spazio perfettamente singolare, che ha soltanto perduto la sua omogeneità, cioè il principio dei suoi rapporti metrici o la connessione delle proprie parti, cosicché i raccordi possono farsi in modi infiniti. È uno spazio di congiunzione virtuale, colto come puro luogo del possibile[52].

Deleuze, d'altronde, riprendendo Pascal Augé, riconosce l'origine dello "spazio qualsiasi" proprio nel cinema sperimentale, citando in particolare quello strutturale. E se in questo caso specifico il filosofo intravede la possibilità di una percezione pre- o post-umana in uno spazio privo delle sue coordinate umane, è interessante sottolineare come anche in *Eureka* sia presente una certa dose di automatismo[53]. Chiaramente non si tratta di un automatismo ingenuo, ma molto più vicino alla prassi artistica dei surrealisti, dove l'affidarsi a una riproduzione meccanica, eviscerata quindi dalla componente soggettiva, serviva per raggiungere una dimensione-altra, onirica e meravigliosa, a partire proprio dalla registrazione dell'ordinario.

Gli archivi del mondo: Gianikian e Ricci Lucchi via Khan e Prelinger

Habib definisce *Eureka* di Gehr come una sorta di archivio che "contiene la genealogia delle tecnologie e dei dispositivi spettacolari del cinema" e attraverso cui "ogni spettatore crea letteralmente il proprio 'viaggio', a seconda dei dettagli che conserva, del ritmo che coglie, dell'attenzione che presta a una particolare figura o movimento"[54]. Se per un verso e in termini generali la natura archiviale del film è abbastanza intuibile, dall'altro è interessante ragionare su una sua particolare declinazione, accostando quell'impulso di archiviare il mondo – che è intrinseco alla nascita del dispositivo cinematografico stesso – e le forme di collezionismo contemporaneo che tentano di ri-mappare geografie perdute in progetti che ridefiniscono la dialettica possesso-riappropriazione.

La brama di possesso del luogo e dell'immagine risultano entrambe e contemporaneamente costitutive dell'origine del cinema. Nei primi due anni dall'invenzione del cinematografo gli operatori che lavoravano per i Lumière furono spediti in tutti i continenti per collezionare immagini dal mondo, sia le vedute spettacolari delle nuove metropoli, sia gli angoli più esotici. Come evidenzia Les Roberts, il termine stesso "catturare" il mondo in immagini è comprensibile all'interno di un discorso imperialista, in relazione ai viaggi e all'*early cinema*[55]. Ma oltre a una evidente matrice imperialista, molti progetti a inizio secolo cercavano di soddisfare un impulso ad archiviare il mondo in forma visiva, aggiungendo a una logica coloniale gli strascichi del progetto enciclopedico illuminista, utilizzando la mappatura visiva non solo come strumento disciplinare ma anche come mezzo di conoscenza. Oltre all'utopico sogno di Bolesław Matuszewsky, che già nel 1898 nel pamphlet *Une nouvelle source de l'histoire* inneggiava alla creazione di un "deposito di cinematografia storica", sono *Les Archives de la Planète* di Albert Kahn a incarnare in maniera straordinaria e unica il desiderio di creare "un archivio intimo dell'intera esistenza"[56]. Tra il 1912 e il 1931, Khan, un banchiere filantropo francese, manda in spedizione fotografi e cineoperatori affinché documentassero paesaggi, abitudini, persone in ben 48 paesi del mondo. Il primo elemento di interesse, come nota Costa, risiede proprio in una specifica rappresentazione del paesaggio che emerge dal materiale collezionato: se nell'archivio Lumière prevale la configurazione di un paesaggio come "attrazione", negli archivi di Khan il paesaggio appare come "produzione", fortemente modellato dalla concezione di geografia umana di Jean Brunhes che formava i cine-operatori, dando loro indicazioni specifiche sul tipo di eventi da documentare, in modo che una restituzione degli ambienti fosse sempre accompagnata dalla descrizione delle dinamiche economico-sociali e storico-politiche[57]. Nonostante delle regole di classificazione molto rigide, attraverso lo studio degli *Archives* compiuto da Paula Amad, possiamo meglio comprendere, però, la natura contraddittoria di un simile progetto, che minava il modello storicista di archiviazione ereditato dalla fotografia. L'assoluta arbitrarietà della registrazione automatica del mezzo filmico in

grado di poter archiviare senza limiti il regno della contingenza universale sfidava infatti "i bisogni circoscritti dell'evidenza storicista", mettendo in discussione i "miti sacri dell'ordine, dell'esaustività e della neutralità oggettiva dell'archivio positivista". In questa sede è interessante notare come un simile contro-archivio, nell'utopia di possedere "toute la mémoire du monde", sortisce in realtà l'effetto opposto, ovvero un'incrinatura di una visione totalizzante. Se, come suggerisce Teresa Castro, possiamo considerare *Les Archives de la Planète* come un moderno atlante multimediale, quale "strumento strettamente cartografico" ma anche "mezzo grafico per l'assemblaggio e la combinazione – se non il montaggio – di immagini", allo stesso tempo possiamo considerare quanto la natura delle immagini e dell'archivio mettano in discussione la logica di uno schema complessivo che mira alla completezza. *Les Archives* si prestano così a nuove strategie di esplorazione del paesaggio filmato e archiviato, attraverso una navigazione frammentaria e "asindotica" che, come suggerisce De Certeau, "seleziona e frammenta lo spazio percorso; ne salta le connessioni e intere parti che omette"[58]. Le potenzialità di questa pratica vengono sicuramente liberate in alcune esperienze contemporanee, correlate a una rinnovata idea di accessibilità e dunque a nuovi modi di navigare in rete e di riappropriarsi dei luoghi, basti pensare al *Prelinger's Archive* e in particolare alla serie *Lost Landscape*. Dal 1982 Rick Prelinger raccoglie quelli che chiama "ephemera film"[59], con l'obbiettivo non solo di renderli accessibili ma di favorire un loro libero utilizzo, tramite forme politicamente creative, come avviene nei suoi *compilation film* che "mostrano le trasformazioni del paesaggio fisico e antropologico americano e prevedono l'intervento dal vivo dell'autore in veste di 'narratore'"[60].

Proprio all'incrocio tra il gesto autoriale politico di riappropriazione e la sovversione di immagini che recano le tracce di un desiderio imperialista di penetrare gli spazi troviamo l'ultima *phantom ride* che analizzeremo. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, noti come "ostinati collezionisti della memoria del mondo"[61], nella primavera del 1982 scoprono – e successivamente acquistano – l'archivio di un pioniere del cinema documentario italiano, Luca Comerio. Tra questo

materiale c'è anche un film che Comerio realizzò negli anni Venti, *Dal Polo all'Equatore*, punto di partenza dei due cineasti che portano a compimento nel 1986, dopo cinque anni di lavorazione, l'omonimo film, una delle loro opere più importanti[62]. Suddiviso in dieci sezioni, corrispondenti a differenti spazi geo-antropologici, il film si apre proprio con dei *phantom ride* che molto hanno in comune con il processo di manipolazione e soprattutto rallentamento attuato da Gehr. Qui il paesaggio, però, non è quello urbano, ma montano, e non solo diluito temporalmente ma sottoposto anche a un processo di colorazione che, tra il pop e l'onirico, dissolve ancora una volta ogni chiaro legame referenziale ricreando completamente i luoghi che così "sono restituiti alla loro polisemia originaria"[63].

Privata della sua velocità, la corsa fantasma funge da prologo ideologico di un film che destruttura lo sguardo violento insito nel materiale di partenza, impregnato dei "valori del periodo, dalla retorica nazionalista a quella colonialista, dalla superiorità dell'uomo sulla natura a quella del bianco sul nero"[64]. Una certa sacralità, enfatizzata probabilmente dall'aggiunta della colonna sonora cadenzata e ritmicamente ossessiva di Keith Ulrich e Charles Anderson, sottrae al film quell'aspetto ludico presente negli altri casi analizzati, specialmente nel film di Jacobs. Permane però, a livello percettivo, quell'inedita modalità di visione che si pone al limite tra l'estasi di una contemplazione consapevole e un coinvolgimento più viscerale e immersivo.

In maniera più radicale rispetto agli altri film, qui lo spazio, sia quello rappresentativo che quello materico-pellicolare, assume maggiormente i caratteri di "rovina". In un saggio del 1907, Simmel riflette sul significato estetico delle rovine, intravedendone la specificità proprio in quel movimento attraverso cui la natura riesce a riappropriarsi di un artefatto plasmato dall'uomo e dal suo spirito, per cui "il fascino delle rovine è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un prodotto della natura"[65]. Alcuni passaggi del saggio di Simmel sembrano incredibilmente descrivere quel processo di corrosione e decadimento in atto nella pellicola deteriorata:

> La misteriosa armonia, per la quale l'opera umana diviene più bella grazie ad un'azione chimico-meccanica e il prodotto di una volontà

> grazie ad un processo libero e involontario si trasforma in qualcosa di nuovo, spesso più bello e con una sua unità: ecco il fascino fantastico e impalpabile della patina[66].

Di fatto, Gianikian e Ricci Lucchi ridanno voce a delle rovine, chiamando in causa proprio quel processo chimico che porta all'"amnesia" e che si manifesta come muffa e decadimento fisico dell'immagine, come specificano nel cartello posto in apertura del film. Il paesaggio stesso, così dissezionato, non può che esibire un eccesso di temporalità che sconvolge ogni resoconto lineare della storia. Il dinamismo, la velocità, l'eccitazione della corsa fantasma lasciano lo spazio a un movimento inquietante in cui la visione 'panoramatica' che caratterizzava il *travel film* si de-spettacolarizza, nel senso che si allontana da quella mercificazione della visione che veniva prodotta sfruttando il movimento dei treni, così come dalle altre "machine of mobility", per giungere a una contrazione spazio-temporale, nei termini proprio di un "annientamento"[67]. Nel rallentamento attuato da Gianikian e Ricci Lucchi il potere allucinatorio delle immagini è al servizio di uno sguardo critico che riconsidera il portato futuristico della tecnologia, dell'appropriazione aggressiva dei luoghi, e che si allontana da modalità turistiche di fruizione. Affiora quasi una qualità rivelatoria e anche preveggente, laddove le immagini diventano cariche della catastrofe a venire, caratteristica che può essere intravista anche in *Eureka* – che come già detto fu girato proprio qualche giorno prima della distruzione della città – o in altri *found footage* film come *Paris 1900* (1947) di Nicole Védrès in cui le immagini d'archivio precedenti allo scoppio della prima guerra mondiale sembrano infestate di una premonizione, più che un sentimento nostalgico, "un sostrato di fallimento e di false promesse"[68].

In *Dal Polo all'Equatore*, è interessante come la corsa fantasma venga risignificata anche nel momento in cui, attraverso il montaggio, viene posta in apertura e diviene dunque così parte integrante di un "catalogo condensato della violenza e dell'oggettivazione colonialista europea"[69]. La penetrazione del treno nel paesaggio naturale viene assimilato a un atto predatorio, dunque impone un ripensamento delle sue peculiarità primigenie, pur non potendo perdere del tutto una certa

fascinazione. Ritorna allora, anche in questo caso, quell'ambiguità tra vicinanza e distanziamento attraverso cui il film

> crea una relazione dialettica tra il fascino delle immagini che aspirano al sublime senza il bisogno delle parole, caratteristica dell'aspirazione modernista alla visione pura, e un senso di disagio, se non di vera e propria repulsione, di fronte a tali significanti razzisti. Il desiderio di uno sguardo sensuale apre lo spettatore alla spinta e all'attrazione del corpo, alla sensualità del cinema. Per lo spettatore critico, l'autoconsapevolezza di poter provare piacere di fronte a immagini così orribilmente stereotipate lo rende partecipe della dubbia moralità di tali immagini e apre la possibilità di una consapevolezza critica. È in questo senso che la bellezza di queste immagini rielaborate crea una condizione di ambivalenza nello spettatore[70].

Per concludere, possiamo notare ancora una volta come in queste esperienze d'avanguardia la risemantizzazione del *phantom ride film* risulta utile per comprendere le complesse implicazioni di questa particolare strategia retorica che incrocia molteplici traiettorie interpretative, inserendosi in un ampio discorso sulla modernità, sulla fruizione di immagini altamente spettacolarizzate che incorporano le tracce di una mediazione tecnologica. È evidente come il desiderio dell'avanguardia postmoderna di rinnovare la percezione comporti una riflessione sulle configurazioni dello spazio e del tempo come due dimensioni inestricabili. Il collezionismo dei primi operatori che sfruttano le potenzialità riecheggia nel collezionismo dei cineasti che attraverso il *found footage* ridefiniscono la dialettica possesso-riappropriazione non solo delle immagini ma anche dei luoghi, restituendo loro parte di un'eccitazione primigenia attraverso una nuova e rivisitata percezione viscerale o sovversione politica in grado di far collassare tutti i legami tra l'immagine e il referente esterno.

Al di là degli oggetti qui presi in esame, è bene sottolineare infine come l'avanguardia nord-americana ed europea, a partire dagli anni Sessanta, riprendendo esplicitamente materiale d'archivio risalente all'*early cinema* o riproponendone alcune prassi, si sia interrogata sulle modalità di rappresentazione del paesaggio e del viaggio, "offrendo una modalità alternativa di rappresentazione e di spettatorialità [...] documentando al contempo un'intrigante psicogeografia del movimento, degli scenari naturali e delle realtà urbane"[71].

[1] A. Habib, *Finding Early Cinema in the Avant-Garde. Research and Investigation*, in J. Bernardi *et al*. (eds), *Provenance And Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2020, p. 263.

[2] Id., *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive». L'Exemple de "A Trip Down Market Street" (1906) et "Eureka" (1974)*, in A. Habib, M. Marie (dir), *L'Avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, pp. 147-148.

[3] N. Burch, *Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach*, in P. Rosen (ed), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 503.

[4] "Film Culture", 1964, n. 33, p. 1.

[5] T. Elsaesser, *The New Film History as Media Archaeology*, "Cinémas", Vol. XIV, no. 2-3, 2004, p. 91.

[6] T. Gunning, *An Unseen Energy Swallows Space. The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film*, in J. L. Fell (eds), *Film Before Griffith*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 355.

[7] M. Chanan, *The Documentary Chronotope*, "Jump Cut", 2000, n. 43, consultabile online all'indirizzo: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/DocyChronotope.html> (consultato il 20 febbraio 2024).

[8] N. Verhoeff, E. Warth, *Rhetoric of Space: Cityscape/Landscape*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. XXII, no. 3, 2002, p. 246.

[9] M. Guarneri, *L'attrazione della corsa fantasma. Phantom ride: dalla novità al 1904*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 12, 2015, pp. 99-100.

[10] T. Gunning, *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides*, in G. Harper, J. Rayner (eds), *Cinema and Landscape*, Bristol-Chicago, Intellect, 2010, p. 57.

[11] Ivi, p. 58.

[12] C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, in W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 256.

[13] W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 58 (ed. or. 1977).

[14] Ivi, p. 60.

[15] G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995 (ed. or. 1903).

[16] E. Watkins, *Throwaways: Work Culture and Consumer Education*, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 15-40.

[17] K. Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 5-6. Si veda M. Rollot, *L'Obsolescence: Ouvrir l'impossible*, Geneva, Metis Presses, 2016.

[18] Ivi, p. 6.

[19] M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Monza, Johan & Levi Editore, 2013, pp. 140-169 [ed. or. 2011].

[20] L. Mendelson, B. Simon, *Tom, Tom, The Piper's Son*, "Artforum", Vol. x, no. 1, September 1971p. 49.

[21] L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours. Virtual Voyages, Travel Ride Films, and The Delirium of The Hyper-Real*, in J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages, Cinema and Travel*, Durham-Londra, Duke University Press, 2006, p. 46, [ed. or. 1996]

[22] Si veda T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, in L. Braudy, M. Cohen (eds), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 2009, [ed. or. 1989].

[23] Id., *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century*, in D. Thorburn, H. Jenkins (eds), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 42, p.45.

[24] C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, cit., p. 253.

[25] Questo rovesciamento ricorda la definizione di Kern di "spazio positivo-negativo", che rompe con la concezione tradizionale di uno spazio vuoto e inerte, ovvero semplice contenitore, per aprirsi invece alla comprensione della sua capacità agentiva. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 321 [ed. digitale] [ed. or. 1983]. Questa rivalutazione rientra in quella riflessione, affermatasi poi come un vero e proprio "spatial turn", avviata a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta da studiosi quali Harvey, Foucault, Lefebvre, e Soja, per citarne alcuni, il cui sforzo teorico era quello di mettere radicalmente in discussione la trasparenza e neutralità dello spazio.

[26] P. Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, Londra-New York, Routledge, 1994, p. 44.

[27] L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours*, cit., p. 44.

[28] T. Gunning, D. Schwartz, *Interview with Ken Jacobs*, in D. Schwartz (ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, New York, American Museum the Moving Image, 1989, p. 33.

[29] J. Hampton, *An Interview with Ken Jacobs*, "Millennium Film Journal", no. 32-33, 1998, <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ32%2C33/hampton.htm>.

[30] C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, cit., p. 252.

[31] P. Rodaway, *Sensuous Geographies*, cit., p. 160.

[32] K. Jacobs, *Program Notes*, in D. Schwartz (ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, cit., p. 24.

[33] https://www.eai.org/titles/disorient-express.

[34] M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La nuova Italia, 1968, pp. 87-88 [ed. or. 1950]. Per Gunning è proprio il *travel film* a incarnare perfettamente l'idea heideggeriana secondo cui l'uomo moderno occidentale concepisce e s'impossessa del mondo come immagine. T. Gunning, *"The Whole World Within Reach". Travel Images without Borders*, cit., pp. 32-33

[35] C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham-Londra, Duke University Press, 1999 p. 62.

[36] N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 155 [ed. or. 1990].

[37] D. Massey, *For Space*, Londra, Sage, 2005, p. 141.

[38] S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2006, p. 358.

[39] Ivi, pp. 374-375.

[40] La datazione di questo film ha subito molte variazioni nel corso del tempo e solo recentemente si è giunti alla conclusione che il film venne effettivamente girato qualche giorno prima del terremoto che provocò l'incendio e la distruzione di quasi tutta la città. Per una ricostruzione dettagliata si veda almeno A. Habib, *Le cinéma de réemploi considéré comme une «archive». L'exemple de A Trip Down Market Street (1906) et Eureka (1974)*, cit.; B. Mauer, D. Morton, *A Trip Down Market Street: A Century of 'Eureka' Moments*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. XLIII, no. 1, 2023, pp. 1-19.

[41] Nell'intervista di MacDonald, Gehr esplicita la volontà di omaggiare con questo finale le origini del cinema e addirittura nota una somiglianza tra l'uomo in primo piano con la barba bianca ed Eadweard Muybridge. S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, cit., p. 388.

[42] Y. Gianikian, in R. Censi, *Gianikian e Ricci Lucchi*, Milano, Doppiozero, 2013, pp. 6-7.

[43] A. Habib, *Le cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.

[44] Ibidem.

[45] S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, cit., p. 388.

[46] J. Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 12.

[47] Le ampie documentazioni e ricostruzioni storiche hanno evidenziato come i *travel film* proiettati negli Hale's Tours fossero accompagnati da un apparato sonoro finalizzato a enfatizzare e rendere più immersiva e realistica l'esperienza del viaggio, attraverso un vero e proprio "delirio dei sensi" (si veda a proposito L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours*, cit.). Dunque, nel caso di *A Trip down Market Street*, nonostante come spiega Habib "non si possa stabilire con certezza se gli effetti spettacolari solitamente impiegati negli *Hale's Tours* fossero utilizzati anche per la proiezione di questo sorprendente e affascinante panorama urbano ritratto prima della sua distruzione" (A. Habib, *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.), possiamo a buon ragione ipotizzare che non si trattasse di una proiezione completamente muta, come invece avviene per *Eureka*.

[48] S. MacDonald, *A Critical Cinema 5*, cit., p. 387.

[49] Id., *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 229.

[50] M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 203 [ed. digitale].

[51] P. A. Sitney, *Landscape in the Cinema. The Rhythms of the World and the Camera*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 107.

[52] G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 136-137 [ed. or. 1983].

[53] B. Mauer, D. Morton, *A Trip Down Market Street*, cit.

[54] A. Habib, *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.

[55] L. Roberts, *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, p. 18. Il riferimento è a F. T. Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham-Londra, Duke University Press, 1996.

[56] P. Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 4. Per una ricognizione più ampia sull'argomento si veda almeno *Albert Khan 1860-1940. Réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert-Kahn, 1995.

[57] A. Costa, *Landscape and Archive. Trips Around the World as Early Film Topic (1896–1914)*, in M. Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York-Londra, Routledge, 2006, p. 256.

[58] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, p. 156 [ed. or. 1990].

[59] C. Russell, Benjamin, Prelinger, and the Moving Image Archive, in A. Habib, M. Marie (a cura di), *L'Avenir de la mémoire*, cit., pp. 101-114, consultabile online all'indirizzo <https://books.openedition.org/septentrion/2264?lang=it> (consultato il 20 febbraio 2024).

[60] P. Simoni, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan, 2018, p. 41.

[61] L. Farinotti, *Memorie di copertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della storia*, in B. Grespi (a cura di), *Locus Solus. Memoria e Immagini*, Milano, Mondadori, 2009, p. 50.

[62] Si veda M. Bertozzi, *Aporie del dominio planetario*: "Dal Polo all'Equatore" di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, in S. Chiodi, B. Pietromarchi (a cura di), *Senza margine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, Roma-Venezia, MAXXI/ Marsilio, 2021, pp. 125-145.

[63] A. Costa, *Landscape and Archive. Trips Around the World as Early Film Topic (1896–1914)*, cit., p. 252.

[64] M. Bertozzi, *Documentario come arte: Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 90 [ed. digitale].

[65] G. Simmel, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando Editore, 2006, p. 73 [ed. or. 1907].

[66] Ivi, p. 75.

[67] L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 2.

[68] C. Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham-Londra, Duke University Press, 2018 p. 61.

[69] J. Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, cit., p. 19.

[70] Ivi, pp. 23-24.

[71] K. Boczkowska, *Landscape, Travel, and the Gaze in Experimental Film and Video*, "Papers on Language and Literature", Vol. LVII, no. 1, 2021, p. 4.