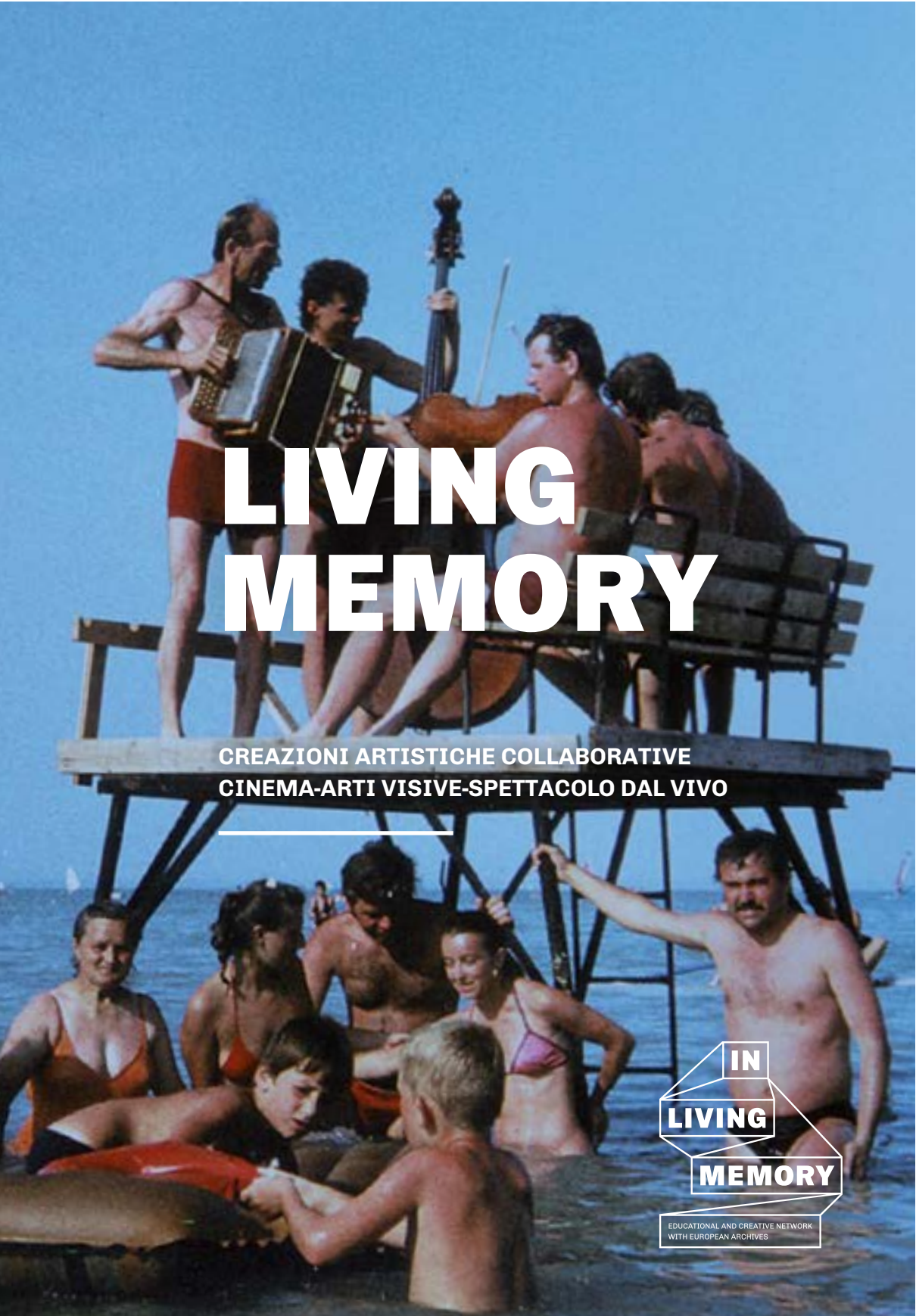




LIVING MEMORY

CREAZIONI ARTISTICHE COLLABORATIVE
CINEMA-ARTI VISIVE-SPETTACOLO DAL VIVO



LIVING MEMORY

**CREAZIONI ARTISTICHE COLLABORATIVE
CINEMA-ARTI VISIVE-SPETTACOLO DAL VIVO**



INDICE

4 Presentazione del progetto «In Living Memory»

- 5 In Living Memory
 — Sophie Dominique

6 Storia

- 7 È come giocare a scacchi
 — Morten Thomte

16 Archivi Partners

- 17 L'archivio filmico. Appunti storici e nuove prospettive
 — Roberto Della Torre, Marcello Seregini
- 22 Salvare gli archivi per l'arte
 — Anna Figueras
- 25 Archivio, PhotoART Centrum
 — Pavel Smejkal
- 27 Dall'epoca dei pionieri alle sfide del digitale: un breve excursus
 — Luisa Comencin
- 30 Guardami, sto parlando con te...
 — Mireille Maurice, Sandrine Lardeux

36 Laboratori

- 37 Metodologia di creazione con archivi in un dialogo tra arti,
 carcere e società
 — Pascal Cesaro
- 42 Cortometraggi collaborativi realizzati da persone detenute e
 studenti
 — Caroline Caccavale
- 46 Immagini d'archivio e studenti: laboratori a Oslo, Kosice,
 Marsiglia e Reus
 — Morten Thomte
- 50 L'attività multidisciplinare, la diversità del pubblico
 — Pavel Smejkal
- 55 Immagini e corpo vivo: la contaminazione reciproca dei linguaggi
 — Michelina Capato
- 61 Creazione condivisa, immagini d'archivio e arti dello spettacolo
 — Thomas Louvat
- 65 Delle immagini chiave. Parole libere dall'atelier.
 — Aurora Vernazzani

68 Creazioni collaborative

- 69 Creazione condivisa dalla prigione verso altri luoghi della società civile
— Michelina Capato
- 75 «ANIMA», creazione collaborativa dentro/fuori
La trasversalità delle scritture, l'eterogeneità del pubblico in una dinamica collaborativa
— Caroline Caccavale, Joseph Césarini
- Protocolli performativi
— Emmanuelle Raynaut
- Ascolta! Si gira
— Lucien Bertolina
- Fatti e gesti
— Thierry Thieû Niang
- 90 La Travessia: una riflessione sugli spostamenti
— Thomas Louvat
- 98 «Way we were» (Come eravamo) creazione collaborativa
— Pavel Smejkal

102 Impatti individuali e sociali

- 103 Dalle frontiere al superamento: una esperienza condivisa di trasformazione
— Leila Delannoy
- 107 Il postdrammatico al carcere di Bollate: una proposta di metodo interdisciplinare
— Valentina Garavaglia
- 114 Come valutare l'impatto di un particolare evento sulla nostra vita?
— María Esperanza González

118 Conclusione

- 119 Per un'ecologia dell'immagine «riciclata»
— Elena Mosconi

124 Crediti

- 125 Bibliografia
- 128 Partecipanti e collaboratori / Partner locali
- 129 Biografia
- 132 Presentazione dei partner europei

A vertical rocket launch is centered in the background, with a bright plume of fire and smoke at its base. A vibrant rainbow arches across the sky behind the rocket. The entire scene is framed by a white geometric outline that resembles a stylized, multi-faceted arrow pointing downwards.

PRESENTAZIONE

DEL

PROGETTO

«IN

LIVING

MEMORY»

Sophie DOMINIQUE — Responsabile dei progetti europei – Lieux Fictifs (Francia)

IN LIVING MEMORY

Il progetto *In Living Memory*⁰¹, intrapreso da Lieux Fictifs nel 2014 con il sostegno del programma Erasmus+ dell'Unione Europea, riunisce quattro operatori educativi artistici non formali (Lieux Fictifs, Francia; transFORMAS, Spagna; cooperativa sociale e.s.t.i.a., Italia; PhotoART Centrum, Slovacchia), un'università (Westerdals, Norvegia), altre università associate (l'Università di Aix-en-Provence e l'Università Internazionale di Lingue e Media di Milano) e tre archivi (INA, Francia; Fondazione Cineteca Italiana, Italia; IMMR-CIMIR, Catalogna). Questo progetto è l'estensione degli scambi che si sono sviluppati tra i partner nel corso di molti anni.

L'obiettivo è di instaurare un processo innovativo di creazione e di apprendimento, basato sulla creazione di opere d'arte collaborative fatte con detenuti e studenti liberi (adolescenti, anziani e studenti), utilizzando filmati d'archivio diversi per origine e per tipo (televisivi, film e archivi amatoriali) che possano favorire lo sviluppo di un dialogo interculturale tra i partecipanti. Questo progetto sonda le possibilità dell'appropriazione individuale e collettiva d'immagini d'archivio attraverso la loro trasformazione. Un altro obiettivo è creare strumenti metodologici per permetterne la diffusione, attraverso la sperimentazione di diversi metodi durante i laboratori che vedono coinvolti artisti e partecipanti. Anche i ricercatori fanno parte di questo percorso, e contribuiscono con punti di vista teorici e pratici al fine di creare dei ponti tra i modelli educativi formali e non formali.

A livello locale, nei paesi partner sono stati sviluppati molti progetti artistici che hanno visto detenuti, adolescenti, anziani, adulti e/o studenti coinvolti nella creazione di lavori artistici multidisciplinari attraverso l'utilizzo d'immagini d'archivio. Alcune sessioni di lavoro comuni tra detenuti e studenti liberi sono avvenute all'interno dei penitenziari. Ci sono stati laboratori europei che hanno coinvolto artisti, educatori ed archivisti, volti a sperimentare i metodi di apprendimento relativi agli archivi con diversi attori europei e a scambiare metodologie diverse tra colleghi del settore.

Il libro affronta tutti i metodi e i pensieri sviluppati dagli artisti, dagli archivisti e dai ricercatori che hanno partecipato a questa sperimentazione sulle pratiche di collaborazione artistica servendosi delle immagini d'archivio come nuova fonte di materiale di creazione, così come sulla valutazione dell'impatto di questi materiali sui partecipanti. Insieme con i lavori artistici multidisciplinari creati, questo libro si pone l'obiettivo di porre l'enfasi sull'incredibile potere vivificante delle immagini d'archivio e sulla sua dimensione d'interculturalità e di dialogo sociale, in grado di riunire persone provenienti dall'interno e dall'esterno in un progetto comune volto a condividere proprio una *living memory*. ●



STORIA

Morten THOMTE — Insegnante di cinema, Scuola d'Arte, Comunicazione e Tecnologia di Oslo (Norvegia)

È COME GIOCARE A SCACCHI

Quello che state per leggere è il risultato di più di ottanta laboratori tenuti in sei paesi a partire dal 2004, oltre che di una serie di indagini svolte da un gruppo di appassionati nel mondo del cinema, del teatro, degli archivi e degli Istituti penitenziari, non tanto quale esercizio accademico, quanto un riassunto di scelte educative e pratiche artistiche. Entrerete nel mondo delle prigioni europee, leggerete di dinamiche di gruppo con molti fattori sconosciuti e apprenderete nozioni sui filmati d'archivio, dagli *home video* ai cinegiornali, passando dai film muti italiani a molto altro.

Perché, potreste chiedervi? Perché mi riguarda?

Ciò, ovviamente, dipende innanzitutto dal perché avete questo libro in mano. Se siete educatori, probabilmente troverete interessante il capitolo relativo alle dinamiche di gruppo; se lavorate all'interno di una prigione (nell'ambito teatrale o cinematografico), potreste essere affascinati dal capitolo relativo al lavoro coi detenuti. Se siete registi di cinema o di teatro, potreste essere attratti dai capitoli sull'esperienza artistica, e se siete archivisti o storici, potreste rimanere sorpresi dalle numerose modalità con cui si può rinarrare e osservare 'la storia' utilizzando i filmati d'archivio. E se siete studenti, molto semplicemente potreste rimanere sorpresi.

Ma iniziamo così: per fare un film, una produzione teatrale o in generale uno spettacolo, anche nel nostro ambito, c'è bisogno di una serie di competenze, non solo a livello artistico o estetico, ma anche a livello concettuale, psicologico, comunicativo o sociologico. Per non parlare poi della comprensione della nostra storia comune dal momento in cui gli 'archivi' sono coinvolti, ovviamente, quale pura arte, vale a dire la creazione materiale di uno spettacolo teatrale o di un film. Sebbene spesso una qualche competenza tecnologica sia un requisito indispensabile per gli studenti e lo stesso vale anche per le capacità di 'esprimere se stessi', l'abilità di usare una telecamera e di modificare film al computer, di avere controllo fisico sul proprio corpo, di rapportarsi con gli altri attori e di riuscire a creare una storia sono le competenze scoperte e necessarie a questi percorsi.

Quindi, sebbene l'"esercizio" o l'"opera" in sé possano durare anche solo 3 minuti, ognuna di queste competenze, a un certo punto, dovrà entrare in gioco.

Se quindi un fattore importante è costituito dalle 'competenze', altro fattore è l'interazione tra studenti, che possono essere stranieri o detenuti, ed ancora le barriere linguistiche, le differenze culturali e una serie di ostacoli da superare.

E poi c'è il rapporto tra insegnanti e studenti, la differenza tra culture, le strategie pedagogiche. Il risultato finale è come una partita di scacchi: le opzioni sono pressoché infinite.

Stando al grande maestro norvegese di scacchi Rune Djurhuus⁰¹, in una partita di scacchi i 'bianchi' hanno 20 mosse possibili in apertura, e i 'neri' hanno 20 mosse a disposizione per rispondere. Poi i 'bianchi' hanno 400 alternative, dopo quattro mosse ci sono 197.281 posizioni da giocare e dopo dieci ce ne sono **7 alla tredicesima**. È un po' così: c'è un grande numero di variabili e non possiamo prevederle o passarle in rassegna tutte. Solo alcune, sperando che siano quelle vincenti.

Inoltre va ammesso che dobbiamo molto alla linea di pensiero degli studi psicologici chiamata prospettiva socioculturale. Questa linea di pensiero fu definita dal teorico russo Lev Vygotsky⁰² prima della Seconda Guerra Mondiale per poi essere seguita da molti altri. Ecco come il professore e psicologo educativo svedese Roger Säljö esprime l'idea di fondo nel suo libro *Learning in Practice*⁰³: «Una tesi fondamentale è che il modo in cui apprendiamo e acquisiamo conoscenze dipende dal tipo di condizioni culturali nelle quali viviamo.»⁰⁴ Säljö definisce così la 'cultura': «Con cultura intendo l'insieme d'idee, comportamenti e altre risorse che acquisiamo tramite l'interazione con altri esseri umani.» E continua: «Una prospettiva socioculturale sull'apprendimento, sul pensiero e sulle azioni dell'uomo porteranno a un interesse relativo alle modalità in cui gli individui e i gruppi assimilano e utilizzano le risorse fisiche e cognitive. La cooperazione tra la collettività e l'individuo è fondamentale in questa prospettiva.»⁰⁵ E infine: «Da un punto di vista socioculturale per molto tempo si è pensato che la netta divisione tra concreto e astratto, tra teoria e pratica e tra linguaggio e azione che abbiamo accettato sempre di più nelle nostre tradizioni dualistiche semplicemente non fosse vera. Le azioni dell'uomo solitamente sono una combinazione tra attività intellettuale e manuale.»⁰⁶

Penso che per molti versi la difficoltà della nostra sfida risieda nel riconoscimento di questa linea di pensiero e nel dare un esempio del suo utilizzo pratico.

Ma torniamo alla storia:

Questo progetto, *In Living Memory*, è durato due anni (2014-2016) ma molto prima, nel 2004, sono stati altri progetti ad aprirgli la strada, tutti compresi nel progetto *European Grundtvig del Lifelong Learning Program* (Programma di apprendimento a vita). Tale cooperazione/partnership si è sviluppata in più tappe/progetti:

1. La creazione di un corso di formazione europeo chiamato «Teatro dentro, istruzione non formale per detenuti adulti» destinato agli assistenti sociali e agli operatori all'interno dei penitenziari grazie al Lifelong Learning Program europeo, Grundtvig I.

01 Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game. Rune Djurhuus, Chess Grandmaster. runed@ifi.uio.no / runedj@microsoft.com October 3, 2012

02 Lev Semyonovich Vygotsky, 1896 –1934, personalità a capo del Circolo Vygotsky, era uno psicologo sovietico, fondatore di una teoria sullo sviluppo culturale e biosociale umano chiamata più comunemente psicologia storico-culturale.

03 Roger Säljö: *Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv*. Cappelen Damm 2001

04 Ibid, 14

05 Ibid, 78

06 Ibid, 108

L'idea iniziale era quella di creare un dialogo tra prigionie e società. **che** Michelina Capato Sartore, italiana, una delle 'madri fondatrici', dice⁰⁷: «All'inizio c'era il desiderio di condividere le esperienze educative e artistiche create all'interno dei penitenziari di varie città europee.» Caroline Caccavale, francese, l'altra 'madre fondatrice', dice:⁰⁸ «L'idea di unire detenuti e persone della società civile all'interno dello stesso progetto nasce proprio da questo desiderio.»

Michelina Capato Sartore aggiunge:⁰⁹

«Il primo passo è stato fatto da E.S.T.I.A.¹⁰ insieme con la Società **Umanitariadi** Milano, servendosi del suo ruolo di ex Fondazione per la formazione e l'inclusione delle persone svantaggiate. Questa è stata la prima opportunità per mettere a confronto la teoria e la sperimentazione e ci ha accompagnati per i primi tre anni del progetto Teatrodentro, dal 2004 al 2007.»

2. Lo sviluppo di una partnership educativa fatta di condivisione di esperienze tra operatori europei nel settore dell'educazione artistica, sulla base del Lifelong Learning Program europeo, Grundtvig e grazie a partner in Italia, Spagna, Francia, Germania e Norvegia.

A questo punto è stata inclusa la Scuola di Comunicazione di Westerdals, in Norvegia, anche se al tempo la sezione di cinema non lavorava con i detenuti. Ecco le parole di Caroline Caccavale:¹¹ «La partnership con Westerdals ha creato una doppia dinamica: non solo studenti provenienti da strati sociali e culturali ben diversi da quelli dei detenuti, ma anche persone con lingue e culture del tutto differenti. Questa nuova partnership ha rafforzato la dimensione di eterogeneità. Nella partnership originale (TransFORMAS, Estia e Lieux Fictifs) intervenivamo come operatori culturali solamente con i detenuti.» Michelina Capato Sartore:¹²

«Durante la prima fase di ricerca, la rete inizialmente costituita da Estia (IT), transFORMAS (ES) e dall'Istituto dell'UNESCO per i diritti dei prigionieri (BE) ha accolto Lieux Fictifs (FR) per consolidare un gruppo centrale di studi e di condivisione di diversi modelli di formazione.

Negli anni successivi, grazie ai progetti Grundtvig 2 presentati e finanziati da agenzie nazionali della Comunità Europea per tre bienni consecutivi fino al 2013-2015, la rete si è estesa e ora include Unter Wasser Fliegen (DE), Westerdal School of Communication (NO), PhotoArt Centrum (SL) e Künstlerischer Leiter Aufbruch (DE). Sono state adottate due linee diverse ma complementari: da una parte c'è un progetto che si basa sulle tecniche teatrali del teatro fisico, dall'altra la formazione e la produzione cinematografica.»

Il progetto delle 'video lettere' è stato il primo a sondare questa nuova linea. Caroline Caccavale:¹³

07 Lettera all'autore, 25 gennaio 2016

08 Lettera all'autore, 7 gennaio 2016

09 Ibid

10 e.s.t.i.a. Società Cooperativa Sociale Onlus che lavora nel carcere di Milano-Bollate

11 Ibid

12 Ibid

13 Ibid

«È stato grazie a Even Stormyhr e a Nancy Tornello (all'epoca insegnante a Westerdals) che siamo riusciti a creare una corrispondenza video tra il pubblico e il territorio.»

E poi:¹⁴ *«Se da una parte Lieux Fictifs era l'unico operatore culturale in prigione e lavorava sull'immagine, dall'altra Estia e transFORMAS lavoravano sul teatro e sulle arti. L'immagine veniva selezionata come vettore dall'inizio degli incontri e, poiché i detenuti non potevano spostarsi, serviva loro a superare i muri della prigione. Per questo motivo le prime video lettere erano al centro di una corrispondenza tra i detenuti di Baumettes (Marsiglia) e gli studenti della Westerdals a Oslo, fino a quando il progetto si è esteso ad altri paesi (Italia, Spagna).»*

Così, i detenuti della prigione Les Baumettes di Marsiglia che avevano seguito un corso di cinema di un anno hanno inviato delle 'lettere' a studenti di cinema norvegesi che non avevano mai conosciuto. Ci avevano lavorato a lungo e nei 7 video individuali di 3-4 minuti raccontavano di se stessi e della propria situazione. I loro paesi d'origine erano Ucraina, Russia, Olanda, Francia e una serie di paesi Africani, quindi si trattava di un gruppo molto eterogeneo. Non ci è stato detto perché erano in prigione né qual era la loro condanna, ma non era importante ai fini del progetto. Uno dei detenuti raccontava con la sua voce fuori campo la storia di come si recava dalla sua cella all'area della prigione adibita a «studio cinematografico». Non gli era stato permesso di filmare gli interni della prigione né le guardie, così aveva filmato con una telecamera a mano la sua cella, le scale, i suoi piedi che camminavano lungo i corridoi e i lucchetti che dovevano essere aperti lungo la strada, fino a quando giungeva a destinazione, mostrando gli impianti del reparto, la sala di montaggio, le attrezzature. Nel video non si vedevano volti, si trattava solo della pura meccanica per arrivare allo studio. Gli studenti norvegesi, che prima non erano mai stati in una prigione, sono rimasti molto colpiti da questa 'reclusione filmata'.

Un altro detenuto aveva scritto una poesia sull'essere in prigione. Non parlava inglese, così si era filmato mentre leggeva la poesia in francese nella propria cella. La traduzione inglese, tuttavia, non era sottotitolata, bensì letta dal detenuto della cella adiacente, che si poteva vedere grazie a una mano tesa che reggeva uno specchio fuori dalla finestra della cella del poeta. Entrambi erano esempi forti dell'"espressione filmica" della 'vita' o di 'situazioni di vita', con risorse limitate ed espressioni molto profonde.

Gli studenti di cinema norvegesi dovevano rispondere. Avevano solo una settimana di tempo a causa del calendario scolastico ed erano costretti a rispondere inviando a loro volta delle video lettere. Mi sono reso conto che, in prigione, i detenuti di Les Baumettes avevano avuto molto tempo per riflettere sulle proprie vite, mentre i nostri studenti non lo facevano, vivevano e basta. Le risposte rispecchiavano tale aspetto. Gli studenti non hanno creato risposte 'profonde' (erano più del tipo: 'Tu mi scrivi, io ti rispondo»), ma riuscivano comunque a raccontare le proprie vite e le proprie aspirazioni in modi diversi. Un video parlava della libertà di cui disponevano ma che non sfruttavano. Mostravano tutte le cose che avrebbero potuto fare e tutti i luoghi che avrebbero potuto vedere a Oslo, esperienze che però non vivevano: avevano la libertà ma non la usavano.

14 Ibid

Presto, come già detto, a questa corrispondenza si sono aggiunte le 'lettere o riflessione artistiche su schermo dei detenuti di Milano e Barcellona. Messi insieme, questi cortometraggi hanno dato vita a un film di un'ora montato da Lieux Fictifs. Il materiale e i film individuali, uniti e interpretati da un'unica 'mente', sono una coinvolgente riflessione sulla speranza, sui sogni e sulla natura della libertà. Ritengo che questo sia un punto fondamentale del progetto: le diverse tappe devono essere 'interpretate' da qualcuno per poter acquisire un significato artistico o metodologico.

Caroline Caccavale:¹⁵

«Una volta terminato il progetto, studenti e detenuti si sono incontrati nella prigione di Marsiglia per parlare dell'esperienza condivisa e dei propri pregiudizi, e durante quest'incontro hanno iniziato a cambiare le proprie prospettive. Queste video lettere sono state trasmesse a Oslo all'evento di fine anno della Westerdals; in Francia sono state trasmesse per tutti i detenuti sui canali video interni della prigione di Marsiglia; in Italia e in Spagna sono stati organizzati eventi pubblici di diffusione per promuovere quest'opera.»

C'è stato quindi un cambiamento nell'ambiente, e il progetto ha raggiunto una portata maggiore. Sebbene sempre incentrato sul 'mestiere' e sull'apprendimento delle 'tecniche', si è aggiunta una nuova dimensione e un approccio più 'filosofico' ha iniziato a guidare le nostre azioni.

Micheline Capato Sartore dice:¹⁶

«Forse a causa della natura complementare delle identità dei partner, alcune orientate verso la direzione teatrale e altre verso la produzione cinematografica, il progetto si è spostato gradualmente da un'analisi delle differenze metodologiche a una migliore comprensione dei principi che guidano progetti artistici con obiettivi simili. Questa nuova prospettiva sulle attività e l'efficace complementarità delle buone pratiche in atto ha permesso di spostare l'asse della ricerca e della valutazione dell'esperienza fino a raggiungere progetti di contaminazione linguistica e di co-produzione di ILM, che è il primo punto del progetto.»

L'approccio originale aveva inoltre altri vincoli e limitazioni; non ci sono molti modi con cui un uomo (non ci sono donne detenute in questo progetto) può filmare la sua cella senza diventare ripetitivo, sebbene stia raccontando una storia. Per questo cercavamo una soluzione pratica all'interno dei nostri laboratori, cosicché potessero offrire uguali opportunità a tutte le persone coinvolte creando un passaggio verso il mondo esterno.

Ecco perché l'"archivio" è diventato un concetto fondamentale in questo/i progetto/i; non solo l'accesso agli archivi filmici e televisivi ci ha aperto un universo di possibilità, ma ha anche 'livellato' la differenza dall'esterno tra detenuti e studenti, poiché a tutti è stato dato lo stesso materiale su cui lavorare. I filmati non erano stati fatti da loro in prima persona, ma erano filmati relativi alla nostra storia condivisa da cui ognuno poteva costruire la propria. Ma, ovviamente, la domanda che potreste porre è: come si ottiene l'accesso agli archivi? Chi lavora nel mondo del cinema, della televisione o del teatro sa quant'è difficile ottenere i diritti anche per i fotogrammi più piccoli

15 Ibid
16 Ibid

senza pagare ingenti somme di denaro. E quindi come può un 'progettino' come il nostro sperare di farcela? Innanzitutto INA Méditerranée (INA è uno degli archivi televisivi più grandi al mondo) ha accettato di diventare nostro partner e di fornirci i suoi filmati. Un successo, sebbene ci fossero limitazioni molto chiare sulla pubblicazione (ad esempio non potevamo incorporare uno dei loro filmati al nostro progetto e poi pubblicarlo su Youtube). All'improvviso ci siamo trovati con un'enorme quantità di filmati con cui lavorare: avevamo uno strumento.

Presto abbiamo trovato altri tre partner: gli archivi di video privati di Kosice, in Slovacchia (*home video* degli anni '70 e '80 in cui famiglie e privati filmavano la Cecoslovacchia raccontando la loro quotidianità), Reus, in Spagna (con filmati di civili risalenti ai primi anni del '900) e i documentari e le *fiction* della Fondazione Cineteca di Milano (un archivio enorme con più di un secolo di storia), ognuno dei quali ci offriva nuove prospettive e possibilità.

Una delle prime idee che avevamo avuto prima del coinvolgimento degli altri tre archivi era quella de 'la luna', forse perché la luna, proprio come lo 'spazio' inteso come luogo, si pone oltre l'esperienza umana (a parte quella di pochissimi eletti). Ciò significa che la maggior parte di noi, e sicuramente ognuno coinvolto in questo progetto, ha 'vissuto' lo spazio e la luna nello specifico, ma solo attraverso immagini e suoni che ci sono stati trasmessi dal cinema e dalla televisione. Le immagini sembrano essere 'parte di noi', quasi come un'entità fisica, ma non possiamo parlare di esperienza vissuta direttamente. Possiamo solo immaginarci la sensazione di essere isolati e senza peso.¹⁷ E sebbene qualcuno possa pensare che in questo caso sono le immagini ad avere la priorità e il suono è subordinato a esse, è interessante sottolineare che le parole di Neil Armstrong («Questo è un piccolo passo per l'uomo, ma un gigantesco balzo per l'umanità») sono conosciute, almeno in parte, da tutti. Le parole di Armstrong sono diventate un punto di riferimento, un'icona sonora per portare a termine missioni incredibili, per superare il limite e fare l'impossibile. Per chi fosse davvero interessato, consiglio vivamente questo *link* in cui è disponibile la traccia audio integrale della discesa, trascritta e commentata.¹⁸

Nel nostro caso questa dualità è una forza, perché i partecipanti potevano scegliere solo l'audio (coinvolgente e significativo), solo le immagini a cui aggiungere la propria colonna sonora oppure entrambi. Da un punto di vista metaforico o interpretativo, si presentano varie opzioni diverse tra loro:

- Il tema del superamento dei confini;
- La ricerca dello spazio – la fantascienza;
- Essere numeri 2 (Buzz Aldrin);
- Negare che lo sbarco sia avvenuto e che si trattasse di una bufala;
- L'uomo e la tecnologia.

Sono certo ce ne siano almeno altre 50, ma volevo mostrarvene solo alcune. Ognuna di queste opzioni può essere interpretata in vari modi,

¹⁷ Devo ammettere, comunque, che nel 1991 ho diretto un'opera televisiva per NRK, Norvegia, intitolata 'Gagarin – Un'opera dello spazio' sul primo viaggio spaziale fatto da un uomo, e ho fatto qualche ricerca in materia.

¹⁸ <http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>

come poesia, saggio, documentario, come documentario soggettivo sulla relazione di una persona col mito o coi fatti, come pezzo comico e via dicendo. Ancora una volta, vorrei ricordare l'apertura in una partita di scacchi... Così, enti partecipanti e gruppi di studenti hanno condiviso una serie di queste riflessioni sulla luna.

È poi emerso un altro tema che può essere esemplificato con l'uso degli archivi, quello dei confini, interni ed esterni, psicologici o fisici. Ciò ha portato a un nuovo 'scambio' di video e a nuovi laboratori basati sui filmati d'archivio: il muro di Berlino o una gallina che cerca di uscire da un uovo per iniziare a vivere come esempi di limiti fisici, immagini molto metaforiche o sequenze accompagnate da un testo personale sulla 'libertà' o sull'essere 'liberi dalle catene' come esempi di limiti psicologici. Tutti questi video sono stati inseriti nei pezzi creati dagli studenti. 'L'immagine non mente mai' sembra essere l'idea di fondo su cui si basano i documentaristi di tutto il mondo. Sono filmati d'archivio, devono essere reali o dire la verità» sembra essere la percezione tra gli spettatori. Quando guardate un documentario in televisione, a meno che siate paranoici o stiate guardando un *mockumentary*, non avete ragione di credere che il regista stia cercando di ingannarvi o di travisare il materiale. Dopotutto, chi farebbe un film senza un'intenzione onesta?

I filmati d'archivio sono utilizzati come 'testimonianza'; qualcuno era presente con una cinepresa quando l'evento è occorso, e servirsi di quei filmati quando si guarda agli avvenimenti in questione può sostenere la veridicità del susseguirsi degli eventi che hanno portato ai fatti di cui si sta parlando, un ordine prima sconosciuto o almeno non narrato. Questo aspetto è particolarmente vero per il materiale proveniente dai telegiornali o dalle trasmissioni d'informazione. «La notizia narrava che nel...» La notizia in questione potrebbe basarsi sin dall'inizio su informazioni fittizie, ma una volta diffusa sui 'canali ufficiali' è molto difficile smentirla. Gli studenti tendono a rispettare molto queste fonti, perché pensano che, se dovessero metterle in discussione, metterebbero in discussione la 'storia' o la 'verità' stessa, come osservato dal professor Pascal Césaro, che con i suoi studenti dell'Università di Aix-en-Provence si è servito degli archivi durante uno dei nostri laboratori. Gli studenti sembrano avere invece meno problemi a interpretare liberamente gli archivi più privati, come ho notato durante i laboratori svolti a Oslo. Quest'interessante distinzione è una chiave di lettura importante quando si studia la natura dei film che sono stati fatti.

Nel tempo, i diversi partner si sono chiesti a lungo se un partecipante dovesse avere il diritto d'inserire altri materiali nei film, oltre alle immagini d'archivio. Nuovi suoni o musica, sì, ma inserire ulteriore materiale avrebbe portato a un'accesa discussione tra i diversi partner. Al centro di questi confronti c'era ovviamente il numero di limitazioni e/o quante 'regole di gioco' dovessero esserci. Un approccio molto restrittivo alla fine porta a più libertà? Può sembrare paradossale, ma io penso che sia molto difficile lavorare creativamente senza regole. Qualsiasi cosa è possibile, in ogni momento: questo può valere per il singolo, ma è molto difficile farlo quando si lavora in gruppi. Ci dev'essere una direzione da seguire, un senso condiviso sul 'dove stiamo andando'. E questo è particolarmente vero per le persone che non si conoscono tra loro, per chi non lavora

insieme da tempo o semplicemente per chi sta vivendo questa esperienza di gruppo per la prima volta.¹⁹

In conclusione, il focus e la struttura sono cambiati negli anni. Ma com'è cambiata la metodologia?

Caroline Caccavale²⁰ dice:

«La prima esperienza di apertura e di spazi di lavoro condivisi nell'ottica di un dialogo tra interno ed esterno ha costituito la base delle nuove dinamiche di apertura intraprese successivamente da transFORMAS, ESTIA e Lieux Fictifs. Ciò ha portato alla creazione di nuovi progetti di cooperazione, con un'eterogeneità di pubblico crescente, che coinvolge detenuti e individui della società civile, soprattutto studenti provenienti da università diverse in Francia, Spagna e Italia.

Quest'apertura è rappresentata anche dall'unione di testi teatrali e cinematografici correlati.

Ogni operatore ha adottato una nuova pratica nel centro culturale che gestiva all'interno di una prigione e il risultato di questa partnership è rappresentato dai progetti «Memory Images, Mirror Images» e «In Living Memory».

Michelina Capato Sartore aggiunge:²¹

«Crediamo che alla base della trasformazione, dell'evoluzione della rete e della sua abilità di accogliere e gestire le differenze dei nuovi partner, a volte a lungo termine, a volte con un contributo più ridotto, ci siano l'umiltà e il rispetto per i difficili lavori svolti da diversi artisti nei penitenziari europei, così come la dedizione che alcuni professori e ricercatori hanno mostrato nei confronti dei nostri progetti nel corso degli anni. Riteniamo inoltre che questo processo porti, insieme con il messaggio artistico, una visione politica lucida e realizzabile in un modello collaborativo concreto, lontano dagli stereotipi della centralizzazione o dalle influenze che potrebbero cambiare e manipolare il nostro lavoro comune, mantenendo alto il livello di consapevolezza delle nostre identità diverse ma cercando sempre di avere giudizio nel riconoscimento della dignità di una persona come primo atto di condivisione, tanto con i detenuti quanto con gli studenti e le forze dell'ordine dei penitenziari, con cui siamo riusciti a costruire ciò di cui disponiamo oggi e anche un pezzettino di quello che avremo in futuro.»

Il progetto si è rivelato molto utile per gli studenti, poiché non solo hanno condiviso le proprie creazioni con altri studenti di cinema, ma sono anche riusciti a conoscerli e a lavorarci insieme durante i laboratori. Un valore aggiunto è che nessuno di loro (o almeno, finora, questo vale per gli studenti norvegesi) era mai stato all'interno di una prigione. I ragazzi avevano un'idea generale di cosa fossero il carcere e le persone detenute (principalmente tratta dai film americani) ma presto questo preconconcetto si è dissolto e hanno cominciato a vedere gli studenti 'interni' come colleghi. Da un punto di vista più umanistico, questa è una grande esperienza e un elemento importantissimo per i nostri studenti.

¹⁹ Approfondimenti nel mio capitolo: 'Note sui laboratori'.

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

Di ritorno da uno dei laboratori in un penitenziario, una delle mie studentesse si è avvicinata e mi ha detto: «Ora capisco meglio che cosa significhi essere uomini.» Insomma, un bel riassunto di ciò che cercavamo di ottenere da questo progetto, credo. ●



ARCHIVI

PARTNERS

INTRODUZIONE:

L'ARCHIVIO FILMICO. APPUNTI STORICI E NUOVE PROSPETTIVE

L'immagine tradotta

*Présentant une succession de gestes, d'attitudes, de figurations, comme la vie, transportant le tableau de l'espace où il s'étalait immobile et durable, dans le temps où il se montre et se transforme, le cinématographe nous force de songer à ce qu'il pourrait devenir si une idée directrice vraiment supérieure retenait, dans une ligne idéale et profondément significative, une idée centrale et esthétique des tableaux qu'il déroule.*⁰²

Un tempo infinito sembra passato da quando Ricciotto Canudo scrisse della nascita di una nuova arte⁰³ capace di rappresentare la vita in modo totale. Un'arte che non solo ha assimilato dalle altre arti (tra cui pittura, letteratura, teatro) ma è divenuta essa stessa capace di influenzarle, legittimandosi e caratterizzandosi attraverso delle proprie specificità.

Per molto tempo, certo, il cinematografo ha rappresentato, e per certi versi rappresenta ancora, lo spettacolo tout court, l'intrattenimento, il divertimento sbadato di una sera. Ma accanto a questo si è sviluppata una presa di coscienza di ciò che il film doveva e poteva essere, così ben definito da Blasetti quando parla di film capaci di elevare «la coscienza sociale e il livello morale e intellettuale»⁰⁴ del pubblico. Ed è venuto quindi naturale pensare a un luogo che fosse predisposto ad accogliere i film, senza certo giudicarne il valore futuro anticipatamente, ma anzi lasciando che la storia e il suo corso, insieme ad una dose di buona volontà, restituiscano luce a ciò che non sempre si è capaci di interpretare nel modo più corretto.

Doveva certo apparire profetica nel 1898 l'idea di un operatore delle officine Lumière, Bolesław Matuszewski, che distingueva, tra i *documents figurés* – stampe, disegni... - la necessità di creare un *Musée ou Dépôt*

01 Marcello Sereni ha curato il paragrafo «L'immagine tradotta», Roberto Della Torre il paragrafo «L'immagine rubata».

02 «Avere un susseguirsi di gesti, atteggiamenti, rappresentazioni, come la vita, portando il quadro dello spazio in cui si disteso immobile e durevole, nel tempo dove si mostra e si trasforma, il cinema ci costringe a pensare cosa potrebbe diventare se un'idea guida veramente superiore rimanesse in una linea ideale e profondamente significativa, un'idea centrale ed estetica di quadri che si srotolano.» Ricciotto Canudo, *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in *Entretiens idéalistes*, n. 61, 25 ottobre 1911, p. 169, riprodotto in Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier Editions, Paris, 1995.

03 A Canudo si deve la definizione di settima arte o meglio, come riportato nel suo articolo, di sesta. Per un approfondimento si veda Anna Paola Mossetto, *Forme e strutture del film nel primo Ricciotto Canudo*, in *Cinema Nuovo*, sett.-otto. 1973, p. 358.

04 Alessandro Blasetti, *Il cinema che ho vissuto*, a cura di Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982, p. 276.

*cinématographiques*⁰⁵, una collezione varia capace di diventare ben presto materiale di studio e di insegnamento, dando ad essa «la stessa autorità, la stessa esistenza ufficiale, lo stesso accesso che gli altri archivi già conoscono»⁰⁶. Una concezione della raccolta che si avvererà e prenderà piede solamente con l'inizio del secolo novecento, concretandosi nel 1933 con la fondazione del primo archivio film dedito alla conservazione delle immagini, lo *Svenska Filmsamfundet*, con sede a Stoccolma. Ma negli stessi anni il fermento attorno al tema della salvaguardia dei film, contribuì alla nascita di collezioni e associazioni, sia esse private o statali, che nacquero contemporaneamente in varie parti del mondo: Il *Reichsfilmarchiv* di Berlino, il *MoMa* di New York, la National Film Library di Londra, la Cineteca Italiana di Milano. Ed è sicuramente lo slancio di personaggi carismatici come Henri Langlois, Iris Barry e John Abbott, che contribuì alla nascita della *Fédération Internationale des archives du film* (F.I.A.F.), se è vero che «in questo mondo chiuso, il potere appartenente ai cinefili e il loro ruolo è determinante»⁰⁷. Il 17 giugno 1938 è la data in cui venne firmato un documento intitolato «Agreement for the International Federation of Film Archives». Gli intenti sono chiari:

These organizations shall have for their prime object the conservation of films, the compilation of national and private film records and, if necessary, the projection of films for a non commercial purpose, either historic, pedagogic or artistic.⁰⁸

Questa dichiarazione mette già a fuoco quelle che saranno alcune delle attività principali cui si dedicheranno gli archivi: l'acquisizione, ovvero le azioni atte alla scelta di *che cosa* tenere in archivio; la conservazione e la preservazione, che consistono nel mantenere in uno stato adeguato i film ma anche le pratiche di azione diretta sui materiali e che dunque operano delle modifiche; l'accessibilità al sapere, garantita attraverso una programmazione cinematografica fatta di proiezioni ed esposizioni. Sarà solo successivamente che si delineerà la concezione di restauro cinematografico⁰⁹, certo mutuata in parte dagli studi sul restauro delle opere d'arte¹⁰, e ancora oggi non regolato da convenzioni e definizioni ben precise, ma sviluppatosi grazie a pratiche più o meno consolidate. Condizione della sua nascita, la necessità di proteggere il patrimonio da perdite irreversibili¹¹ e dare nuova vita e visibilità a film che altrimenti non potrebbero arrivare al grande pubblico.

In questo variegato contesto, durato tutto il novecento e che continua ancora oggi, si sviluppano a latere delle differenti prassi dedicate all'utilizzo delle immagini d'archivio, di cui il più diffuso rimane il *found footage*. Si è arrivati a quel famoso *processo al documento* di cui scriveva Foucault, ovvero il cambiamento di rapporto avvenuto tra storia e documento, che

05 Boleśław Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, p. 6.

06 «la même autorité, la même existence officielle, le même accès qu'aux autres archives déjà connues» Ibid., p. 10.

07 «dans ce monde fermé, le pouvoir appartient à des cinéphiles et leur rôle est déterminant» Raymond Borde, *Les Cinématheques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.

08 Da *Agreement for the International Federation of Film Archives*. Disponibile al link <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

09 Per una visione più completa segnaliamo, tra gli altri, G.L. Farinelli, N. Mazzanti, *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis, Bologna, 1994; M. Meyer, P. Read, *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth Heinemann, Oxford, 2000; L. Comencini, M. Pavesi, *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Il Castoro, Milano, 2001; S. Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, 2006; R. Catanese, *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Bulzoni, Roma, 2013; S. Dagna, *Perché restaurare i film?*, ETS, Pisa, 2015.

10 Si veda Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963.

11 «Of all the films produced up to the early 1930s, whes sound film was introduced, it is estimated that about 70-80 per cent have been lost». Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, 2000, p. 2.

conserva alcune analogie sulle prassi dell'archivio filmico: la costituzione di un corpus di documenti, il principio di scelta, la definizione di livelli di analisi. Un cambiamento che nel processo storico ha creato delle discontinuità, delle rotture, che hanno permesso di staccare il documento dal suo contesto per rivelarlo nuovamente e rinnovarlo. Un percorso non più lineare della storia e delle fonti, ma che si apre in profondità aggiungendo molteplici livelli di analisi, lavorando dall'interno per rielaborare i documenti. Ed è sotto questa prospettiva che si formano le pratiche contemporanee di utilizzo delle immagini d'archivio. Una sorta di *traduzione* del film, inteso come mantenimento dell'immagine come struttura viva e aperta in grado di essere rivelata sotto nuove forme.

L'immagine rubata

Proverò a mettere in evidenza alcuni problemi che riguardano il rapporto tra una cineteca e il riuso delle immagini filmiche. La Cineteca Italiana ha fornito per il progetto *In Living Memory* alcuni film delle origini e diversi documentari e attualità sulla Prima guerra mondiale prodotti tra il 1914 e il 1918. Su questi materiali gli archivisti della Cineteca hanno lavorato a lungo in termini di riconoscimento, ricostruzione filologica e restauro. Se la Cineteca, come la maggior parte degli archivi filmici, rincorrono il sogno di un ripristino fedele all'originale da qualsiasi punto di vista, anche da quello delle condizioni di fruizione, il progetto *In living memory* ha richiesto invece la possibilità di manipolare liberamente questi film in nome dell'artisticità, della creatività e della libera espressione.

Nonostante sia probabilmente impossibile ripristinare la copia originale in ogni suo aspetto, a causa dei limiti tecnici, delle mediazioni tecnologiche e della trasformazione dello spettatore e delle condizioni di fruizione, gli archivisti e gli storici del cinema perseguono questo scopo con grande ostinazione.

Jean-Luc Godard nella sua *Histoires du cinéma* afferma che «tutto il cinema è manipolabile; tutta la storia del cinema è un serbatoio a cui attingere per inventare nuovi sistemi di significato. I materiali originali sono per forza di cose forzati verso nuove funzioni espressive e semantiche». Le parole di Godard negano quindi l'ortodossia filologica e definiscono le immagini filmiche un oggetto di libera interpretazione, svincolate dal loro contesto e disponibili ad essere risemantizzate. Questo processo di risemantizzazione può avvenire in modi diversi (scomposizione della sequenza, rimusicazione, rimontaggio, colorazione, rilocazione e altri ancora) e con diversi scopi (artistici, didattici, funzionali ad esprimere nuovi significati e così via). L'uso di frammenti filmici non modificati ma inseriti all'interno di testi differenti può modificare profondamente il significato dell'originale.

Ma siamo certi che l'obiettivo di ripristinare un film nella sua condizione primaria e filologicamente corretta sia realmente raggiungibile? Nei processi di restauro le cineteche, istituzioni nate con lo scopo di preservare la storia e la cultura del cinema, si trovano generalmente di fronte a un bivio: o procedere con un recupero e una promozione del cinema nella sua forma più fedele possibile all'originale o prestarsi a processi di ammodernamento necessari per avvicinare un nuovo pubblico. Un esempio sono le scelte di sonorizzazione, i tagli e le colorazioni artificiali. La realtà delle cineteche

è cambiata nel corso degli anni, in particolare l'avvento del digitale ha spostato l'asse dei problemi. Se fino a dieci anni fa il restauro digitale veniva rifiutato a vantaggio di quello tradizionale che poteva tanto ma non tutto (i segni profondi non potevano essere ripristinati) oggi invece si sceglie il digitale che permette di nascondere anche i più piccoli segni di usura della pellicola. L'idea di cosa debba essere il risultato di un processo di restauro è quindi profondamente cambiato. Se la digitalizzazione a 4K ha raggiunto la definizione dell'immagine fotografica della pellicola cinematografica, essa fa emergere talvolta in modo eccessivo la sgranatura della pellicola.

Le cineteche cercano anche di ripristinare le originali condizioni di fruizione: proiezione rigorosamente in pellicola, corretta velocità di proiezione, rispetto del formato originale, musica dal vivo su partiture del periodo. Ma nonostante questi tentativi questo resta un progetto destinato a fallire. Il pubblico ha aspettative e abitudini diverse che devono essere considerate: la visione di un film muto non è semplice e deve essere sostenuta e resa piacevole anche a costo di tradirlo. Le politiche culturali di divulgazione del patrimonio cinematografico non possono fingere che questo problema non esista e che non sia necessario un adeguamento al mutevole contesto di fruizione. Il digitale, in questo senso, ha rivoluzionato la possibilità di riuso del patrimonio filmico non solo rendendolo più disponibile ma anche facilitandone la rielaborazione con sistemi di editing video. Il cinema del passato e quello contemporaneo può essere continuamente rielaborato in forme nuove e originali (dal doppiaggio alla rimusicazione, di cui esiste un festival in Italia, dall'intervento digitale, al rimontaggio e così via) sia per attualizzarlo (soprattutto nel caso del cinema muto), sia per ottenere prodotti nuovi e diversi. Dal punto di vista della fruizione lo spettatore (non cinematografico) ha a disposizione nuovi mezzi che permettono di vedere il cinema in modo nuovo e diverso. Già il VHS prima e il DVD poi hanno offerto la possibilità di fermare l'immagine, di avanzare rapidamente, di vedere più volte la stessa sequenza, di rallentare la sequenza oppure, con i file digitali, di ingrandire l'immagine, inserire i sottotitoli e altro ancora.

Di fronte a questi argomenti come possiamo sperare di riportare il film alle sue condizioni originarie? E se questo resta un tentativo vano è corretto criticare coloro che invece rifiutano la filologia a vantaggio della propria ricerca artistica?

Una piccola parentesi: l'occhio dell'archivista cinematografico e dello storico del cinema è interessato anche un altro testo scritto sulla pellicola, che si mescola con l'immaginario del film. E' il testo che racconta la storia di quella pellicola in modo volontario ed esplicito (il nome e il tipo di pellicola impresso sui bordi oltre le perforazioni, o il tipo di colorazione che può aiutare a comprendere in quale stabilimento il film è stato stampato, ad esempio) o involontario (le righe e le spuntinature che indicano i passaggi di un film in un proiettore, le giunte che testimoniano le lacune o gli interventi di censura – anche per volere locale, ovvero del gestore della sala di quartiere –, i segni che indicano il passaggio da un rullo all'altro). Tutto ciò scompare in un processo di digitalizzazione e restauro: sia il supporto fisico, sia la traccia del tempo. In questo perdere qualcosa e ritrovarne altro, l'opera in qualche modo è già perduta, riscritta, riutilizzata e riciclata in funzione di nuove esigenze e necessità.

La risemantizzazione delle immagini non passa solo attraverso l'intervento creativo, artistico ma avviene quindi già involontariamente nei processi

di restauro e di fruizione. Il restauratore si scontra con dei limiti filologici – lacune nel film, mancanza degli spartiti originali – e tecnici – possibilità di ripristinare i colori originali, limiti nella definizione, emergere di nuovi problemi che l'alta definizione porta con sé come l'eccessiva sgranatura dell'immagine, che impediscono di riportare in vita l'opera originaria. I dispositivi di fruizione, come i monitor, gli apparecchi televisivi, i dispositivi di riproduzione elettronica o i moderni proiettori digitali della sale cinematografiche - che permettono interventi su luci e colori -, restituiranno sempre e comunque un'immagine *diversa*.

Queste due tensioni opposte (filologia/creatività; ripristino/risemantizzazione) costituiscono il fulcro di un dibattito oggi più che mai vivo e diffuso nelle istituzioni dedicate alla preservazione e della divulgazione del cinema e della sua storia. ●

Anna FIGUERAS — Direttrice del CIMIR, Centro delle Immagini Mas Iglesias di Reus (Spagna).

SALVARE GLI ARCHIVI PER L'ARTE

L'Istituto Municipale dei Musei di Reus (IMMR) è l'organismo del municipio della città di Reus che si occupa della ricerca, conservazione e diffusione del patrimonio di Reus e delle aree circostanti. L'IMMR gestisce cinque infrastrutture culturali: il Centro di Arte e il Centro delle Immagini Mas Iglesias di Reus (CIMIR) sono due di queste.

CIMIR si prende cura dell'eredità audiovisiva della città, compresi i patrimoni documentaristici ed artistici. Si trova all'interno di una vecchia casa di campagna del diciannovesimo secolo; comprende spazi per esibizioni, stanze per il training e i laboratori fotografici.

Il Centro è il risultato del lavoro ventennale di protezione, ricerca e diffusione del patrimonio fotografico della città, svolto dal Consiglio Comunale di Reus in collaborazione con il Gruppo Fotografico di Reus. Nel 2006 è stato fatto un passo avanti, dando vita al Centro, che contiene una libreria fotografica e una cineteca.

Il Centro ha circa trecentomila fotografie e circa settemila film. La maggior parte dei quali sono collezioni locali; fotografie fatte da importanti fotografi di Reus o che sono state donate dai cittadini.

Siamo coinvolti nella gestione del materiale d'archivio e nella implementazione di tecniche moderne ed antiche, specialmente riguardo alla Fotografia. Partendo da un contesto locale ma aperto a tutti i cittadini del mondo, la nostra diffusione e la nostra attività educativa sfruttano la posizione geografica di Reus nella regione meridionale della Catalogna che rappresenta una sfera d'impatto che coinvolge circa mezzo milione di persone e che si trova molto vicino alla città di Barcellona.

Gli archivi del CIMIR vengono dai cittadini di Reus. La maggior parte di questi sono donazioni che vengono da defunti proprietari o donati dalle loro famiglie, così da diventare un bene pubblico. Alcune di queste immagini sono donate per via di alcune barriere tecnologiche: siccome le vecchie pellicole sono realizzate in Super 8 oggi giorno si avrebbe bisogno di una speciale tecnologia per guardarle. Per questa ragione il centro scambia copie digitali in cambio della donazione delle immagini.

Un altro motivo per il quale consigliamo di mettere le immagini personali nel CIMIR è la loro conservazione. I materiali necessitano un trattamento adeguato, altrimenti, con il passare degli anni, possono diventare pericolose o addirittura infiammabili.

Sono presenti molte tematiche all'interno degli archivi. Principalmente sono pellicole famigliari riguardanti compleanni, cene, Festes Majors (festività popolare), cerimonie religiose come battesimi, matrimoni...ed anche alcuni report sul trekking e sulle montagne. E' inoltre possibile

trovare una notevole quantità di archivi provenienti da registi amatoriali che partecipavano ai bandi filmici che la città organizzava durante gli anni sessanta. Sono una breve documentazione degli affari locali che raccontano storie curiose.

Tutti assieme sono archivi che registrano le storie del nostro passato e ci aiutano a preservare la nostra memoria locale.

L'ammissione di nuovi archivi è ancora in corso. I donatori portano le loro immagini al CIMIR e qui facciamo una prima catalogazione. Dopo questa fase, passano attraverso un processo di digitalizzazione e catalogazione. Gli originali sono dati alla FilMOTECA della Catalogna, siccome hanno infrastrutture avanzate per la preservazione del patrimonio audiovisivo.

Dopo che i materiali sono stati archiviati e catalogati, essi diventano disponibili per la consultazione pubblica. Le consultazioni possono essere fatte online o di persona. Le persone che vengono sono produttori cinematografici, canali televisivi, studenti di comunicazione audiovisiva o cittadini in generale.

Per promuovere gli archivi ed il lavoro che viene fatto nel CIMIR, organizziamo un festival annuale: il Festival del Memorimage. Durante il festival proiettiamo documentari interessanti, alcuni degli archivi, modifichiamo i DVD e cerchiamo di essere veramente presenti sui social network.

Estratto dall'archivio
del CIMIR, Reus. —
CIMIR



Riguardo l'educazione e la ricerca, organizziamo workshop su tecniche passate e digitali usate per creare documentari e lavorare con gli archivi delle immagini. All'interno dell'università alcuni studi vengono fatti per ricercare il linguaggio simbolista che usavano i registi amatoriali ed autodidatti, per poi paragonarlo con il linguaggio attuale.

La collaborazione con l'università locale, Universitat Rovira i Virgili, specialmente con il Dipartimento di comunicazione, è molto stretta.

La parte artistica più importante è svolta dalla scuola di arte di Tarragona (Escola Taller d'Art), dove le attività ed il trattamento degli archivi vengono insegnati partendo da un punto di vista più audace. In questa scuola gli archivi smettono di essere solamente materiale grafico e diventano qualcosa di più: arte, creatività e sensibilità.

Questa parte più artistica è quella che è stata promossa all'interno del progetto *In Living Memory*.

Abbiamo prestato al progetto alcuni degli archivi che si riferivano alla memoria storica e alle scene di vita del nostro territorio: scene domestiche, compleanni, bambini che giocano, e tradizioni tipiche come la Festa Major (festività popolare), Gegants (grandi sculture in movimento) per arrivare fino alla polizia che dirige l'ingorgo di traffico.

Per noi è stata una grande esperienza vedere come tutti questi materiali possano diventare una espressione artistica, che crea dinamiche di apprendimento e conoscenza all'interno di territori e culture differenti. ●

Estratto dall'archivio
del CIMIR, Reus.
— CIMIR



Pavel SMEJKAL —Direttore PhotoART Centrum (Slovacchia)

ARCHIVIO DI FAMIGLIA SLOVACCO: PROGETTI ARTISTICI E CONSAPEVOLEZZA DEL VALORE DELLA MEMORIA

ARCHIVIO, PHOTOART CENTRUM

PhotoART Centrum sta lavorando al suo progetto di archivio a partire dal 2009 e il suo soggetto principale, uno dei temi, è «Gli archivi familiari in Slovacchia tra il 1948 e il 1989». Abbiamo un archivio per lo più fotografico, ma siamo interessati anche a materiale video diverso (che si basa sul film 8mm amatoriali dagli anni Sessanta fino ai primi anni 1980), per lo più in bianco e nero, ma, in piccola quantità, anche su materiali di colore (spesso ORWO, azienda della DDR).

L'archivio fotografico è principalmente su carta stampata, ma anche su negativi in bianco e nero. Le famiglie comuni usano per lo più carta fotografica, possiamo trovare però alcuni negativi di famiglie di dilettanti entusiasti delle riprese. Il materiale è in gran parte in bianco e nero (basato su stampe ai sali d'argento), il cui processo è stato dominante nell'ambito amatoriale (e fino agli anni sessanta anche in ambito professionale). E' necessario dire che esisteva un sistema molto ben elaborato di circoli dilettantistici nel campo della fotografia e del cinema nella Cecoslovacchia socialista e i prezzi dei materiali (carta, sviluppatori, fissatore e altre attrezzature e prodotti chimici) erano accessibili alla gente comune.

La nostra collezione è tuttora in crescita, ci lavoriamo più o meno di continuo, a seconda delle opportunità (nuovi donatori, mercatini, ecc). La maggior parte del nostro materiale proviene dalle famiglie e molto spesso sono persone ancora in vita - significa che la gente vuole riavere le proprie foto - noi provvediamo alla sola scansione delle immagini e a mantenere i file digitali. Naturalmente abbiamo anche archivi di stampe su carta. La stessa dinamica si presenta con gli archivi cinematografici: alcune persone rivogliono il materiale originale, ci permettono solo di digitalizzare i film; alcuni ci offrono tutto il materiale per tenerlo (o lo si compra). Ad eccezione del periodo principale (1948 - 1989, che è stato il tempo del regime comunista nella ex Cecoslovacchia) siamo interessati anche a periodi storici più antichi (e in parte ai primi anni '90). Ma per il progetto *In Living Memory* usiamo solo materiale del periodo comunista.

Il nostro materiale d'archivio viene anche dall'estero. Abbiamo foto e filmati provenienti da Francia, Slovenia, Spagna, Austria, Ungheria, (e Repubblica Ceca, ovviamente). Siamo interessati alle differenze fra questi archivi (diversi argomenti, materiali diversi e anche diverso approccio degli autori). Per quanto riguarda la quantità, abbiamo gli archivi di una settantina di famiglie, migliaia di foto (capacità del disco esterno circa 100 GB) e quasi dieci ore di filmati.

Per quanto riguarda il nostro processo di raccolta seguiamo per lo più due linee: gli archivi di famiglia provengono prevalentemente da contatti personali (amici, parenti, amici di amici, ecc) e in parte dai mercati (mercatini delle pulci, oggetti antichi) o sono stati trovati nella spazzatura. Con il materiale cinematografico si presenta una situazione simile. Ciò che per noi è importante, è che il nostro archivio non si basa solo sulle stampe, ma su reali album di famiglia. Gli album sono composti semplicemente da libri di vario numero di pagine venduti vuoti e riempiti dalle persone con le proprie immagini. Siamo interessati anche a questi album, il loro design, le note scritte a mano, i disegni ecc. Ogni album è un pezzo d'arte a suo modo, e possiamo dire che in realtà alcuni di questi album possono essere ormai considerati come opere d'arte (non sempre grazie al lavoro delle persone, soprattutto a causa di varie circostanze casuali connesse con la vita, il tempo, e l'invecchiamento del materiale).

Il nostro archivio è stato utilizzato in più progetti durante gli anni di nostro interesse (a partire dal 2009 fino ad oggi). Il materiale è stato utilizzato per attività artistiche personali, per il progetto culturale *Eravamo così*, che è stato pubblicato in molte mostre in Slovacchia e Repubblica Ceca e abbiamo pubblicato anche un libro «Taki sme Boli» (*Eravamo così*), nel 2014. Cerchiamo di ottenere un interesse del pubblico verso questo materiale, che spesso non è raccolto e molto spesso finisce in spazzatura e scompare. Un'altra linea di nostro uso è il progetto *In Living Memory*, che si rivolge a collaborazioni artistiche collettive tra gli studenti, i detenuti e le persone libere. Il nostro archivio è stato anche analizzato teoricamente da un nostro membro, Anton Baša, che ha usato questo argomento come la sua tesi di laurea. ●

Foto dall'archivio
PhotoART Centrum,
Slovacchia, primi anni '80
— PhotoART Centrum,
Pavel Kalmar.



DALL'EPOCA DEI PIONIERI ALLE SFIDE DEL DIGITALE: UN BREVE EXCURSUS

Dopo la costituzione in associazione privata nel 1947, la Cineteca Italiana divenne membro della FIAF, l'associazione internazionale degli archivi filmici, nel 1948. Da allora si è dedicata alla conservazione, al restauro e alla diffusione del proprio patrimonio audiovisivo, consistente per la maggior parte in pellicole 35mm su nitrato, acetato e poliestere.

Abbiamo avuto, sin dall'inizio, il sostegno economico del Ministero dei Beni Culturali, che continua tutt'oggi a sostenerci con contributi che, unitamente a quelli provenienti dalla nostra Regione e da alcuni sponsor privati, sono basilari per la nostra sopravvivenza.

A seguito della trasformazione in Fondazione senza scopo di lucro nel 1996, ci siamo occupati soprattutto di preservare il nostro patrimonio e di divulgare la cultura cinematografica presso le giovani generazioni, seguendo la strada tracciata dai padri fondatori.

A nostra volta, sperimentiamo da alcuni anni un ricambio generazionale, e il nostro staff è composto principalmente da giovani molto motivati, appassionati di cinema e provvisti di un solido background professionale, qualità assai positive dal punto di vista del dinamismo e dell'apertura mentale, che facilitano inoltre le relazioni con partner diversi.

Questi ultimi anni sono stati contrassegnati da un grande sforzo per tenere il passo con la continua evoluzione della tecnologia: il risultato è stata una graduale adozione delle tecniche di digitalizzazione della pellicola, la comparsa dell'interattività nel nostro Museo del Cinema, l'acquisizione di hardware come p. es. scanner di ultima generazione, l'apertura di un laboratorio di postproduzione per il restauro digitale, l'incremento della promozione delle nostre attività attraverso piattaforme, social, ecc..

Si può oggi affermare che i fondi della Cineteca costruiscano il più grande deposito di immagini filmiche dell'intera Regione Lombardia. Ciò è stato reso possibile grazie a politiche di acquisizione diversificate, come donazioni, depositi, acquisti, scambi, ecc..

A partire dal primo nucleo di film salvato dalla distruzione verso la metà degli anni Trenta (300 titoli tra cui parecchi capolavori di portata storica) fino alle collezioni attuali di molte migliaia di titoli, la Cineteca si è trovata a confrontarsi passo a passo con la sfida digitale e con gli enormi cambiamenti

che le nuove tecnologie hanno prodotto in tutti i settori dell'industria cinematografica, dalla produzione alla distribuzione e all'esercizio.

Benché ci siano preclusi i vantaggi del 'deposito legale' - di cui gode ad esempio la Cineteca Nazionale di Roma -, la nostra politica di stringere accordi individuali con distributori, produttori, donatori, registi, ci ha permesso di acquisire importanti collezioni. Citiamo per tutte il prezioso fondo, unico nel suo genere, composto dalla produzione dei maggiori registi d'animazione italiani del periodo tra i Sessanta e gli Ottanta del Novecento.

Il nostro primo coinvolgimento in progetti europei risale all'anno 2000. Da allora, la Cineteca ha preso parte con successo a iniziative promosse non soltanto da istituzioni cinematografiche, ma da soggetti impegnati in attività culturali con una spiccata dimensione sociale.

Il progetto **'In Living Memory'-Erasmus+** al quale siamo stati chiamati a partecipare nel 2014, offrendoci l'opportunità di aprire il nostro archivio a una comunità sempre più allargata, va nella direzione che abbiamo cercato di seguire in questi anni, attribuendo all'obiettivo della diffusione un'importanza e un valore pari a quello della conservazione.

In particolare, abbiamo fornito materiale audiovisivo di qualità (della durata di poco meno di 180') a workshop organizzati all'interno delle svariate attività previste dal Progetto in diverse città europee (Oslo, Marsiglia, Milano...), con una ambiziosa finalità: dotare le persone adulte detenute, ed altri soggetti sociali quali gli studenti universitari, di conoscenze e competenze nel campo dell'espressione artistica attraverso l'uso creativo e il montaggio di materiale audiovisivo.

A questo scopo, l'esperienza e la professionalità degli archivisti della Cineteca hanno svolto una funzione formativa, e sono servite allo sviluppo di competenze specifiche in settori come la ricerca, la digitalizzazione, la conservazione e il restauro dei materiali filmici.

Il primo risultato pratico è stata la produzione di video presentati nel corso dei workshop suddetti, in alcuni casi aperti anche al pubblico generico, come nel caso dell'incontro organizzato a Milano nell'ottobre 2015 dai partner italiani, Cineteca ed e.s.t.i.a.

La collaborazione di diversi soggetti intorno ad un obiettivo comune, con il corollario di reciproci scambi e contatti di grande valore umano, è la migliore dimostrazione di come i materiali d'archivio, ossia le immagini di qualunque tipo, possano essere messe a disposizione, sotto la guida di esperti, di persone di diversa condizione sociale, per essere da queste usate in modo creativo, personale e spesso inaspettatamente emozionante.

Sul versante teorico la pubblicazione della Guida Metodologica, col suo portato di conoscenze e competenze, non solo tecniche, delle persone coinvolte nella sua stesura, ha lo scopo di divulgare i risultati del Progetto presso un pubblico il più vasto possibile, e di dimostrare una volta di più che gli archivi audiovisivi sono in grado di svolgere una funzione vitale nel sollecitare esperienze didattiche, creative e lavorative che interpellano soggetti diversi. ●

Set del film "Il Mulino
del Po". Alberto
Lattuada, 1949
— Archivio Fotografico
Fondazione Cineteca
Italiana

Ragazzi a Roma
Foto di Luigi Comencini,
intorno 1950
— Luigi Comencini /
Archivio Fotografico
Fondazione Cineteca
Italiana



Mireille MAURICE — direttrice INA Méditerranée (Francia)

Sandrine LARDEUX — esperto legale INA (Francia)

GUARDAMI, STO PARLANDO CON TE...

1. Gli archivi televisivi INA nel progetto ILM: Presentazione delle collezioni INA

Come usare gli archivi: strumenti di ricerca documentaria e criteri di selezione degli archivi

L'Istituto Nazionale Audiovisivo francese (INA) è la fonte principale a livello mondiale di contenuti audiovisivi digitalizzati. INA raccoglie e preserva 80 anni di archivi radio e 70 anni di programmi televisivi che formano la nostra memoria collettiva: oltre 2 000 000 di ore di programmi radio e TV. Fondato nel gennaio 1975, ad INA fu assegnata la preservazione dei programmi radio e televisivi prodotti e mandati in onda dai canali pubblici francesi: radio a partire dal 1939 e TV a partire dal 1949.

Fino ad oggi è stato attivo nella gestione degli archivi, training, ricerca e produzione. INA preserva inoltre due altre collezioni storiche molto importanti:

- **«Actualités Françaises»**: notizie proiettate dal 1939 al 1969 nei cinema (circa 400 ore)
- **«Cooperative générale du cinema français»** fondata nel 1944 da un gruppo di registi della resistenza, tra cui: René Clément, Louis Dacquin, Jean-Paul Le Chanois, Roger Verdier e Édouard Molinaro. Questa collezione contiene 18 film e documentari: il più famoso è «Operazione Apfelkern» diretto da René Clément, che ricevette un premio durante il primo festival cinematografico di Cannes nel 1946.

A partire dal 1975, quando i canali pubblici francesi - TF1, A2 e FR3- furono fondati, INA raccoglie tutti i loro programmi TV. INA preserva i programmi e fornisce l'accesso a questi archivi attraverso un preciso database descrittivo dei cataloghi.

Nel 1982, la legge assegna ad INA un ruolo più importante in questo compito di preservazione: i diritti di produzione appartenenti ai canali francesi sono trasferiti ad Ina, a cui viene concesso di vendere estratti dei programmi un anno dopo la loro prima messa in onda.

A partire dal 2004, INA ha cominciato ad ingrandire la sua collezione grazie a contratti con altri titolari dei diritti come CIO, organizzazioni sportive, compagnie private audiovisive produttrici di notizie ed altri programmi d'intrattenimento...

Nel 1999, INA cominciò, usando fondi pubblici, un grande programma di salvaguardia e digitalizzazione, ancora in corso, per assicurarsi di salvare per sempre tutti i programmi radio e TV francesi.

Questa digitalizzazione permette ad INA di fornire un accesso professionale online ai programmi dal 2004 in poi: Inamediapro (www.inamediapro.com).

Al giorno d'oggi, questo sito web consente l'accesso a più di 1 000 000 di ore TV e radio: può essere usato per condurre ricerche, selezionare ed ordinare archivi.

Il lancio di www.ina.fr nel 2006 diede al pubblico accesso ad oltre 100 000 programmi TV e radio: la memoria nazionale audiovisiva è oggi preservata e accessibile ai cittadini.

«Lieux Fictifs» che cominciò alcuni workshop educativi e di creazioni audiovisive nella prigione di Marsiglia nel 1990, contattò INA Méditerranée nel 2007 al fine di ingrandire gli archivi audiovisivi dei loro workshop, in modo da lavorare sull'impatto degli archivi televisivi sulle memorie personali.

Diversi argomenti furono scelti negli anni, come la memoria, le frontiere, le rivoluzioni, il corpo...

In un primo momento la ricerca restituisce molti risultati che devono essere ristretti attraverso strumenti professionali come i tipi di programmi, parole chiave ed altri tipi di campi descrittivi...

I workshop includono la completa metodologia, a partire dalle ricerche online, usando il database professionale Ina, tenendo in considerazione le restrizioni legali dovute alla proprietà intellettuale e alle domande tecniche di archivio.

Durante tutto il progetto *In Living Memory*, più di 64 filmati televisivi furono selezionati per essere usati in «Anima» (Lieux Fictifs) e «La Travesía» (transFORMAS).

2. Il posto dei filmati televisivi nel dispositivo per la creazione:

Esiste una specificità dei filmati TV?

In questo progetto, la partnership tra INA e Lieux Fictifs, consente ad INA di sperimentare nuovi campi per scopi di archivio: utilizzati più di frequente per motivi storici (notizie, documentari, ricerche...), gli archivi TV sono considerati meno spesso come una materia sensibile, capace di produrre creazioni artistiche.

Questo nuovo utilizzo mette in discussione la vera natura dell'archivio TV, la sua specificità, e cambia le sue condizioni legali tradizionali. INA sta lavorando per fornire nuove risposte a queste pratiche innovative.

La maggior parte degli archivi TV selezionati in questo progetto vengono da telegiornali:

Questi video «preesistenti» sembrano essere nel posto giusto (né troppo lontano né troppo vicino), il giusto «materiale». Parte della memoria comune, accessibile facilmente e condivisibile con tutti, porta con se

immagini di parole all'interno delle carceri: come dei video ordinari che diventano linguaggio comune: ogni partecipante può accedervi allo stesso livello, sia che venga «dall'interno» o «dall'esterno» (detenuti, studenti, partecipanti o insegnanti).

Il filmato sembra facilitare la pratica di creazione artistica, probabilmente più che la narrativa: sembra essere più facile tornare a comprenderlo senza avere timore di danneggiare l'originale, poiché appare familiare, abbastanza per essere usato come nuovo materiale creativo per l'espressione personale, come una materia sensibile capace di trasmettere parte della propria storia personale agli altri.

Al di là delle capacità dei filmati stessi, questo progetto è basato sulle grandi sperimentazioni pratiche di Lieux Fictifs e su un processo appositamente adattato.

La prima visione del filmato è organizzata senza alcun suono, che consente un accesso al filmato uguale per tutti (evitando la questione della lingua, la lingua originale del filmato è il francese). Quasi immediatamente i partecipanti devono guardare da un'altra parte, più vicini alla comprensione sensibile che alla focalizzazione sul commento in onda.

Questo processo è sicuramente il primo step per entrare in un esercizio creativo, favorendo le emozioni e l'immaginazione dei partecipanti.

Sino ad oggi è stato possibile adattare i filmati; due partecipanti lavoreranno assieme per cominciare a costruire una breve storia utilizzando gli archivi TV. Lavorare insieme è parte integrante del processo: in questo contesto particolare, ogni partecipante deve tenere in considerazione «qualcun altro» per costruire insieme un breve filmato che sarà presentato a tutti i partecipanti «interni» ed «esterni».

Gli «insegnanti» seguono questa parte del processo, usando semplici strumenti di produzione.

Questo lavoro di collaborazione (due detenuti insieme o uno studente e un detenuto, aiutati da artisti e tecnici) sembra essere una parte molto interessante del processo, ricca di insegnamenti: dura qualche giorno di tempo «d'immersione», e consente di notare diversi cambiamenti tra i partecipanti stessi (...), e di avere un impatto su ciò che li circonda: risvegliare l'attenzione dei custodi e favorire scambi e discussioni tra gli insegnanti e i partecipanti, in modo da spostarsi in una posizione collettiva dando la priorità alla creazione ed ai processi di diffusione al pubblico.

Attualmente, il processo include una visione collettiva, e a volte, una presentazione pubblica generale, come proiezioni pubbliche, pubblicazioni online e offline.

Per quanto concerne Ina, il punto principale è di incoraggiare le pratiche audiovisive cittadine e partecipare a politiche di educazione ai media dando preferenza ad attività del «fare insieme».

Ma questo progetto ha inoltre dato ad INA l'opportunità di allargare l'ambito degli utilizzi abituali dei filmati e specialmente di costruire una struttura formale appropriata.



National Audiovisual
Institute (INA), France.
— INA

3. Rinnovo degli usi, sensibilizzare il pubblico riguardo il quadro giuridico, consigli, struttura adattata per le pratiche di distribuzione

Il progetto *In Living Memory* permette a tutti di accedere alle immagini d'archivio dei fondi europei, come quello di proprietà di Ina, che possono essere utilizzate da ogni organizzazione culturale nel proprio paese per esibizioni al pubblico, sia da persone libere che da detenuti, come un occhio sullo sviluppo di progetti artistici che riguardano i vari temi scelti (ad esempio il corpo della memoria / movimenti migratori etc.)

Per produrre creazioni trasformative tutto ciò che va fatto è ricercare le immagini d'archivio. Queste creazioni sono similari ai «mashups» (combinare diversi oggetti senza alterarli), remix (cambiare un lavoro originale in modo da crearne un altro) etc.

I fondi INA contengono lavori che comprendono principalmente contribuzioni da diverse centinaia di migliaia di titolari di copyright. In questo caso, i titolari di copyright sono coloro che hanno contribuito alla creazioni di un audiovisivo o un audioprogramma, che comprendono in larga misura i seguenti casi:

- il diritto di consentire l'uso o riutilizzare le loro contribuzioni,
- il diritto di ricevere un pagamento aggiuntivo per il loro riutilizzo.

Nel caso di una creazione audiovisiva a partire dai fondi INA una serie di diritti potrebbero convergere. Esiste quindi la possibilità che i creatori che hanno simili diritti (produttori video, produttori fonici e intrattenitori), diritti individuali e di privacy, etc. possano coesistere.

Questo significa che INA ha dovuto presto affrontare la questione della fattibilità legale dell'utilizzo dei loro archivi in questo progetto.

Lo status legale o assenza di status legale «per le creazioni trasformative»

Il progetto *In Living Memory* ha cambiato i diritti di utilizzo per le immagini e gli audio nei fondi Ina.

- Un lavoro trasformativo è un lavoro nuovo, creato sulle basi di uno o più lavori preesistenti (lavori derivati).
- Un lavoro trasformativo implica un adattamento e/o una trasformazione di uno o più lavori preesistenti.
- Un lavoro trasformativo deve essere creato tenendo in considerazione i diritti dei titolari dei copyright e altri simili diritti regolati dalla legge. Questi diritti sono stati forniti nei CPI (articoli L.113-2 e L. 112-3 del CPI allegato) derivanti dalle normative dell'Unione Europea.

Basandoci sui suoi fondi d'archivio, INA è:

- il titolare dei diritti associati dei produttori relativamente a opere audiovisive e «non-opere» con meno di 50 anni di età ed opere radiofoniche e «non-opere» con meno di 70 anni di età,
- l'ente assegnante il copyright appartenente agli autori o creatori che sono titolari di copyright francesi (diritti di riproduzione e rappresentazione, ad esclusione dei diritti di adattamento), che concernono opere audiovisive e radiofoniche per la protezione legale dei diritti d'autore. Ciò avviene nell'applicazione dell'accordo generale di cui fanno parte le associazioni di titolari di diritti, che esclude espressamente la gestione dei diritti di adattamento e morali:

«...arrangiamenti, traduzioni e adattamenti di opere originarie che potranno solo essere concessi previo consenso degli autori e compositori di tale opera o dei loro titolari dei diritti, secondo le condizioni determinate da essi»,

- autorizzato ad utilizzare i servizi di qualunque intrattenitore nel fondo per via dell'applicazione dell'articolo 49 della legge del 30 settembre 1986; ma anche in questo caso, soggetto a diritti morali.

La legge francese ha fornito le eccezioni al monopolio del diritto di consentire o proibire (diritti di proprietà) spettante ai titolari del copyright e di diritti simili.

Queste eccezioni, delle quali esiste una lunga lista, tuttavia, non rappresentano un'eccezione nel caso di una creazione trasformativa.

Il Ministero francese della Cultura e della Comunicazione è stato informato riguardo al problema e ha commissionato al «Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA)» di iniziare uno studio delle leggi che regolano le «opere trasformative» che traggono la loro creazione da opere esistenti protette da copyright, diventando quindi nuove creazioni. Uno studio che concerne lo status legale di queste cosiddette opere trasformative, in modo da supportare nel miglior modo lo sviluppo di nuove pratiche artistiche nell'era digitale, fu sottoposto al CSPLA nel 2014. Questo report propone varie possibili direzioni e formula alcune direttive che, fino ad oggi, non sono ancora emanate in nessuna riforma.

Utilizzo all'interno di una struttura contrattuale

Al fine di limitare i rischi e mettere in sicurezza l'utilizzo effettuato dai partner culturali, l'Ina ha scelto la strada contrattuale in modo da limitare l'utilizzo dei propri archivi.

- **Attraverso una scelta limitata degli archivi.** L'INA ha favorito la selezione di un corpus di archivi costituiti da:
 - i. documenti d'attualità– non protetti da copyright.
 - ii. documenti – per i quali i diritti di INA sono scaduti.
- **Attraverso un utilizzo limitato consentito solo in relazione al progetto.** Le creazioni non possono essere trasmesse separatamente dalla presentazione dell'intero progetto nel loro contesto sperimentale ed educativo.

Le condizioni che regolano l'utilizzo degli archivi e delle creazioni risultanti da tale attività sono state fissate da specifici accordi tra INA e i suoi partner culturali. ●



LABORATORI

METODOLOGIA DI CREAZIONE CON ARCHIVI IN UN DIALOGO TRA ARTI, CARCERE E SOCIETÀ

Nel progetto *In Living Memory*, vengono proposte attività artistiche con l'obiettivo di esplorare, dal punto di vista del carcere, la nozione di frontiera tra il 'dentro' e il 'fuori' tramite la creazione di opere collaborative che a persone detenute affiancano persone libere. Lo scopo di questo progetto è quello di rendere l'attività artistica, così come è vissuta dagli attori del progetto, un momento per mettere in discussione e trasformare la società. Alla creazione dell'opera viene associata una dimensione di ricerca per intraprendere una riflessione comune agli artisti e ai ricercatori sulle condizioni e sui processi di creazione delle opere, sugli strumenti e sui metodi utilizzati ed infine, sugli effetti e conseguenze osservati.

Nell'ambito di questa ricerca-creazione-azione, ho intrapreso un duplice approccio, pedagogico e scientifico, in cui il primo va ad alimentare il secondo. Prima di tutto un approccio pedagogico: m'inserisco, al pari degli artisti, in una logica d'accompagnamento delle condotte artistiche portando con me un gruppo esterno di studenti del master di cinema dell'università di Aix-Marseille. Poi si passa all'approccio empirico di osservazione e di analisi delle situazioni artistiche dell'interno, con i partecipanti, partendo dalla mia partecipazione al processo di creazione. Analizzando le opere nate durante i workshop (laboratori di pratiche artistiche) realizzate dagli artisti, dai detenuti, dagli studenti e da persone della società civile tra il 2013 e il 2015, sia in centri di detenzione (la prigione di Baumettes in Francia, la prigione di Bollate in Italia), sia nei centri d'arte (transFORMAS in Spagna, PhotoART Centrum in Slovacchia), sia all'Università di Arti della comunicazione e delle tecnologie (Norvegia), emergono tre principi comuni che esporrò separatamente, ma che, in realtà, si uniscono in un'interazione costante durante l'intero processo di creazione delle opere:

- l'archivio come motore della pratica artistica;
- la relazione dentro/ fuori;
- la creazione collaborativa.

Questi tre principi d'azione sono la base del significato delle opere. Dirigono le loro dimensioni trasformative, che aprono un percorso individuale che

va dalla sensazione di essere se stessi di fronte all'altro, dalla scoperta e poi dall'affermazione di una sensibilità, alla costruzione di un punto di vista personale sul mondo. Questo provoca, a sua volta, ripercussioni sociali all'interno ed oltre gli ambienti coinvolti nell'azione artistica.

Per capire questo mutamento, i suoi meccanismi ed effetti, occorre prima di tutto analizzare quali processi di rappresentazione e appropriazione sono stati chiamati in causa nel lavoro artistico con le immagini di archivio; in un secondo tempo, occorre individuare quali trasformazioni avvengono all'interno della relazione tra il dentro ed il fuori e, infine, occorre mostrare come il processo artistico (ed educativo) collaborativo provoca un'apertura totale tra i partecipanti.

1. L'archivio come materiale di base per i progetti artistici e i workshop

Gli archivi filmici messi a disposizione dalle fondazioni europee (INA, Cineteca, ecc.) sono stati al centro del dispositivo di creazione; costituendo al contempo sia il supporto materiale del lavoro artistico sia il mezzo per l'incontro tra il dentro ed il fuori. Gli archivi in quanto supporto sono una materia complessa, poiché rappresentano contemporaneamente la storia collettiva e anche un racconto personale per ogni partecipante. Ci inseriscono ad uno ad uno in una memoria del mondo.

Nell'ambito di questo progetto, il loro riutilizzo è concepito come un principio motore nell'invenzione del racconto. Ogni corpus porta con sé la propria individualità. Abbiamo usufruito di alcuni archivi non per quello che raccontavano del passato o dei loro creatori, ma piuttosto per i dubbi che sollevano sul presente, mantenendo sempre la stessa volontà di raccontare una storia personale e soggettiva suggerita dall'incontro con l'altro.

Gli artisti hanno scelto i vari corpus di archivio per il loro valore storico, ma anche per il loro potenziale estetico. Per esempio, nei workshop del progetto ANIMA in cui i partecipanti dovevano realizzare cortometraggi servendosi di archivi, la creazione seguiva varie sperimentazioni a seconda che si lavorasse con gli archivi della televisione francese o con le immagini amatoriali degli anni '60 e '70 dell'archivio slovacco. Nel primo caso, la ricostruzione di un racconto storico personale era pregnante poiché i detenuti, così come gli studenti, entravano a far parte in questo modo della grande storia. Nel secondo caso, è stata la dinamica del film di famiglia che ha indotto una logica di appropriazione intima delle immagini: i partecipanti, infatti, hanno avviato quasi istintivamente un processo di personificazione dei racconti. Infine, durante l'ultimo workshop, abbiamo lavorato con materiale proveniente dagli archivi cinematografici della Cineteca Italiana sulla prima guerra mondiale. Le immagini della grande guerra hanno portato ad un ulteriore spostamento dei partecipanti all'interno del processo di creazione; stavolta, abbiamo seguito la volontà degli artisti che ci ha portato verso un nuovo modello di scrittura più vicina all'astrattismo per consentire la sperimentazione di altre forme narrative.

A prescindere dal modello di scrittura prescelto, il lavoro di creazione si basa sull'archivio, che si impone come linguaggio comune del quale usufruiscono i partecipanti per scambiarsi punti di vista e grazie al

quale si viene a creare un equilibrio nell'incontro tra il dentro ed il fuori. L'archivio consente al detenuto, così come allo studente, di liberare il proprio immaginario, perché viene affermata una libertà visiva davanti alle immagini. Ognuno spiega cosa vede nell'immagine, racconta la sua storia e la sua soggettività per poi parlarne con l'altro. Così facendo, tutti questi archivi, sebbene siano fortemente influenzati dal fatto che vengono visti in prigione, provocano uno spostamento delle persone tra il presente ed il passato, tra qui e altrove, tra il detenuto e lo studente. Inseriscono i partecipanti in un movimento memoriale, poiché ognuno deve effettuare un lavoro soggettivo di appropriazione per renderli l'incipit di una storia personale. E' questo gioco di spostamento che associa al contempo un movimento personale interiore ad un viaggio collettivo nelle immagini, ad essere alla base del desiderio di creare un'opera con altre persone. Questi negoziati di fronte ad immagini d'archivio ed il confronto di visioni hanno avviato un processo di scambio tra i partecipanti. Attraverso il confronto tra i vari punti di vista, ognuno è chiamato a mettersi al posto dell'altro per capire il suo punto di vista, ciò che sente e ciò che vede. Questo forma lo spazio di costruzione di un nuovo racconto che si snoda su due modi di concepire le immagini ed il mondo. Ognuno si percepisce nuovamente nella collettività in un mondo trasformato dalla loro creatività reciproca.

2. La relazione dentro/ fuori a partire da un processo di creazione condivisa

L'obiettivo di questa relazione, tra il dentro ed il fuori, a partire dalla prigione, è quello di consentire ai partecipanti di superare i preconcetti che, proprio come i muri della prigione, limitano il loro modo di vedere e di pensare. Durante l'incontro, proprio questo lavoro di apertura degli individui permetterà loro di elaborare una creazione condivisa. Oltrepassare il muro della prigione per una collaborazione artistica obbliga lo studente a riflettere su cosa lo separa e cosa lo unisce a questo universo. In questo modo, la questione della reclusione, che emerge ovviamente dalla privazione di libertà personale dei detenuti, si ritrova anche nel lavoro di creazione, a partire dalle scelte artistiche necessarie per far sì che si possa realizzare un incontro che vada oltre gli schemi sociali e culturali che ci costituiscono. Per riassumere la relazione dentro/ fuori che si crea in prigione, da una parte vi è una maggioranza di studenti che sceglie di partecipare ad un progetto artistico in carcere per avvicinarsi e per capire la realtà della prigione. Il loro obiettivo è quello di vedere le condizioni di vita dei detenuti e di intervenire con un'iniziativa di aiuto reciproco. E' questa sensazione di dover aiutare il detenuto a portarli spesso a mettersi al suo servizio nel processo di creazione dell'opera, che alla fine conterrà essenzialmente la personalità del prigioniero. Dall'altra parte, i detenuti partecipano a un'attività artistica per uscire dal loro isolamento e ritrovare un legame con il mondo esterno. Tuttavia, durante questi workshop, sono portati a condividere sentimenti e fragilità che non possono esprimere in carcere, poiché metterebbero a repentaglio la loro sicurezza in un ambiente carcerario estremamente violento. Eppure, durante lo svolgersi del workshop, devono rompere il guscio che li protegge per poter intessere una relazione con i partecipanti che provengono da fuori. Così facendo, la relazione artistica che nasce tra il detenuto e lo studente fa emergere un nuovo ambiente carcerario che agevola gli scambi di sensazioni,

impressioni e sentimenti. Questo ritorno alle emozioni e alla sensibilità al mondo aprirà loro le porte verso un processo originale di scrittura e di creazione di un racconto condiviso. La difficoltà nel condividere e lavorare con l'altro in questo contesto di fragilità, con lo scopo di analizzare la narrazione e poi inserirla nel progetto futuro di racconto, è uno dei momenti sensibili più delicati dei vari progetti artistici. In questa fase del processo di creazione emergono conflitti e lotte, poiché ognuno cerca di esprimere e far prevalere le proprie idee sul senso dell'opera in corso di realizzazione. Questi conflitti sono necessari, perché il dialogo tra il dentro ed il fuori non resti bloccato su preconcetti e al contempo su presunte aspettative. Ma l'artista accompagnatore deve prestare particolare attenzione, poiché deve gestire i conflitti, sottolineando l'importanza dell'esigenza artistica del progetto e controllando che la creazione resti al centro del progetto d'incontro tra il dentro e il fuori. Lo scopo è quello di concepire un'opera che sia frutto di un processo di condivisione e di avvicinamento l'uno verso l'altro. Quindi la relazione dentro/ fuori provoca uno spostamento della persona e una trasformazione del suo modo di vedere; gli permette di avviare, durante il processo di creazione, una riflessione sulla sua considerazione dell'altro e sulla considerazione che l'altro ha di lui. E grazie a questo scambio di punti di vista, si può venire a creare uno spazio di creazione e un collettivo con la volontà comune d'ideare una creazione condivisa.

La creazione collaborativa

I partecipanti avviano la collaborazione artistica con una riflessione: chi è l'autore? Cosa condivide? Cosa prende e cosa dà all'altro?

Il principio di creazione condivisa favorisce uno scambio di intenzioni tra i partecipanti e talvolta provoca un cambiamento totale nel modo di concepire l'altro. Quindi il processo detto di co-creazione è considerato come una leva che permette ad ogni partecipante di spostare il proprio sguardo e di ripensarsi dinanzi al modello dell'altro.

Nei vari progetti artistici, per creare un nesso comune tra il dentro e il fuori, si comincia dalle immagini d'archivio, ma per mettersi insieme è necessario il processo di co-creazione, che ci riporta a ciò che possiamo fare per sviluppare questo nesso condiviso e per rafforzare il suo carattere emancipatore. La creazione collaborativa è un protocollo che ci consente di riflettere sulla situazione da cui prende avvio. La volontà di affermare questa riflessione nell'atto di creazione può portare ad un movimento di apertura e permettere ai partecipanti di cambiare il loro modo d'immaginare l'altro, di guardare le immagini e di costruire un racconto collettivo. Ogni protagonista deve effettuare questo cambiamento per passare dall'individuale al collettivo. Questa esperienza di condivisione artistica permette ai partecipanti di rendersi conto di quanto sia difficile avvicinarsi all'altro, capirlo e associarsi a lui per creare un punto di vista condiviso. Ma si tratta anche di un cambiamento nel lavoro sui materiali (per esempio mettendo in discussione i vari piani oppure la dimensione delle immagini, la differenza dei punti di vista nelle immagini ecc.).

Durante le valutazioni effettuate dai partecipanti dopo i workshop, ho avuto la conferma che gli scambi artistici hanno permesso loro di svincolarsi da alcuni modi di pensare e che il processo di creazione condivisa consente

di concepirsi diversamente l'uno di fronte all'altro, facendo evolvere le concezioni dell'uno sull'altro, soprattutto quando i partecipanti riescono *a vedere attraverso gli occhi dell'altro*, creando così un senso critico che li porta a costruire un punto di vista personale e politico sul mondo.

Conclusione

Paragonando con gli artisti i metodi utilizzati nei vari progetti di creazione (cinema, teatro, mostra-esibizione), ci siamo resi conto che al centro di tutte queste pratiche creative collaborative basate sugli archivi, c'era la volontà delle persone di aprirsi, sia per gli artisti, che per i detenuti e gli studenti. Il progetto «In living memory» ha inserito i partecipanti in un processo di reinvenzione personale per provocare uno spostamento dal conosciuto verso lo sconosciuto. E' uno spostamento, che ha per simbolo la relazione dentro/ fuori, che è avvenuto per ogni binomio e che ha portato ad una trasformazione del comune. Il senso di responsabilità di ogni partecipante, che favorisce l'espressione di una creatività singolare, che porta ognuno ad impossessarsi della coscienza di se stesso, necessaria per l'integrazione sociale, e che fa emergere nuovi attori e soggetti politici che sono in grado di creare forme nuove di emancipazione. Si tratta quindi di un vero e proprio dialogo tra le arti, la prigione e la società, che si è sviluppato nel programma *In Living Memory* e che ha contribuito ad una duplice trasformazione, sia sociale che personale. ●

Caroline CACCAVALE — regista-produttrice, Lieux Fictifs (Francia)

CORTOMETRAGGI COLLABORATIVI REALIZZATI DA PERSONE DETENUTE E STUDENTI

Nel progetto di cooperazione europea sulla creazione con le immagini d'archivio, Lieux Fictifs ha voluto portare avanti due dimensioni lavorative già affrontate da molti anni all'interno degli Atelier di Formazione e Creazione Visiva e Sonora al Centro Penitenziario di Marsiglia. La prima dimensione è quella legata alla realizzazione di cortometraggi prodotti in collaborazione con detenuti e studenti dell'università di cinema, la seconda è quella dell'uso specifico di tre archivi (televisivo, amatoriale e cinematografico). Ci dedicheremo quindi ad analizzare le metodologie e le specifiche sfide legate alla pratica collaborativa e all'utilizzo di queste immagini. Il tema generale del corpus d'immagini che ha costituito la base di questo lavoro di realizzazione era quello del «corpo»: il corpo nello spazio collettivo, il corpo in lotta e in guerra, il corpo fisico, l'interiorità del corpo e il rapporto tra corpo e natura. Queste tematiche si sono sviluppate attraverso tre tipi di **archivi**: (INA-Photo ART centrum, cineteca).

Gli archivi della televisione francese hanno agito in maniera singolare sulla relazione che si è stabilita nei binomi studenti-detenuti. Effettivamente, costatiamo che questo tipo di archivio è servito da rivelatore per il detenuto, dandogli la possibilità di porsi dinanzi al mondo. In questi binomi, lo studente si è posto immediatamente come accompagnatore nel processo di rivelazione piuttosto che come affermatore del proprio punto di vista. Lo studente ha ceduto volontariamente o meno il proprio ruolo all'altro, per lasciare spazio a un movimento visto come necessario per il detenuto. Le immagini degli archivi televisivi hanno aperto la possibilità di una proiezione sull'esterno partendo dalla prigione.

Una serie di domande, di sensazioni e di ricordi sono apparsi come tanti frammenti della vita all'esterno. Come ripensare al proprio corpo nella città, in un mondo dove tutto si muove troppo in fretta o in cui ci si sente fuori luogo? Come ritrovare il corpo altrui, quello di una donna persa, immaginata? Come uscire dal proprio buco, da questo sentimento d'interramento, come trascendere quest'emozione? Come ritrovare dei gesti propri del lavoro, dello sport, delle sensazioni fisiche custodite nella memoria? Come ritrovare e ricostruire un'identità tra qualcosa di molto

arcaico e originale e qualcosa che ha più attrattiva nella nostra civiltà? Queste sono alcune delle domande che sono sorte tra i detenuti di fronte alle immagini.

A partire da queste domande e dai percorsi personali, gli studenti hanno dovuto spostarsi per trovare spazio nel binomio. Essi hanno accompagnato e sostenuto il lavoro di formulazione e d'identificazione che ogni detenuto voleva intraprendere. Alcuni hanno dato la propria voce per fare eco a quella dei detenuti, o per sostituire l'assenza della persona immaginata, mentre altri hanno condiviso gli stessi dubbi per poi costruire delle risonanze e dei dialoghi, per tentare di fare programmi con l'altro.

Anche gli archivi amatoriali della Slovacchia hanno agito direttamente sul rapporto che si è stabilito nei binomi. Abbiamo constatato che la dimensione privata e familiare appartenente a questo corpus ha obbligato alcuni dei partecipanti a lavorare sulla propria intimità. Per immaginare uno spazio da condividere tra essi e le immagini, ognuno dei binomi ha dovuto innanzitutto proiettarvisi individualmente, tentando di riconoscersi personalmente. Alcuni partecipanti hanno espresso resistenza dinanzi alle immagini viste durante le prime sedute.

«Come posso identificarmi con un gruppo di bambini che gioca, sono tutti bianchi e biondi e io sono nero».
«I pasti in famiglia hanno un'aria triste, nessuno ride, da me si grida, si canta, c'è più vita».

Queste parole esprimono la difficoltà d'identificazione che hanno dovuto affrontare i partecipanti. Le immagini della vita quotidiana erano portatrici di una doppia dimensione conflittuale; una prossimità alle situazioni filmate attraverso momenti di vita di famiglia, ordinari, e una distanza legata al loro contesto culturale e a quello della loro produzione. Se le immagini televisive aprivano un possibile spazio di proiezione di sé nel mondo, uno spazio d'identificazione individuale e collettivo, le immagini amatoriali lasciavano un certo distacco tra sé e i partecipanti. Proprio come i detenuti, gli studenti sentivano, in quanto spettatori, che queste immagini non si rivolgevano a loro e che il loro ruolo non era mai stato considerato da chi le aveva filmate. È a seguito di un lavoro introspettivo che i partecipanti hanno potuto consultare questi archivi andando aldilà della propria esistenza temporale, familiare e contestualizzata. Ognuno dei partecipanti (detenuti e studenti) si è ritrovato nella stessa difficoltà di appropriazione, e il fatto di aver condiviso questo tipo di esperienza ha favorito un rapporto più forte di differenza nei binomi. L'immagine si è posta in uno spazio intermedio tra i partecipanti, quello della relazione, nel quale i partecipanti hanno potuto lavorare sulle differenze e sui punti in comune. Ognuno di essi ha condiviso con l'altro sentimenti intimi legati a ricordi e a storie familiari e d'infanzia. Alcuni binomi hanno scelto solamente dei paesaggi o delle immagini senza personaggi per potersi proiettare meglio individualmente, mentre altri hanno introdotto degli archivi sonori personali.

Il materiale utilizzato (film o documentari) risaliva agli inizi del cinema e quindi a un periodo storico, quello situato tra il 1910 e il 1920, ricco di riferimenti alla prima guerra mondiale. Questo corpus era portatore di una dimensione universale e temporale visibile nella materia stessa delle immagini. Abbiamo proposto ai partecipanti due nuove regole di lavoro: la



creazione di gruppi (studenti francesi, norvegesi e detenuti) e un lavoro non narrativo attraverso un rapporto più plastico tra immagine e suono. La nostra volontà era di proporre loro una nuova esperienza che portasse il gruppo a una destabilizzazione comune. Eravamo consapevoli che gli studenti provenienti dalla scuola di cinema di documentario, da una scuola di comunicazione o i detenuti stessi erano prevalentemente convinti che le immagini e i suoni andassero mano nella mano. Sono le forme classiche del cinema che forgiavano il nostro rapporto con le immagini e i suoni. Questo approccio più artistico alla materia permetteva a ognuno di proiettarsi in un nuovo spazio di rappresentazione che gli fosse più o meno estraneo. Abbiamo intuito che queste immagini cinematografiche già ben inserite nel montaggio di una narrazione dovevano essere reinvestite in maniera radicalmente opposta, col rischio di resistere definitivamente a qualsiasi possibilità di appropriazione.

Questa nuova proposta ha cambiato sensibilmente il livello di collaborazione che si è instaurato nel gruppo. Le immagini sono diventate un supporto al lavoro collettivo in cui ognuno ha sperimentato diversi approcci plastici, sensibili. Le immagini dei corpi in guerra o nel periodo della guerra sono state prese dai partecipanti e poste su un piano di parità attraverso la materia stessa, rivelando dimensioni, paure o resistenze. Attraverso questo nuovo approccio di lavoro con l'archivio cinematografico abbiamo superato la proiezione di sé nelle immagini e l'immagine vista come spazio d'incontro intimo, per andare verso un'immagine che si è fatta materia vivente e materiale d'esplorazione, di sperimentazione, di trasformazione collettiva.

La cosa in comune a questi tre approcci è il ruolo dell'archivio, che si situa al centro dell'incontro tra persone provenienti dall'interno e dall'esterno. Indipendentemente da quali siano utilizzate, le immagini d'archivio s'iscrivono in una temporalità del «qui e ora». Il lavoro svolto in questi workshop si è situato al di là di qualsiasi prospettiva o dialogo storico. I cortometraggi che ne sono nati rivelano un archivio che arriva a decontestualizzarsi e a violare il materiale d'archivio. Attraverso scritture fittizie, queste «immagini preesistenti» riappaiono sotto nuove forme e ci propongono una diversa visione del mondo. ●

Workshop "Archivio
filmico INA" Studenti
dell'Università di Aix-
Marseille e detenuti del
Penitenziario centrale
di Marsiglia.
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

Workshop "Archivio
filmico INA" Studenti
dell'Università IULM di
Milano e detenuti del
Carcere di Bollate
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

Morten THOMTE — Insegnante di cinema, Scuola d'Arte, Comunicazione e Tecnologia di Oslo (Norvegia)

IMMAGINI D'ARCHIVIO E STUDENTI: LABORATORI A OSLO, KOSICE, MARSIGLIA E REUS

Per parlare dei laboratori e della metodologia, mi soffermerò su alcuni appunti relativi a qualche laboratorio. Sono tutti diversi, ma comunque simili.

Nel laboratorio di Oslo nel settembre del 2014 (con materiale proveniente dagli archivi slovacco e italiano) erano presenti solo studenti norvegesi che si conoscevano bene tra loro. Ciò significa anche che non c'erano differenze culturali e quindi un'interpretazione piuttosto armonica del materiale. Tuttavia, gli studenti erano stati incoraggiati a interpretare il materiale in maniera personale, portando addirittura i propri filmati di famiglia. Non dovendo superare l'ostacolo di imparare a conoscersi a vicenda, per gli studenti è stato piuttosto facile giungere a idee su cui si potesse lavorare e a portare a termine i film in un paio di giorni. L'unico vincolo era che i film non potevano superare i 3-4 minuti di durata. Gli studenti erano incoraggiati a visionare i materiali con un atteggiamento aperto, per provare a vedere che tipo di storie sarebbero venute alla luce. Alcune erano divertenti, altre poetiche o personali e alcune mettevano in discussione l'utilizzo stesso dei materiali d'archivio nei film, o almeno la maniera in cui tendiamo a reputarli veritieri.

Una situazione più complessa è emersa a Kosice nel febbraio del 2015. Gli studenti slovacchi non erano studenti di cinema, bensì *graphic designer*, *visual artist* e anche esterni interessati a 'l'idea degli archivi'. Agli studenti è stato detto che potevano fare film, ma non dovevano farlo per forza. Pavel Smejkal dice: «*Volevamo integrare le abilità proprie degli studenti, le loro esperienze e le loro personalità nel lavoro condiviso per evitare che diventasse 'un esercizio scolastico'. Volevamo che si confrontassero tra loro, che parlassero delle loro idee, dei loro ricordi e sentimenti, ma anche delle loro abilità tecniche e delle loro visioni artistiche prima che iniziassero a lavorare. Volevamo che facessero delle riflessioni personali sulle 'immagini dalla storia'.*». Da questa idea sono nati un film con immagini d'archivio e interviste attuali fatte come se fossero d'epoca, un 'progetto poster' e un 'fumetto', un oggetto fisico da mostrare all'esposizione finale. Poiché gli studenti/membri dei gruppi venivano da ambienti differenti sono emerse nuove idee su come utilizzare il materiale d'archivio. I partecipanti dovevano superare diverse tappe per riuscire a fare dei progetti fattibili. E quindi, che cosa rappresenta il materiale d'archivio

per ognuno di loro? Per gli studenti norvegesi il materiale era ben noto (famiglie, festeggiamenti, bambini, momenti felici) ma comunque diverso. Per gli studenti slovacchi, invece, era come sfogliare album di famiglia con immagini dei propri genitori o nonni.

Tuttavia, ciò che è sembrato essere il miglior punto di contatto tra gli studenti sono stati i riferimenti alla cultura 'occidentale' popolare. Avevano visto gli stessi film famosi, ascoltato la stessa musica, e quindi trovare un'intesa era abbastanza semplice. Una barriera linguistica, sì, ma ben presto sono riusciti a trovare un universo e degli obiettivi comuni. Come in tutti i processi creativi nel lavoro non si tratta di trovare soluzioni il più in fretta possibile, ma di prendersi il tempo per sondare diversi percorsi e idee. E gli studenti sono stati pazienti, credo che abbiano sfruttato a pieno il tempo di cui disponevano. Diversamente da quanto fatto a Oslo, non abbiamo chiesto loro di essere 'personali'. Al contrario, gli studenti hanno iniziato a lavorare per rappresentare il periodo dei filmati stessi, l'individuo contro la società/lo stato: ad esempio, quali erano le principali sfide per le persone che vivevano sotto quel regime? Questo ha affascinato molto sia i norvegesi sia gli slovacchi e ha dato ai progetti una rotta da seguire.

Poi, nel marzo del 2015, c'è stato un laboratorio a Marsiglia cui hanno partecipato tre studenti di cinema francesi, tre norvegesi e otto detenuti del carcere di Les Baumettes. I ragazzi norvegesi, così, hanno avuto la possibilità di conoscere e di imparare a fidarsi non solo degli studenti francesi di Aix-en-Provence, ma anche dei detenuti e viceversa, poiché dovevano lavorare in un gruppo con quattro persone che non avevano

Workshop a Oslo, Sett. -
14. Da sinistra: docenti
Gabriele Raimondi,
Italia, Morten Thomte,
Norvegia, Marica
Lizzadro, Italia, Peter
Zákuťanský, Slovacchia
with students.
— Pavel Smejkal.





Studenti Joachim
Fleicher (destra) e
Stian Andreassen
al workshop di Oslo,
Sett.-2014
— Pavel Smejkal.

mai incontrato prima. E questa, certamente, era una situazione diversa da quella in cui si lavora con i propri compagni a Oslo o ad Aix. Il primo passo è trovare qualcosa in comune e, in questo caso, le immagini della Prima Guerra Mondiale, sia documentari sia sceneggiati provenienti dagli archivi de La Cineteca di Milano, hanno portato proprio all'identificazione di quell'interesse comune: i film muti. Tuttavia c'erano comunque degli ostacoli da superare prima che i partecipanti potessero decidere la rotta definitiva da seguire. Gran parte di questa dinamica del 'lavorare in gruppi con sconosciuti' riguarda la fiducia reciproca nelle diverse motivazioni personali e la comprensione profonda delle idee dei propri compagni. Dopotutto le idee sono molto astratte e possono essere difficili da esprimere con le parole e, se questo succede già nella propria lingua madre, figurarsi quando bisogna servirsi di un traduttore.

«Il corpo umano filmato nei notiziari di guerra, e il corpo filmato nei film che parlano di passione tragica e di atti di eroismo» era la consegna per i partecipanti. Le regole del gioco, invece, erano queste: «Lavorare su alcuni fotogrammi o su sequenze di questi film con un approccio più visivo e plastico, concentrandosi sui movimenti e sui gesti. Servendovi dello slow motion e delle immagini velocizzate, dovete ripensare e rimodellare questi oggetti.»

Si trattava quindi di un 'progetto artistico'.

Un altro elemento in gioco era che i gruppi avevano a disposizione un compositore. Lucien Bertolina che li ha aiutati a trovare e a utilizzare suoni per creare degli 'universi sonori', un'esperienza nuova per tutti gli studenti che ha permesso di aggiungere moltissima 'espressività' ai prodotti finali.

Durante il laboratorio di Reus, nel dicembre del 2015, agli studenti è stato chiesto di riflettere sullo spazio fisico occupato in passato, nel presente e nel futuro dalla Plaça de la LLibertat di Reus servendosi di filmati provenienti dal CIMIR. Erano presenti tre studenti di cinema norvegesi e due di comunicazione e uno di fotografia, tutti di Tarragona. Suddivisi in tre gruppi, potevano scegliere se utilizzare unicamente i filmati d'archivio o se unirli a filmati fatti personalmente, interviste incluse. Avevano a disposizione diverse fonti sonore, interviste, doppiaggi, suoni registrati, e potevano scegliere tra un approccio più o meno narrativo. La consegna era quindi diversa rispetto a quella del laboratorio di Marsiglia; inoltre, è stato detto ai partecipanti di non utilizzare pezzi musicali a meno che non fossero interpretati direttamente da loro.

Ancora una volta i diversi *background* culturali e il fatto che i partecipanti non si conoscessero ha permesso di avere abbastanza tempo a disposizione per trovare idee buone e fruibili; inoltre, le regole scelte imponevano dei vincoli ma lasciavano anche molte libertà, e tutto ciò sembrava funzionare. Il fattore fondamentale, tuttavia, è sempre il tempo. Gli studenti hanno/ cercano di trovare il tempo per lasciare che le proprie idee crescano oppure si buttano sulla prima intuizione? Unire i filmati d'archivio a ciò che gli studenti avevano filmato personalmente ci ha fornito un'interessante opportunità per sondare i confini tra memoria e presenza/nostalgia e tra realismo/finzione e fatti. I ragazzi hanno iniziato a interrogarsi e sono riusciti a creare film molto eterogenei, dando ai filmati originali una nuova vita, portandoli dal chiuso degli archivi all'aria aperta. ●

Pavel SMEJKAL — Direttore PhotoART Centrum (Slovacchia)

L'ATTIVITÀ MULTIDISCIPLINARE, LA DIVERSITÀ DEL PUBBLICO

Laboratorio a Košice, in Slovacchia, Archivio PhotoART Centrum

Westerdals, Norvegia; Facoltà di Arte dell'Università Tecnica di Košice; Carcere Prešov. Gli studenti provenienti dalla Norvegia e la Slovacchia, i prigionieri, persone libere

Quadro e tema:

In considerazione del carattere della Facoltà di discipline artistiche, abbiamo deciso di indirizzare il nostro lavoro con gli archivi cinematografici slovacchi in un approccio multidisciplinare. Gli studenti provenivano da grafica, fotografia, nuovi media, dipartimenti di pittura con una conoscenza limitata del lavoro con film e video. Gli archivi slovacchi sono 'home video' degli anni settanta e ottanta dalla ex Cecoslovacchia socialista. E' un archivio amatoriale di persone che avevano ripreso su fotocamere 8mm durante le loro vacanze, giocando con i loro figli, durante le feste, i compleanni e nel loro tempo libero, lavorando alla costruzione di case etc.

Processo:

C'è stato un primo discorso circa il progetto, il soggetto e la procedura. Dieci studenti slovacchi hanno incontrato per la prima volta tre studenti norvegesi. Alcuni degli studenti slovacchi hanno mostrato i loro portfolio e abbiamo mostrato anche alcuni brevi film norvegesi dal laboratorio di Oslo e alcuni esempi dell'archivio, nonché il libro dal progetto pubblicato alla fine del 2014.

Dopo che tutti hanno ottenuto copie di tutto il materiale sui propri computer gli allievi hanno iniziato a lavorare. Sono stati suddivisi in tre gruppi (per ogni studente norvegese due o tre slovacchi), secondo i loro desideri e dopo la condivisione di competenze tecniche e di idee. In generale, il primo di questi tre gruppi ha deciso di lavorare con le interviste di persone anziane che ricordano il passato socialista (gruppo Joachim) e di combinarli con gli archivi cinematografici, il secondo gruppo ha scelto di combinare l'archivio fotografico con il video reportage per la mancanza di carta igienica al mercato, utilizzando i fumetti come una rivista cartacea (gruppo Bendik)



ILM workshop a
Košice, con gli studenti
norvegesi della facoltà
di Arte, Košice
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková

e il terzo di lavorare su una fiction di un regista slovacco, un «self made man» che passa dal club di bodybuilding a Hollywood (gruppo Sandrine). Gli studenti hanno lavorato ai corti per i seguenti 3-4 giorni, con la guida dei tutor internazionali e i loro progetti sono stati proiettati durante il 5° giorno intorno a mezzogiorno.

La parte importante del workshop è stata la visita del carcere partner a Prešov, con cui PhotoART Centrum ha qualche precedente collaborazione. Tutti gli studenti e i tutor hanno visitato il reparto aperto della prigione, hanno incontrato il team pedagogico e il capo del dipartimento (Mr. Jurčenko) e un team di progetto di detenuti. Abbiamo mostrato i punti salienti del progetto, i risultati dei precedenti laboratori di *In Living Memory*, dopodiché gli studenti e i tutor hanno parlato con i detenuti della loro vita, delle aspettative e delle proposte riferiti ai progetti.

Metodologia:

Abbiamo voluto includere le competenze di ciascuno studente, le esperienze e le personalità nel lavoro di collaborazione per evitare che fosse 'un esercizio scolastico'. Volevamo parlare insieme delle loro idee, dei ricordi, dei sentimenti, ma anche delle loro capacità tecniche e visioni artistiche prima di iniziare a lavorare. Volevamo lasciarli fare riflessioni personali sulle 'immagini della storia'. Abbiamo anche detto loro che avrebbero potuto includere materiale proprio ('home video' dalla propria infanzia / crescita). Quello che ha reso veramente speciale questo workshop è stata la combinazione di persone provenienti da diversi campi dell'arte (o anche

al di fuori dell'arte, come quello storico) e da più università (norvegese, slovacca e ceca) con un diverso approccio agli studi che ha permesso di ottenere input più creativi per il lavoro finale. Un gruppo ha sfidato le immagini mettendo in discussione il modo in cui diamo loro credenza grazie a una nuova combinazione di parole (hanno visitato e intervistato altre persone anziane, parenti degli studenti o in ospedale e hanno fatto loro domande sulla loro vita durante il socialismo) e hanno incluso immagini d'archivio provenienti da diverse famiglie. Hanno mostrato un risultato straordinariamente sorprendente alla fine del workshop.

Risultati / conclusioni:

Abbiamo scoperto che è possibile, in una sola settimana, far emergere idee interessanti, preparare storie, raccogliere nuovo materiale e più o meno finire il lavoro. Gli studenti hanno risposto bene alla sfida, lavorare con gli archivi li ha aiutati a comprendere più a fondo la storia e il linguaggio delle immagini e di altri media. Abbiamo incoraggiato gli studenti a combinare diverse tecniche, approcci, diversi media in un unico risultato, e così hanno fatto: il risultato è stato, infine, la combinazione di interviste, registrazioni vocali, disegni, collage, narrazione, installazioni, video e vari reperti della storia. Tutti gli studenti hanno detto che la visita del carcere di Prešov è stata parte importante nell'esperienza di laboratorio e sono molto decisi a proseguire il progetto di carcere, in futuro, sia in Slovacchia che in Norvegia.

Laboratorio ILM a Košice, in Slovacchia, Maggio 2015, Archivio Spagnolo

Quadro e tema:

Questo workshop è stato organizzato a Košice con l'archivio Spagnolo (CIMIR) e il team spagnolo di transFORMAS. Gli studenti provenivano dal dipartimento Nuovi Media e fotografia, e tutti gli altri partecipanti avevano una limitata conoscenza o esperienza con il movimento, il corpo, la danza o la performing art.

Processo:

Abbiamo iniziato da una visita di spazi dedicati al nostro laboratorio. Più tardi siamo andati a vedere il reparto aperto del carcere di Prešov incontrando lì il gruppo di detenuti partecipanti, per introdurli alle proposte e agli obiettivi del laboratorio. In serata abbiamo iniziato a lavorare sulla preparazione tecnica del palco in galleria DIG (spazio industriale, ex fabbrica). Il giorno dopo abbiamo lavorato su questa installazione tecnica e alla preparazione del palco, abbiamo parlato con i partecipanti dagli studenti, ai cittadini di Košice a ballerini della compagnia Heeb She sulle idee, i progetti e le immagini, sulla metodologia e le questioni tecniche e circa l'installazione della struttura scenica. In seguito tutto il gruppo si è spostato di nuovo a Prešov, al reparto aperto per l'incontro di laboratorio con i detenuti. Abbiamo visto archivi spagnoli sotto forma di nove proiezioni di cortometraggi, improvvisando tutti insieme due spettacoli brevi di movimento / danza, selezionando i film per il lavoro successivo e dividendosi in due gruppi misti di detenuti, studenti, ballerini e cittadini; sono stati preparati due spettacoli con le pellicole d'archivio

precedentemente selezionate. Questi spettacoli sono stati il punto di partenza della attività di laboratorio del giorno successivo a Košice.

Il giorno successivo è stato dedicato al lavoro intenso di tutto il gruppo partecipanti in preparazione della scena per la rappresentazione serale.

Nel pomeriggio abbiamo iniziato subito a lavorare sulla messa a punto delle performance. Due gruppi hanno scambiato molti ruoli sul palco, i tecnici spagnoli e gli artisti hanno preparato il suono, i brani musicali e la proiezione degli archivi selezionati. A parte gli otto detenuti, erano presenti anche quattro persone dell'amministrazione penitenziaria, gli altri studenti, ballerini, i cittadini e una buona presenza di pubblico invitato per lo spettacolo. Abbiamo iniziato alle sette, introducendo il progetto *In Living Memory*, parlando della storia del laboratorio e l'attività specifica del workshop con i suoi obiettivi. Il primo gruppo ha dunque iniziato la performance e, dopo un breve intervallo, anche il secondo gruppo. L'ultimo giorno del seminario l'abbiamo trascorso smontando l'apparato tecnico dalla galleria, pulendo la sala, realizzando interviste (con la radio locale di Košice e con i partecipanti) e la valutazione del workshop in uno scambio reciproco tra Slovacchi e Spagnoli.

ILM workshop a Košice,
con il team spagnolo,
preparazione della
performance alla DIG
Gallery, Košice
— PhotoART Centrum,
Juraj Gembrický

Metodologia:

Per questo workshop abbiamo programmato un approccio completamente diverso rispetto a quello norvegese. Guardando l'esperienza del team spagnolo, abbiamo voluto concentrarci sul lavoro con il corpo nella



metodologia della danza / teatro / performance. Abbiamo trovato ottimi partecipanti provenienti dalla compagnia di ballo del gruppo Heeb.She, che ha contribuito molto alle performance. Il gruppo partecipante era misto, dagli allievi di varie università a cittadini interessati a questo tipo di attività e in collaborazione con i detenuti e i ballerini. I componenti del gruppo erano molto diversi dal punto di vista dell'esperienza di vita, età, istruzione, abilità artistica, l'esperienza nella danza / teatro e relazione con la libertà. Abbiamo voluto che i partecipanti parlassero insieme delle loro idee, ricordi, sentimenti, ma anche delle loro competenze e visioni artistiche prima e durante il lavoro. Volevamo portarli a fare riflessioni personali sulle immagini d'archivio, che erano diverse, ma anche simili in qualche modo.

Quello che è stato veramente speciale per questo workshop è stata la combinazione di persone provenienti da diversi campi dell'arte (o anche al di fuori d'arte) e da più università (slovacche e ceche) il che ha permesso di ottenere input davvero creativi per il lavoro finale. Ciò che è stato anche davvero speciale è stato l'obiettivo di lavorare con i nostri corpi e collegarli all'archivio, alla musica, ai suoni ed alla coreografia. Abbiamo fatto due gruppi partendo dal totale dei partecipanti, entrambi creati in modo casuale, e li abbiamo lasciati scegliere una piccola parte dagli archivi di famiglia che abbiamo visto da una preselezione dell'archivio CIMIR. Sorprendentemente entrambi i gruppi hanno selezionato motivi molto simili, ma alla fine li hanno utilizzati in modo molto differente. Abbiamo incoraggiato i partecipanti a combinare diverse tecniche, approcci, a sciogliere la timidezza e la mancanza di fiducia in se stessi, soprattutto in relazione al movimento del corpo, la danza o la performance di fronte al pubblico. Sia i detenuti che le persone libere sono stati coinvolti molto intensamente nel lavoro, dando come risultato un lavoro realizzato velocemente. Gli ottimi e sorprendenti risultati sono stati mostrati alla fine del workshop, come si può vedere dalle riprese.

Risultati / conclusioni:

Abbiamo scoperto che è possibile, in una sola settimana, preparare uno spettacolo, il palcoscenico, organizzare tutte le cose connesse, far emergere idee interessanti, preparare storie, esercitarsi con le coreografie e, per finire, portare a compimento una performance. I partecipanti hanno risposto bene alla sfida, sono stati in grado di realizzare un lavoro molto interessante in un breve periodo di tempo. Il lavoro con gli archivi li ha aiutati a comprendere più a fondo la storia e il linguaggio delle immagini e degli altri media. Il lavoro con il corpo li ha aiutati a dimenticare la loro attuale condizione di vita e ad incoraggiarli nel procedere creativo con l'approccio teatrale al tema dell'archivio. Lo spettacolo ha ottenuto un grande interesse e un lungo applauso, l'atmosfera era molto calda e piacevole. A seguire, c'è stata una grande e intensa discussione tra artisti e pubblico. C'erano anche dei media presenti alla serata, un'intervista radiofonica (già in archivio) e una rivista locale (versione stampata di Košice Dnes / Oggi). ●

Michelina CAPATO — drammaturga e regista, Cooperativa e.s.t.i.a (Italia)

IMMAGINI E CORPO VIVO: LA CONTAMINAZIONE RECIPROCA DEI LINGUAGGI

La sperimentazione che ha come oggetto primo le immagini d'archivio e si è sviluppata seguendo un processo che innanzitutto intende promuovere una rielaborazione a più fasi; durante il processo creativo si procede per graduali spostamenti e sintesi, a partire dalle immagini e dalla loro connotazione emotiva in primis e cognitiva in seconda battuta.

Ripercorreremo in queste pagine i primi esperimenti nella loro incertezza sperimentale ed una successiva messa in forma del modello.

Le immagini scelte per la sperimentazione appartengono ad un corpus di immagini d'archivio offerte dai partner INA, Fondazione Cineteca Italiana, PhotoART Centrum e sono state condivise fra tutti i partner operativi del progetto (transFORMAS, Lieuxfictifs ed e.s.t.i.a) esprimendo, fin da subito, linguaggi differenti: da immagini documentarie televisive a film amatoriali ed alla fiction.

Il primo valore offerto delle sequenze filmiche, private della loro dimensione sonora, è quindi univocamente evocativo.

Si è quindi proceduto con il gruppo attori e video maker di e.s.t.i.a ad una prima visione dei materiali d'archivio con l'unica indicazione di ricevere il senso delle immagini nel modo più «ingenuo» possibile e restituendo ai conduttori della sperimentazione una prima sensazione legata alla sequenza prescelta.

Si è quindi proposto ai partecipanti del gruppo (oltre 15 persone) di operare scelte individuali prima e successivamente anche immaginandole in un processo collettivo.

Abbiamo subito evidenziato quali potessero essere le difficoltà di condivisione del senso dell'immagine scelta.

Spesso, anche a fronte della medesima sequenza di immagini, scelta da alcuni partecipanti all'workshop, nel momento della condivisione del «senso» delle immagini emergevano indicazioni di significato davvero



molto lontane fra loro e che non permettevano una vera condivisione emotiva lasciando emergere quindi tematiche emotive non sinergiche.

Abbiamo quindi proposto di elaborare le evocazioni emotive personali in un «tema» ampio di significato e questo ha permesso di riorganizzare i contenuti filmici in aree tematiche condivisibili anche se i materiali d'archivio che venivano così affiancati erano piuttosto diversi fra loro.

Abbiamo quindi constatato come la sperimentazione proposta esprimesse innanzitutto la necessità di processare inizialmente una metodologia individuale, lasciando ad una fase successiva la dimensione collettiva.

Questo primo «spostamento» ha subito manifestato una chiara efficacia nell'approfondimento delle proposte che venivano promosse dai partecipanti (in alcuni casi è emersa la chiara richiesta di un allievo ad altri allievi del gruppo di intervenire nel proprio lavoro quali attori del proprio film personale).

I primi passi di sperimentazione hanno quindi visto un primo approccio all'immagine piuttosto frontale ovvero l'immagine veniva proiettata su uno schermo di grandi dimensioni e gli «attori» interagivano con l'immagine creando dei link di senso ancora molto generici nell'espressione di un linguaggio e, conseguentemente, la contaminazione dei due linguaggi (filmico e danzato) esprimeva una dimensione molto arcaica sia formale che segnica.

Una scena dello
spettacolo «Ci avete
rotto il Caos!»
— Beatrice Zecchinelli



Momenti di
sperimentazione
— Beatrice Zecchinelli

Al contempo questa prima interazione permetteva di scoprire e introiettare più profondamente e consapevolmente la prima emozione ravvisata nelle immagini favorendo una basilare comprensione della dinamica conflittuale che le immagini appunto avevano evocato.

Questo primo livello di conflitto nascosto nelle immagini scelte favoriva quindi una nuova messa in forma della contaminazione fra linguaggi che contava nuovi elementi in risposta ad alcune prime domande:

- quale azione concreta agisce il corpo dell'attore in relazione all'immagine?
- serve ancora la presenza dell'immagine? ne servono altre?
- dove si posiziona l'immagine nello schermo? quale è la sua dimensione?
- quale dinamica fisica si rende necessaria?

Una delle risposte più usuali a questa fase della sperimentazione vedeva l'immagine permanere sullo schermo ma cambiare la propria dimensione e spesso perdere la centralità dello schermo per situarsi in un riquadro tale da permettere agli attori di interagire con l'immagine ma non rientrarvi fisicamente.

Si creava quindi, per dirlo in modo essenziale, una segregazione dell'immagine quale finestra in una stanza teatrale.



In alcuni altri casi invece l'allievo sceglieva solo alcuni dettagli fra le sequenze scelte, chiedendo che venissero proiettate con un montaggio che creasse un determinato ritmo e a loup.

Queste differenze della prima relazione con le sequenze filmiche scelte ci ha immediatamente indicato due processi molto diversi, in un caso una dinamica fisica di «spostamento» quindi un'azione fisica decentrata rispetto all'immagine mentre nell'altro l'ingrandimento dell'immagine nella quale muoversi proponeva una dinamica di fusione con l'immagine stessa.

Nel caso dell'ingrandimento poteva quindi crearsi una successione fisica che creando un link di senso temporaneo e ripetuto offriva il sentimento di un'esperienza emotiva intensa e legittima nell'esperienza dell'attore, ma poco condivisibile nei termini di un chiaro linguaggio.

Anche a seguito di ulteriori stratificazioni nel rapporto con le immagini ingrandite e modificate in sede di montaggio e conseguenti loro nuove proiezione, la dinamica di contaminazione fra il linguaggio filmico e il linguaggio corporeo non riusciva ad ampliare il proprio alfabeto linguistico, restando quindi fermamente legato alla dimensione emotiva e immaginifica.

In qualche modo questa strada non permetteva ulteriori passaggi ad un linguaggio più articolato.

Nell'altro processo invece ci siamo accorti che ogni aggiustamento della relazione spaziale delle immagini sul palcoscenico teatrale permetteva

Momenti di
sperimentazione
— Beatrice Zecchinelli

molteplici processi di spostamento nella dinamica fra attore/danzatore e sequenza filmica.

Abbiamo quindi valutato di approfondire questa metodologia cercando di portarla alle estreme conseguenze dinamiche.

Si è quindi creato uno spazio scenico dove lo schermo diventava una scenografia dotata di uno o più riquadri deputati alla presenza delle sequenze filmiche. In questa geografia del palcoscenico l'attore/danzatore poteva quindi instaurare una relazione con la sequenza che si dotava innanzitutto di una azione fisica teatrale rivolta in modo più specifico all'immagine, creando quindi una relazione significativa fra l'azione scenica e l'azione filmica.

Spesso abbiamo potuto rilevare che la sperimentazione così messa in atto poneva fra l'azione rappresentativa delle immagini e l'azione fisica degli attori/danzatori una dinamica di base riassumibile in una relazione di senso in analogia o in contrasto.

L'azione attoriale con la sua relazione alle sequenze proiettate in scena veniva quindi nuovamente ripresa dalla telecamera, veniva quindi proiettata nuovamente e valutata nella sua chiarezza e senso di completezza.

A questo punto del processo iniziava a manifestarsi la necessità del suono ossia di una colonna sonora, fosse questa di carattere esclusivamente musicale o composta da effetti sonori o anche da necessità testuale dell'attore (testi di autori pubblicati o improvvisazioni dei partecipanti) o in voce libera.

Si proponeva quindi l'elaborazione testuale e musicale e si procedeva in più direzioni:

- Ripetizione della scena teatrale con inclusione di un testo recitato in scena dall'attore
- Proiezione della sequenza filmica che include già l'azione attoriale e registrazione dei testi durante la visione della scena

Operata questa nuova tessitura si realizzava un ulteriore montaggio del corto composto da i primi tre elementi di linguaggio:

- la sequenza dei materiali d'archivio e sua dislocazione nello spazio scenografico
- l'azione attoriale ad essi correlata
- il testo o colonna sonora

Prendendo visione di questi primi «corti» proiettati sullo schermo e dotati di queste prime tre linee narrative ci si domandava ancora quale potesse essere un'ulteriore elaborazione linguistica.

In alcuni casi l'attore del corto si proponeva nuovamente come attore in scena durante la proiezione della sequenza che lo aveva ripreso precedentemente duplicando la sua presenza in scena (in video e in performance dal vivo davanti alla sua stessa immagine. Questa duplicazione della presenza determinava quindi una ulteriore elaborazione in relazione alla sua immagine ripresa e riproiettata in dimensione reale (quindi corpo e immagini delle medesime dimensioni e sovrapponibili).

In altri casi veniva chiesto ad un altro attore di entrare in scena ed interagire con il «corto» a seconda delle indicazioni dell'autore/attore che aveva scritto il primo copione.

A volte anche questa nuova composizione richiedeva una ulteriore ripresa filmica e sua proiezione ed ancora un nuovo atto teatrale.

Abbiamo così scoperto che in questa elaborazione di linguaggio si poteva agire come fra due specchi che rimandano l'uno dentro l'altro la propria visione in un gioco che appare infinito ma che per articolarsi ha bisogno ogni volta di rivedere lo spazio e le sue proporzioni.

Con ciò intendiamo che così come la sequenza filmica dei materiali d'archivio può rimpicciolirsi o espandersi, anche la dimensione degli attori può cambiare.

In alcuni casi si è resa necessaria una proporzionalità del corpo fisico dell'attore a dimensione naturale nelle ripresa e successiva proiezione; questo si rendeva chiaramente necessario qualora l'attore volesse entrare ed uscire dalla propria immagine proiettata durante la scena teatrale, oppure si decideva che l'immagine corporea dovesse rimpicciolire davanti alla presenza fisica dell'attore in scena o viceversa.

Questo «spostamento» fisico delle immagini (quelle dei materiali d'archivio o quelle degli attori) svelava l'essenza del processo sperimentale ovvero un costante riposizionamento di un livello della narrazione rispetto al livello successivo.

Mentre questo processo si articolava con gradualità nelle sperimentazioni a carattere individuale, la dimensione di narrazione collettiva sceglieva di rapportarsi all'immagine utilizzando soprattutto la dinamica dell' analogia.

Nello spettacolo teatrale «Ci avete rotto il caos!» la presenza dei video veniva prevalentemente utilizzata quale scenografia vivente di sequenze che gli attori abitavano contemporaneamente sul palcoscenico come in un traslato temporale, un essere presenti, qui come nella sequenza filmica, ponendo la fisicità dell'attore nella piena esposizione e fragilità cui le immagini proiettate alludevano (in questo caso riferite alle immagini di violenza della polizia sui manifestando al G8 a Genova).

Questo il primo livello di sperimentazione realizzato nel primo anno di progetto, si è voluto poi approfondire ulteriormente sia il progetto di creazione individuale sia quello collettivo cercando dinamiche via via più profonde in entrambe le linee di ricerca.

Si è così determinato un percorso seriale che continua a proporre livelli di comprensione costantemente rinnovati. ●

Thomas LOUVAT — regista e direttore artistico di transFORMAS (Spagna)

CREAZIONE CONDIVISA, IMMAGINI D'ARCHIVIO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Il metodo si basa sul concetto di **scrittura condivisa**, inteso come forma di spettacolo che nasce dalle interazioni molteplici e complesse tra più gruppi. Questo metodo porta poi a spettacoli che prendono vita durante sessioni d'improvvisazione, spettacoli che seguono le diverse forme di narrazione senza paura di rifletterne il caos e la discontinuità. Il lavoro si concentra sullo sviluppo degli «**strumenti di scena**», che richiedono una serie di regole e vincoli dando comunque libertà creativa all'attore. Il ruolo dell'istruttore è quello di estrapolare, analizzare e trasmettere ai partecipanti quegli elementi su cui lavorare prima di poterli integrare nella drammaturgia, aperta e flessibile, che porta poi alla presentazione dello spettacolo durante l'ultimo giorno di formazione.

Il ruolo e il significato delle immagini d'archivio nella formazione teatrale

«Se l'archivio può essere associato alla memoria collettiva selezionata, generando un'identità di gruppo sempre più globalizzata, allora fare teatro partendo dalla metafora dell'archivio significa giocare con le dinamiche d'identità e memoria, individuale e collettiva. Analogamente, giocare con gli archivi e le sue implicazioni, per esempio, significa mettere in discussione le parole, affermando o negando il tempo, giocando con la metafora dell'identità collettiva e con le crepe che questa identità crea in una comunità e in un individuo: ciò che è congelato ma anche escluso, ciò che è detto, ma anche ciò che implica e ciò che nega. In questo tipo di teatro l'archivio stesso è attore, è un linguaggio e una metafora per rapportarsi all'identità, alla dimensione individuale e collettiva, il nucleo e la periferia di ciò che è detto?»⁰¹

Il teatro di cui stiamo parlando qui non si basa sui testi preesistenti di una serie di autori, ma piuttosto su uno spazio di scrittura teatrale che nasce dagli esperimenti fatti. La stesura si basa sul corpo nello spazio e sulla relazione fisica esistente tra l'attore e l'immagine d'archivio.

01 GONZÁLEZ, Esperanza, *El archivo como soporte para el actor*, transFORMAS, 2016



Il metodo: arti sceniche e immagini d'archivio

Workshop a
Kosice, Slovacchia,
performance e archivi,
2015.
— Karol Stollmann's.

Il laboratorio è uno spazio offerto a un gruppo di partecipanti le cui origini, età, culture ed esperienze di vita sono fondamentali. Il laboratorio è uno spazio in cui condividere un'esperienza di gruppo in cui tutti saranno autori e attori di uno spettacolo che sarà presentato al pubblico al termine dell'ultimo giorno di formazione. L'obiettivo è arrivare a un processo creativo condiviso attraverso la metafora del conflitto che sfrutta l'eterogeneità del gruppo per contribuire alla stesura del pensiero collettivo. La sfida oltre alla questione artistica è abbattere i muri e le etichette che separano i partecipanti in base alla loro posizione sociale o alle loro caratteristiche fisiche.

Le **immagini d'archivio** usate sono estratti da filmati di diverso tipo, televisivi, cinematografici o famigliari. Viene proposto uno **strumento di scena** flessibile, una struttura costruita da bastoni di legno collegati da giunture e teli di dimensioni diverse che ogni gruppo può assemblare liberamente in base alle proprie esigenze.

Il laboratorio si struttura in tre fasi distinte.

La prima è destinata a dare ai partecipanti gli strumenti utili per la creazione dello spettacolo: immagini d'archivio per un totale di circa 20 minuti, strutture per la disposizione del palco (struttura in legno, schermi),



Laboratorio di ricerca
di La Traversia,
Dicembre 2016, Fabra
i Coats.
— transFORMAS.

mappatura, unione delle immagini, aspetti tecnici (luce, suono, scenografia) e lavoro dell'attore (corpo, voce, ecc.).

La seconda fase si basa su una tecnica d'improvvisazione collettiva. I partecipanti sono suddivisi in gruppi di quattro o cinque e viene dato loro un elemento come un tema da seguire, una parola, l'estratto di un testo, un'immagine, un video, una domanda. I gruppi hanno a disposizione del tempo per prepararsi. Basandosi sull'elemento ricevuto, il gruppo deve poi tradurre le discussioni che nascono dal confronto con i propri colleghi in azioni e in strumenti di scena che coinvolgano il pubblico. Le improvvisazioni presentate sono il risultato del confronto tra le tante idee di lavoro. I gruppi presentano poi i propri lavori e gli attori vengono posti in prima fila sul palco, momento in cui gli altri partecipanti devono parlare di ciò che hanno visto rispondendo a due domande: che cosa ho osservato? Come mi sento? I commenti permettono al gruppo di modificare l'improvvisazione e di prepararne una seconda versione. Questo metodo permette a ogni attore di essere al contempo autore e pone l'azione teatrale dinanzi al contesto rappresentativo. Il ruolo dello spettatore è fondamentale.

La terza fase è dedicata alla stesura del testo per la presentazione dello spettacolo. Partendo dalle improvvisazioni fatte, i partecipanti definiscono una linea guida, una situazione che viene tradotta in linguaggio scenico partendo dagli strumenti ricevuti durante la formazione. «L'obiettivo dell'improvvisazione e degli esercizi è sempre lo stesso: respingere le convenzioni del teatro. Non si tratta soltanto di nuotare nell'euforia, come



spesso si crede. Si tratta di mettere l'attore di fronte alle proprie inibizioni, che gli fanno sostituire, senza che se ne accorga, una menzogna con una nuova verità. (...) Ciò che deve fare l'esercizio, riducendo il campo d'analisi, è trovare il momento preciso in cui sorge la bugia. Se l'attore è in grado di trovare o d'identificare questo momento, allora è in grado di aprirsi a un impulso più profondo e creatore.»⁰²

Gli istruttori saranno disposti ad ascoltare i gruppi, a offrire loro critiche e a metterli in discussione per permettere ai partecipanti di riuscire a raggiungere i propri obiettivi. Questa fase termina con la presentazione al pubblico dei diversi spettacoli che sono stati creati durante il laboratorio. ●

Workshop di Thierry
Thiéou Niang, Fabra
i Coats, Barcellona,
Novembre 2016
— Roger La Puente
Duran

Aurora VERNAZZANI — regista, Lieux Fictifs (Francia)

DELLE IMMAGINI CHIAVE. PAROLE LIBERE DALL'ATELIER.

Quando abbiamo cominciato a organizzare degli incontri di valutazione sul progetto *In Living Memory*, abbiamo indagato sui tre assi principali che costituiscono il fulcro di questo percorso durato tre anni. I temi affrontati sono stati la relazione, attraverso scritture artistiche, tra lo spazio interno e quello esterno, l'approccio personale all'immagine d'archivio da parte di ogni partecipante e le sfide creative e intersoggettive relative alla creazione in collaborazione. Analizzando gli incontri, ci siamo resi conto che i partecipanti non soltanto davano molta importanza a questi tre aspetti di lavoro proposti, ma li adattavano alla loro esperienza creativa. La loro parola non ha bisogno di essere interpretata per mostrare come e a che livello agisce l'immagine. Mi servirò delle testimonianze raccolte tra i detenuti e gli studenti che in Norvegia, Slovacchia, Francia, Italia e Spagna hanno modellato l'immagine d'archivio attraverso la scrittura cinematografica.

Prima di vedere le testimonianze, ricordiamo brevemente lo svolgimento di uno di questi workshop di creazione collaborativa. La prima tappa è una visione collettiva del corpus d'immagini d'archivio private della colonna sonora, quindi estratte dal loro contesto originale. Ogni partecipante è portato a esprimere ciò che l'immagine suscita in lui/lei. In che cosa è stato toccato, che cosa ha ritrovato di se stesso nell'immagine? In base alle prime reazioni libere, si creano dei binomi di lavoro che seguono possibili affinità o contrasti. A questo punto, ognuno traduce il suo pensiero per renderlo più accessibile all'altro e accoglie il pensiero dell'altro riconoscendo lo sforzo compiuto per farsi capire. Una volta definite le intenzioni, il lavoro di manipolazione e di appropriazione dell'immagine e del suono permette al binomio di raccontarsi insieme, di costruire un racconto comune. All'interno di questo processo di creazione condivisa che sfocia in un cortometraggio di quattro minuti circa, ognuno sperimenta la creazione artistica. Le testimonianze rivelano che l'immagine d'archivio ha il potere di agire su tre livelli: come legame tra le persone che riunisce, come specchio del racconto di sé, e come oggetto finale, il cortometraggio, che fissa relazione e apprendimento.

L'immagine è innanzitutto affrontata come pretesto materiale capace di delimitare un territorio condiviso tra l'interno e l'esterno. «A volte siamo arrivati a dei compromessi perché qualcuno rinunciava all'idea iniziale, per fare spazio all'altro, mentre a volte al di là delle immagini c'era una visione comune; ad ogni modo, ognuno è obbligato a metterci qualcosa di sé». (Christian, detenuto nella prigione di Bollate, Milano) La creazione è collaborativa e «s'iscrive nel dialogo, nel vissuto delle immagini. Il principio della scelta è spesso quello di rivedersi nelle immagini. Poi comincia il lavoro

comune, in questo modo: si cerca di capire come le immagini singole hanno senso quando vengono messe insieme.» **(Florence, studentessa francese)**

I partecipanti uniscono i loro punti di vista nel lavoro: «*si crea qualcosa di unico partendo da due immagini. Sono le immagini che orientano il discorso poiché si pongono come una porta adatta all'incontro. Senza le immagini in comune tra noi, come avremmo potuto parlare? L'immagine d'archivio diventa un pretesto materiale per riunirci, un mezzo per costruire qualcosa con qualcuno in un determinato momento e ci obbliga a trovare un punto d'accordo su ciò che vogliamo far dire alle immagini.*» **(Florence)**

Ciò che viene condiviso in questa pratica è l'intenzione di risemantizzare l'immagine preesistente. L'incontro con l'altro è importante poiché, con la sua riuscita, implica il fatto «*di sapersi capire, di sapere spiegare, di essere precisi in ciò che si fa, di essere pronti ad ascoltare per fare qualcosa insieme: è un lavoro incredibile su se stessi, poiché quando si arriva qui non si sanno tutte queste cose. Per fare un film in due o più persone è necessario innanzitutto pensare al senso che si dà individualmente alle immagini scelte, poi si cerca di unire i punti di vista e le prospettive sulle cose, si prova a fonderle. Inizialmente questo lavoro si fa solo con le immagini, poiché il senso arriva dopo, una volta raggiunta un'intesa tra di noi, una volta che si guarda nella stessa direzione. Bisogna superarsi, superare la singolarità del proprio pensiero e dare alle immagini un nuovo spessore. È come se le immagini d'archivio fossero sia un pretesto sia un linguaggio comune, una moneta di scambio tra persone che non per forza parlano la stessa lingua metaforicamente o letteralmente, qualcosa che si pone a metà e su cui si può lavorare senza esporsi troppo, se non lo si vuole. È inoltre interessante non esplicitare il senso profondo che le immagini hanno per noi, in modo che il messaggio sia universale. Non è un confronto ma un'apertura, una disponibilità, e ancora prima l'apertura è un modo per completarsi, per unirsi senza annullarsi.*» **(Eva, partecipante esterna nella prigione di Bollate, Milano)**

La proiezione di sé nelle immagini, quindi rivedersi, crea la possibilità di un incontro con l'altro, poiché pone i partecipanti in una posizione di parità dinanzi alle immagini: «*Con le immagini d'archivio si può fare qualsiasi cosa poiché non ci appartengono. Piuttosto, ci danno la possibilità d'identificarci. È stato facile scegliere le immagini, soprattutto quelle legate alla dimensione intima, così abbiamo bruciato delle tappe relative agli aspetti che solitamente si rispettano in una relazione umana, come il tempo ad esempio.*» **(Roxane, studentessa francese).**

Di fronte all'immagine, nasce un'intuizione tra i binomi di autori. «*Non c'è un vero e proprio ragionamento legato alle immagini. Si considerano come tali, perché ci rimandano a qualcosa. Guardandole si cerca di capire che cosa dicono, e non parlano davvero da sole: è insistendo e guardandole più volte che ci se ne appropria.*» **(Marco, detenuto nella prigione di Baumettes, Marsiglia).**

L'ingresso nelle immagini e la loro accessibilità avviene con una proiezione di sé: «*Ci si riconosce nelle immagini, si riconosce un'emozione che era già in noi. E ciò che l'immagine suscita in noi diventa il motore della creazione... il corpus è un universo intero, e questa cosa mi ha colpito e l'ho sentita nel profondo. Si potrebbe dire che si cerca uno specchio nelle immagini come lo si cerca nelle altre persone, uno specchio di ciò che si è in un determinato momento, o uno specchio della propria storia, delle immagini che raccontino qualcosa di personale. Parlerei di un emergere di sé più che di una proiezione.*» **(Alexandra, studentessa italiana).**

L'immagine rilavorata diventa un oggetto filmico condiviso, comune, che fissa il percorso fatto dai suoi autori e che si pone come specchio di fronte a loro. *«È come un trapianto. Si fa nascere qualcosa di nuovo mantenendo sempre le proprie radici. C'è dell'emozione. Il tempo può passare, si può decontestualizzare l'immagine, si può manipolare, ma alla base c'è l'emozione; ciò che resta sotto all'immagine è l'umanità. Nel film l'emozione riecheggia forte e simboleggia l'incontro tra due persone che hanno creato qualcosa insieme.»* (Christian, detenuto nella prigione di Bollate, Milano).

L'oggetto finale agisce come condensatore di qualità di relazione e d'ascolto acquisite durante il percorso: ci rimanda a ciò che gli ha dato vita, ci permette di rivedere noi stessi mentre veniamo guardati. L'oggetto filmico arricchito da questo percorso è osservabile, modificabile, maneggiabile, esistente. Ci guarda con la sua presenza, implicando un nuovo sguardo su noi stessi, noi che siamo diventati creatori di qualcosa. Lo sguardo. Il lavoro sulle immagini in un istituto penitenziario implica necessariamente una riflessione sull'importanza di essere portatori di uno sguardo e di accettarne uno su di sé. In un ambiente che nasconde la gente pur spiandola per ragioni di sicurezza, *«il fatto che delle persone vengano da fuori genera un altro sguardo, poiché sono persone che non sono abituate alla detenzione. È un altro sguardo che, dall'esterno, cambia il nostro sguardo su noi stessi. Vogliamo mostrare agli esterni che siamo capaci di andare al di là della prigione e che abbiamo altre cose da dimostrare oltre al fatto di essere detenuti. È contraddittorio, sappiamo di essere in prigione, ma il fatto di creare questa comunità provvisoria... apre all'esterno.»* (Jean-Pierre, detenuto nella prigione di Baumettes, Marsiglia).

L'esperienza della creazione artistica diventa così un fattore di mediazione tra sé e il mondo, tra sé e gli altri. La proiezione di sé nelle immagini e l'esteriorizzazione di un immaginario condiviso in una narrazione generano un movimento al di fuori della propria persona: uno spostamento. ●

A black and white photograph of soldiers in a trench. In the foreground, a soldier is crouched, looking down at something in his hands. To his right, another soldier is partially visible. In the background, a third soldier is standing and looking towards the right. The trench is filled with earth and debris. A speech bubble graphic is overlaid on the image, containing the text 'CREAZIONI' and 'COLLABORATIVE'.

CREAZIONI

COLLABORATIVE

Michelina CAPATO — drammaturga e regista, Cooperativa e.s.t.i.a (Italia)

CREAZIONE CONDIVISA DALLA PRIGIONE VERSO ALTRI LUOGHI DELLA SOCIETÀ CIVILE

In cosa risiede la peculiarità del progetto artistico realizzato dentro un carcere?

Molte sono le considerazioni sulla concretezza del contesto detentivo, la cultura di ogni istituto penitenziario, la cultura dei detenuti che si avvicinano ad attività a matrice artistica sia questa teatrale o filmica. Ed è appunto a partire da questi limiti oggettivi che la progettualità artistica e implicitamente formativa prende spunto e si sviluppa a partire da un senso di necessità espressiva che appartiene intensamente al luogo prigione.

Non possiamo quindi esimerci dal rilevare il significato che questo luogo incarna nella nostra lettura sociale; il luogo carcere nella sua naturale inerzia assolve in primis ad un senso di assicurazione sociale e di conferma del proprio ruolo istituzionale, ci dice cioè che le persone che sbagliano devono pagare, e questo è ovvio, ma non ci dice quali siano le componenti di questo prezzo, la loro attuazione e come queste persone, finita la pena, rientreranno nella società civile e con quale ruolo.

E' indispensabile osservare che le statistiche europee indicano chiaramente che solo chi ha potuto, durante la detenzione, imparare un mestiere ed è rientrato gradualmente nella società civile attraverso un processo inclusivo non rientrerà in carcere, non commetterà altri reati. I numeri statistici che hanno analizzato poi quanti, fra i detenuti, hanno potuto partecipare a processi artistici indica una buona riuscita ancora più alta.

Se questo è il dato di partenza come non interrogarsi quindi sul valore del processo artistico, sulle sue azioni ed il suo senso più profondo.

Le proposte che suggeriscono ed invitano le persone detenute a prendere parte ad un percorso artistico insistono soprattutto nell'invito a condividere le emozioni, i pensieri, le immagini che naturalmente sgorgano se stimolate da immagini d'archivio storico o da testi teatrali, si tratta quindi di esortare ogni individuo a fidarsi della propria interiorità, per quanto semplice possa essere e per quanto questa proposta evochi naturalmente un senso di fragilità che normalmente viene nascosta e fatta tacere per non tradire il proprio ruolo di detenuto forte.

Ecco quindi che individuiamo uno dei fattori più importanti del processo artistico: la capacità di stare con la propria incertezza, con la propria fragilità, col proprio non sapere e quindi cercare di lasciare aperta una



Luci sul palco
— Angelo Redaelli

domanda e far sì che piano piano «la domanda aperta lavori noi stessi», anziché offrire una risposta immediata che appartiene al nostro modello comportamentale difensivo.

Questo stare nella fragilità è un atto «intimo ma non privato» nei processi di creazione, significa offrire agli altri questo territorio fatto di immagini, sensazioni, sogni e dividerlo davvero.

Significa fidarsi almeno un poco della fragilità degli altri oltre che della propria e cercare di dare una forma alla creazione che porti con sé il valore di ogni individuo ed una sintesi collettiva. In questa sintesi ognuno dovrebbe essere in grado di riconoscersi individualmente e riconoscere l'identità del gruppo al quale sente di appartenere.

L'oggetto condiviso è quindi portatore di un senso personale e collettivo al contempo.

In realtà la natura di questi processi non si basa sulla gentile accoglienza di differenti vissuti e la loro giustapposizione, si tratta di qualcosa di più profondo e conflittuale.

Non esiste cambiamento, non esiste evoluzione che non debba attraversare fasi di crisi e di conflitto sia fra sé e sé sia nella dimensione del gruppo creativo, quando parliamo di conflitto «non di guerra e di violenza» ma con ciò intendiamo sostenere il rapporto fra le nostre credenze consolidate ed un nuovo senso che cerca di emergere e che ci spaventa. Questo «spavento» è in realtà significativo perché ci ridefinisce come persona e



Una scena dello
spettacolo «Ci avete
rotto il Caos!»
— Angelo Redaelli

come gruppo, ci permette di stare nel nostro indefinito nel nostro «divenire altro insieme».

Questa considerazione apre squarci di riflessione sulla nostra appartenenza civile e sul concetto stesso di democrazia, il nostro tempo storico evidenzia una mancanza di partecipazione sociale e politica, un senso di rassegnazione economica e di distanza relazionale, un contesto non troppo diverso dall'ordinario contesto detentivo da cui partono le nostre proposte artistiche.

Cosa, quindi, si va facendo nei nostri laboratori e quanto questi processi di creazione condivisa potrebbero dare senso ad altri luoghi della nostra società civile?

Se ci addentriamo nell'analisi dei contesti detentivi vediamo con chiarezza che un tema, più di altri, incombe sulla scena del nostro creare in carcere ed è la dimensione del «potere» che vuole segnare una immaginaria linea di confine, una frontiera entro la quale l'agito è ammesso o vietato, è ingenuo o critico, è asservito o conflittuale.

Ed è forse questo il confine sul quale si gioca la nostra dinamica politica, il nostro senso di appartenenza, la nostra volontà di combattere per sostenere valori, azioni, obiettivi che sono per noi necessari ed importanti.

Ed è a questo punto che prende forma un paradosso: nella dimensione ristretta di una prigione ci è possibile realizzare un processo di condivisione e di creazione che fuori è quasi impossibile, ci accorgiamo che dentro

una prigione ritroviamo un senso di libertà altro, una libertà pienamente responsabile delle proprie azioni, siano queste creative o formative o di relazione.

Di cosa stiamo parlando quindi? Stiamo parlando di un modo di agire che include e valorizza le differenze, che tenta un processo inclusivo di tendenze divergenti, che rispetta le nature senza giudicarle, che vuole coesione, che tenta il difficile ma onesto processo del conflitto corretto, del confronto e di una possibile mediazione collettiva.

Questi sono alcuni dei focus che chiedono di essere presi in considerazione in ogni fase del percorso artistico, questi sono obiettivi a cui tendere e in questi processi il mezzo e il fine sono la stessa cosa.

Stiamo infatti parlando di umano, di sensibile, di profondo e sconosciuto, stiamo evocando una qualità del vivere e del vivere insieme che rasenta una utopia, ma come altro fare per tendere a un mondo migliore.

Se ci addentriamo nell'esperienza di *In Living Memory* riconosciamo come le immagini d'archivio, private del sonoro, private quindi in parte della loro dimensione storica, divengano un materiale visivo semplice che si offre alla nostra visione solo nella sua possibilità di essere materiale evocativo.

Lo guardiamo quindi per ricevere da questo un'impressione, un sentire che ci sorprende, una voglia di affermare qualcosa che ancora non ha forma e che per sua stessa natura tende a fuggire al nostro costante tentativo di categorizzarlo per esorcizzarlo; così facendo ci permettiamo il primo e grande conflitto interno. Vorremmo situare e declinare in fretta

Una scena dello
spettacolo «Ci avete
rotto il Caos!»
— Angelo Redaelli



ciò che ci tocca l'anima ma l'anima sfugge a questa prigione della mente, l'evocazione è più grande del nostro pensare e ci induce a stare in uno stato di indeterminatezza; che delicata libertà ci viene offerta, che compito lasciare che il senso emerga piano piano stupendoci di noi stessi.

E' infatti questo stupore che ci sposta, che realizza un primo cambiamento, una prima disponibilità a sospendere il giudizio e situarsi quindi nel gruppo offrendoci ad un' ingenuità fiduciosa e reciproca; ecco un primo cambiamento di stato, un primo spostamento collettivo che si protende verso una nuova donazione di senso possibile, verso una partecipazione reale ad un processo collettivo.

Da questo stato di incertezza collettiva e sensibile inizia quindi il confronto fra istanze pressanti nella loro necessità individuale e accettiamo quindi la sfida di procedere verso un oggetto artistico creato collettivamente.

Questa parte del processo è la più interessante perché ci permette di cogliere quanto la comprensione delle istanze degli altri coautori diventi anche nostra nell'atto stesso del comprendere, ovvero prendere con sé, integrare, includere, armonizzare.

E' questo un processo poetico quanto politico; ci pone nella necessità di essere parte di una necessità condivisa, di un disegno che va oltre le nostre sole istanze ma che comprende gli altri come se stessi.

In questo fare per comprendere le immagini d'archivio queste mutano la propria natura originaria, memoria collettiva, per diventare altro, una nuova interrogazione sul presente, e la narrazione le declina in una nuova e organica generazione del senso.

Anche qui il concetto che ritorna è lo spostamento questo saper cambiare l'angolo visuale, saper attendere ad istanze diverse da quelle conosciute singolarmente, per ritrovarsi in una creazione nella quale sentirsi ricompresi e superati dal valore di un atto creativo partecipato da tanti. Ecco il primo senso di collettività che si scopre durante il lavoro.

Abbiamo notato come ogni percorso proposto dai differenti partner sia portatore di una poetica e di una pratica molto differente dagli altri; in un caso il processo si afferma prioritariamente nelle azioni di montaggio filmico, in un altro caso la contaminazione fra immagini e teatro trova una sintesi performativa ampia e dove le immagini scorrono su diversi piani visivi ed ancora una prassi che induce gli attori a ricollocare se stessi, in un gioco di spostamento fra le immagini d'archivio e la propria fisicità teatrale, che viene ripresa e proiettata nuovamente sullo sfondo di proiezione diventando essa stessa immagine. Sebbene le metodologie appariranno come molto differenti fra loro abbiamo avuto modo di constatare quanto i principi e gli obiettivi dei tre differenti metodi di fatto siano molto più simili di quanto la sola analisi di processo possa lasciar intuire.

La creazione partecipata di ogni gruppo di lavoro porta con sé un senso di concreta umanità capace di condividere un percorso verso la creazione collettiva, verso la condivisione dei propri bisogni e desideri, verso un senso di appartenenza che oggi ci sfugge fra le dita.

La riflessione teorica che ha accompagnato il progetto saprà meglio approfondire l'elemento originale di questi tracciati creativi capaci di



ripensare l'esperienza artistica nella sua capacità di trasformazione sociale ed evoluzione individuale al contempo.

This is the End, e.s.t.i.a
2015.
— Angelo Redaelli

Scopriamo quindi che l'esperienza proposta si muove in una costante relazione fra particolare ed universale, tra il privato e il pubblico, fra l'inconscio e la conoscenza e tutto questo accade perché ci permettiamo di guardare il mondo anche attraverso gli occhi degli altri.

Non è forse così che vorremmo vedere agita la responsabilità del mondo?

Non possiamo quindi non tornare alla delicata questione del potere, sia esso politico o economico; l'attuale declinazione nella gestione della «cosa pubblica» ci costringe e limita nella dimensione del «ruolo» predeterminato, obbligandoci ad una fissità morta che ci aliena da noi stessi e dagli altri.

Come uscire da questa inerzia, da questa mancanza di condivisione e fiducia, da questa mancanza di futuro?

Torniamo così ad aggrapparci all'utopia per non morire dentro, per tentare, a volte nei contesti più difficili, una possibilità di essere e condividere la nostra semplice e fragile umanità.

Per far questo l'arte è la grande casa che ci accoglie, che ci nutre e che ci sostiene verso un mondo diverso e nel quale vorremmo abitare.

E a volte rintracciamo un brandello di futuro incontrandoci e riconoscendoci in luoghi di frontiera attraversati da grandi conflitti economici, sociali e culturali; forse questo vuole suggerirci da dove ripartire per creare una realtà che ci permetta di vivere e di aver sapore della vita, che ci permetta di non sentirci troppo soli e ci offra infine il senso di appartenere agli altri. ●

«ANIMA», CREAZIONE COLLABORATIVA DENTRO/FUORI

Caroline CACCAVALE — Regista – Produttrice. Lieux Fictifs (Francia)

Joseph CÉSARINI — Regista/ direttore della fotografia. Lieux Fictifs (Francia)

LA TRASVERSALITÀ DELLE SCRITTURE, L'ETEROGENEITÀ DEL PUBBLICO IN UNA DINAMICA COLLABORATIVA

Il progetto ANIMA è un'esperienza collaborativa molteplice. Si tratta di un approccio multidisciplinare, che coinvolge vari settori artistici come l'immagine, la composizione sonora e il movimento danzato, ma che implica anche la partecipazione di dilettanti diversi fra loro per cultura, età e ambienti sociali. In questo contesto di diversità, volevamo riflettere sulla questione delle frontiere, che separano le persone, i territori ed i tempi. Appoggiandoci al centro permanente di formazione e di creazione del Centro penitenziario di Marsiglia, abbiamo proposto ai detenuti un progetto artistico che possa essere aperto anche a persone della società civile.

L'utopia del progetto consisteva nell'immaginare che oltre al muro della prigione, che separa fisicamente il dentro dal fuori, ma anche oltre ai muri invisibili che ci separano l'uno dall'altro, la creazione apriva un nuovo spazio da condividere nel quale poteva nascere una «comunità provvisoria».

Prima d'avviare questo lungo processo di transizione individuale e collettiva con i partecipanti, abbiamo voluto affrontare noi stessi questa difficoltà, in qualità di cineasti. Eravamo consapevoli di essere anche noi rinchiusi nelle nostre pratiche artistiche e dovevamo correre il rischio di associarci ad altri artisti (un artista visivo, un coreografo e un compositore) per poter ampliare il nostro campo di rappresentazione.

La scrittura di ANIMA è nata durante queste interazioni tra persone diverse, questi incontri, queste andate e ritorni tra la prigione ed il mondo esterno. La materia immagine e suono e il movimento danzato hanno progressivamente intessuto relazioni tra un luogo e l'altro, tra una persona e l'altra.

Oltre alla diversità degli individui e dei territori, abbiamo anche voluto introdurre la diversità dei tempi.

Le immagini d'archivio (INA, Photo Art Centrum, Cineteca) hanno svolto un ruolo fondamentale in questa dinamica. ANIMA ha attraversato le epoche, andando dal 1914 agli anni 2000. Questi materiali temporali sono stati rielaborati, adattati e trasformati dai partecipanti, e hanno trovato una nuova vita, oltre al loro contesto e alla loro temporalità originali.

La frase di Haruki Murakami ci ha accompagnato durante questo cammino: *«Siamo al confine dei mondi e insieme inventiamo un linguaggio comune»*⁰¹.

Il punto d'inizio di questa scrittura collaborativa è stata l'immagine d'archivio proiettata ai partecipanti senza il sonoro. Queste immagini che provenivano da vari archivi (televisivi, amatoriali e cinematografici) rappresentavano persone o gruppi di persone in situazioni, contesti e ambienti diversi. Alcune immagini, prive del loro suono originale, diventavano enigmi. Una prima elaborazione della memoria, partendo da sequenze proiettate, ha permesso di far emergere «immagini totem» come frammenti di una storia assente o saliente. Con queste «immagini totem», sono emersi poco a poco parole, stralci di racconti, disegni, suoni poi movimenti, come se i partecipanti cercassero insieme una nuova lingua per raccontare la loro storia, riconoscersi, avvicinarsi l'uno all'altro. Una nuova lingua per dire cose indicibili, desideri, sogni, realtà brutali.

Gli artisti associati (coreografo, performer, compositore) hanno proposto situazioni artistiche che evolvessero in funzione delle improvvisazioni e delle necessità. In quanto cineasti, cercavamo le luci, le inquadrature, i movimenti migliori per svelare questi momenti d'irruzione. Tesseamo fili quasi invisibili tra i partecipanti, gli artisti, la prigione e la città, per tentare di concretizzare i nostri desideri con il materiale a nostra disposizione. Eravamo convinti che il cammino che stavamo intraprendendo tutti insieme, ci avrebbe portato dei frammenti che, al momento del montaggio, accostati gli uni agli altri, avrebbero trovato la loro drammaturgia e il loro senso collettivo.

Nel progetto ANIMA abbiamo cercato di cambiare i modi tradizionali di narrazione, per lasciare più spazio al sensibile. Abbiamo prestato attenzione a ciò che progressivamente appariva dinanzi a noi e davanti alla telecamera; cercavamo di coglierne il significato. Ci abbandonavamo per lasciarci commuovere, sconvolgere oltre le parole. Guidati da forme d'intuito, di fiducia, di presenza, ci siamo tutti assunti dei rischi in questa avventura incerta. Questa condizione ha conferito una certa forma di libertà a tutti gli artisti, ai partecipanti e soprattutto a noi cineasti. Non creavamo una nuova realtà, come si può fare con la finzione, non catturavamo il reale, come si può fare con un documentario, eravamo in una terza via. Creavamo nuove forme di realtà, in una forma spazio-temporale dell'esperienza vissuta, sensibile, personale e collettiva.

I partecipanti erano sia attori che testimoni di questa esperienza. Ripensavano i movimenti tra i luoghi e le varie temporalità. I corpi, le immagini e i suoni erano in costante mutamento.

Le immagini d'archivio hanno accompagnato ogni persona su un cammino verso l'altro. Erano un punto d'appoggio, ciò che si condivideva, ciò che si riconosceva insieme. Facevano in modo che i gruppi si unissero durante le

01 MURAKAMI H., *Kafka sur le rivage (Kafka sulla spiaggia)*, Edizione 10/18, 2011.



«Anima» un film
collaborativo di
Caroline Caccavale
e Joseph Cesarini.
Movimenti danzati,
Thierry Thieû Niang,
Niang
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

varie situazioni artistiche proposte. Talvolta venivano dimenticate, ritrovate, tutti se ne sbarazzavano, facevano a meno di loro, le trasformavano, le spostavano. In modo conscio o inconscio, attraversavano i corpi e le memorie, rinnovavano gli sguardi.

Il potere dell'immagine ritrovava allora il senso originale ; guardavamo queste immagini, ma anche loro ci guardavamo, uscivano dal loro oblio, dalla loro immobilità per riconquistare il loro posto nelle nostre storie personali e collettive, nel corso della vita.

Il lungometraggio «ANIMA» è stato scritto in questo periodo di sperimentazione collettiva. Ci racconta come persone detenute e libere, giovani, adulti e anziani, parlano la lingua della fratellanza del mondo, della necessità solidale e consapevole della convivenza, della cooperazione per sanare ciò che è vivo, il vivo che ci accomuna. Anima è l'alito di vita che rinasce nell'alterità, nello sconosciuto rappresentato dall'altro, straniero e vicino. Inventare, immaginare e costruire insieme suoni, movimenti, testi, immagini per condividere questo tempo comune fatto di desideri, sogni e reale stravolto.

In questo film, il rapporto con l'immagine d'archivio si colloca al centro dell'incontro. Rientra nell'attualità, oltrepassando ogni prospettiva storica. ANIMA restituisce un archivio, che si libera dal suo contesto per creare un altro movimento, una finzione, un racconto, un nuovo paesaggio possibile. La Storia, le nostre storie, attraversate dal mondo dentro e fuori.



Scheda Tecnica

Titolo: ANIMA

Durata: 90 minuti, Film documentario/ fiction

Realizzato da Caroline Caccavale e Joseph Césarini

Assistente: Pascal Rehnolt

Artisti associati: Emmanuelle Raynaud, Lucien Bertolina, Thierry Thieû Niang.

Scritto in collaborazione con detenuti e persone della società civile.

Coproduzione: INA, PhotoARTcentrum, Cineteca, La Friche Belle de Mai, Lemon.

Produzione: Lieux Fictifs

Coproduzione: INA, PhotoART Centrum, Fondazione Cineteca Italiana, Friche Belle de mai, Studio Lemon Supporto: Fondazione Daniel & Nina Carasso sotto l'egida della Fondazione di Francia, Direzione del Servizio Penitenziario d'Inserimento e della Libertà Vigilata di Bouches-du-Rhône, Direzione Interregionale dei Servizi Penitenziari PACA Corsica, Consiglio Dipartimentale di Bouches-du-Rhône, Direzione Interregionale della Protezione Giudiziaria della Giovinezza del Sud Est, Regione e Provincia Alpes-Côte d'Azur, Comune di Marsiglia, Direzione Regionale della Cultura nella Provincia di Alpes-Côte d'Azur Partners: Centro Penitenziario di Marsiglia, Servizio Penitenziario d'Inserimento e della Libertà Vigilata di Bouches-du-Rhône, Università d'Aix- Marseille – Dipartimento cinema, Scuola d'Arti, Comunicazione e Tecnologie di Westerdals Oslo, Servizio Territoriale Educativo d'inserimento di Marseille, ADPEI, Associazione (Et) Maintenant !, Entraide Solidarité 13, CIERES. ●

«Anima» un film
collaborativo di
Caroline Caccavale
e Joseph Cesarini.
Protocolli performativi,
Emmanuelle Raynaud.
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

Emmanuelle RAYNAUT- Artista visiva e performer (Francia)

PROTOCOLLI PERFORMATIVI

Ogni relazione che intessiamo con l'archivio tramite la sua appartenenza storica, che si tratti di storia del mondo e delle sue produzioni o di storia intima ed individuale della persona, fa scaturire diverse tipologie di narrazione. Il percorso che abbiamo intrapreso con ANIMA è stato paradossalmente un percorso all'indietro. Ci ha portato a cambiare le strutture classiche di costruzione narrativa, manipolando la materia archivistica (INA - Francia, Fondazione Cineteca – Italia, PhotoART Centrum – Slovacchia). In un effetto a specchio tra ieri ed oggi, oltrepassando la memoria bloccata di queste immagini, abbiamo avuto l'ambizione un po' pazza di rivelare parole e corpi, suoni e momenti di silenzio, immagini e assenza, insomma, di cercare di impossessarci delle parti di ombra e di luce dell'uomo del XXI secolo, che sogniamo o che siamo.

Noi, artisti, ricercatori, insegnanti, detenuti, persone della società civile, studenti, di età e culture diverse, abbiamo lavorato con e all'interno del progetto ANIMA, cercando d'impadronirci contemporaneamente delle facce di uno stesso prisma. Un prisma sonoro e luminoso posto sulla città di Marsiglia, attraverso il quale abbiamo cercato di rispondere alla seguente domanda: «come fare comunità al giorno d'oggi»?

Con ANIMA abbiamo attraversato tutti i continenti e tutte le generazioni. Vi abbiamo incrociato persone, nella complessità e freschezza delle loro differenze; culture, lingue e religioni; temporalità; scritture artistiche molteplici; territori fisici o immaginari, poiché ogni partecipante, artista e non, aveva avuto, dall'esplorazione degli archivi fino alle fasi di creazione, la stessa possibilità di «fare mondo». Che questa ricchezza e apertura costituiscano anche la scommessa dell'Europa del domani.

Ho proposto nell'ambito di ANIMA, tre fasi: **inquadrare, abitare, disegnare un'immagine**.

Queste fasi sono state identificate come protocolli performativi, nei quali l'insieme della squadra (artisti, ricercatori, insegnanti, detenuti, persone della società civile, studenti) **era «attiva»**. Durante queste fasi abbiamo cercato di elaborare le seguenti domande: come incorporare un'immagine, come entrare a far parte (o no) di una (delle) storie, come rivelare (rivelarsi), come guardare, ascoltare, agire con l'altro, come resistere nell'astinenza e nella cancellazione, come lasciare il segno.

Questi ultimi due interrogativi hanno fatto da filo conduttore alle tre fasi. Sono subito stati affrontati grazie a un lavoro sul disegno che è diventato un'estensione memoriale del luogo dell'archivio: un lavoro simbolico e metaforico.

Dopo la visione collettiva del materiale del corpus d'archivio, è stato proposto ad ogni partecipante di riprendere una sola immagine che li aveva particolarmente colpiti e di disegnarla.

Si trattava qui di effettuare una prima lettura memoriale e sensibile dell'archivio.

In seguito, i partecipanti hanno trasposto l'immagine su un foglio di carta da lucido A4 con un pennarello nero, poi ne hanno separato una parte aiutandosi con un cartoncino bristol nel quale era stato tagliato un rettangolo e l'hanno ridisegnata e, infine, hanno sovrapposto questi disegni l'uno sull'altro per far sì che potesse emergere un'immagine «terza». Servirsi del disegno significa trasmettere un segnale, manifestarsi, muoversi, riconoscersi, mettersi in relazione (nell'incontro e/o nel conflitto), testimoniare. Il disegno nasce dalla concretizzazione del pensiero in atti attraverso vari stati. Significa anche coinvolgere il proprio corpo in questo processo.

Quattro, cinque, dieci «disegni» sono stati quindi realizzati da ogni partecipante; questo ha portato i loro autori, ben oltre la questione della riproduzione di un'immagine di riferimento, verso una riflessione sensibile in merito a ciò che era emerso da quest'immagine e cosa li toccava nell'intimo. Poi, in gruppo, con un confronto dei disegni a braccia alzate, oppure insieme, posati i disegni per terra creando un mosaico, emergeva la presenza «nonostante tutto» dell'impronta di un'immagine collettiva. Dunque quest'immagine, anch'essa «terza», godeva di «una nuova autonomia», libera dalla contestualizzazione archivistica. Sono nate così le «immagini salienti», oppure «immagini totem», che hanno accompagnato i partecipanti durante le tre fasi inquadrare-abitare-disegnare un'immagine, ma anche, da un altro punto di vista, durante i workshop di creazione di cortometraggi.

Ma quest'immagine che si manifesta, l'«immagine saliente» porta con sé il suo gemello diverso, l'«immagine assente». E' proprio all'incrocio tra il ricordo e l'oblio, tra l'apparizione dell'«immagine saliente» e il manifestarsi dell'«immagine assente» che per ogni partecipante poteva nascere, o meno, il desiderio di «fare mondo». Le fasi del workshop, inquadrare-abitare-disegnare un'immagine, hanno lavorato proprio su queste connessioni/interruzioni e, al contempo, queste opportunità di «fare mondo».

Risalendo con ogni partecipante il percorso che li aveva portati in primo luogo dall'archivio al disegno, poi dal disegno all'«immagine saliente», abbiamo chiesto loro di selezionare una sequenza d'archivio emblematica, la loro sequenza d'archivio: un uomo che corre in città, tre gazzelle, la città in movimento ecc. Inquadrare un'immagine. Poi abbiamo proposto di proiettare la sequenza scelta in grande e in ciclo continuo su un grande schermo di retroproiezione. Con un cartone in cui era stata ritagliata un'apertura, il partecipante divenuto attore inquadrava l'immagine in movimento, isolandone lui stesso i frammenti, creando DELLE immagini a partire da quest'immagine, poi percorsi, talvolta racconti, poiché a questa nuova composizione dell'immagine poteva essere affiancata la parola. D'un tratto il corpo era coinvolto nell'immagine. La sala dell'archivio si trasformava in spazio ludico. L'immagine d'archivio divenuta autonoma, appropriata, poteva lasciar posto a una nuova costruzione narrativa, una narrativa «a incavo». Quello che veniva «raccontato» qui nasceva da quello che non c'era, assente temporaneamente dall'immagine, ma che emergeva dagli spostamenti dell'inquadratura e dalle parole. Quest'immagine «terza», sperimentata prima nel disegno, poteva trovare qui uno spazio di gestazione lasciato vuoto.

Abbiamo raggiunto una nuova tappa durante la seconda fase, abitare un'immagine, passando dall'appropriazione all'incorporazione dell'immagine d'archivio. Sempre basandosi sulle sequenze d'archivio isolate in precedenza dai partecipanti Abitare un'immagine è una fase che presuppone anch'essa

un'elaborazione individuale, ma in presenza, come nel caso d'inquadrare un'immagine, di altri partecipanti divenuti spettatori. Nello stesso spazio, ma dall'altra parte dello schermo, passando quindi da retroproiezione a proiezione, da uno spazio aperto a uno spazio dove l'ombra del corpo fa parte dell'immagine e la racconta, abbiamo proposto ai partecipanti di «entrare» nell'immagine. Con una freschezza e una spontaneità poetica, giocando con la propria ombra o allontanandosi da essa, ognuno s'impadroniva di un elemento concreto dell'immagine: luogo, persona, animale. Il corpo del partecipante, entrato liberamente nell'immagine d'archivio, poteva ora «fare mondo» con questo luogo, questa persona, questo animale. I materiali raccolti durante le fasi precedenti trovavano qui uno spazio di accoglienza e creazione, d'interconnessione tra «immagine saliente» e «immagine assente». Di fronte ad essa o dandole le spalle, poteva nascere l'immagine «terza». Si svolgeva un'altra storia, che oltrepassava la fase precedente e che permetteva di giungere, infine, alla terza fase, disegnare un'immagine.

Disegnando un'immagine, abbiamo ripreso da un altro punto di vista il lavoro di sovrapposizione dei calchi, cominciato precedentemente.

Abbiamo creato piccoli gruppi di tre, ognuno con la propria «immagine saliente» che portava con sé dall'inizio del progetto. Abbiamo chiesto di scegliere un fotogramma della sequenza che costituiva l'immagine. Il movimento sarebbe ricominciato altrove, in un montaggio composto dall'intrecciarsi di queste immagini divenute totem. Abbiamo preso uno schermo in plexiglass sul quale abbiamo posto da una parte una retroproiezione dei fotogrammi scelti e, dall'altra, un foglio di carta da lucido delle stesse dimensioni dello schermo. In un ordine prestabilito, tre immagini sarebbero state proiettate da un lato, poi disegnate dall'altro. Successivamente ogni partecipante del gruppetto si metteva davanti allo schermo dalla parte della carta da lucido alla presenza degli altri membri del suo gruppo, ma anche di tutti i partecipanti, e disegnava la SUA immagine. Ogni disegno dunque si sovrapponeva sul disegno precedente: volto di un rifugiato, traffico in città, uomo con protesi, feto, barcone di migranti. I tratti del disegno erano ridotti al minimo indispensabile. In questa traccia fatta col pennarello sulla carta da lucido restava solo il segno del pesante bagaglio di ciascuno, l'uno che rispondeva al mondo dell'altro in un groviglio e una sovrapposizione d'immagini. Nel corso di questo processo diventato metamorfico, l'immagine rivelata con la sovrapposizione diventa un velo squarciato sul reale, che permette ad ognuno di «pensare» il mondo.

Come s'inserisce un'immagine individuale in un immaginario collettivo? Come trascende questo immaginario collettivo la forza dell'immagine isolata e la sua portata storica per costruire un'altra temporalità, un altro «far mondo»? L'appropriazione collettiva libera l'«immagine saliente» facendo sì che si muova, che muti. Allora può nascere quest'«immagine terza», su cui riflettevamo all'inizio. Sembra agire durante queste ricomposizioni in quanto nuovo elemento mediatore tra le varie «immagini assenti». Qui entra in gioco il fattore comune, al centro di queste tre fasi, presente durante la creazione stessa di ANIMA. Attraversando queste fasi, nutrendole, nutrendoci noi di loro, ANIMA propone una nuova territorializzazione della memoria, effettuando tagli trasversali nella memoria archivistica del mondo. Ma questo percorso è possibile solo perché il processo di creazione di ANIMA permette di rimettere la persona «in relazione»: con se stessa, con il mondo, con l'altro. ANIMA scommette che una comunità umana può mettersi in gioco oggi e rinnovarsi tramite l'attivazione della memoria. ●

Lucien BERTOLINA – Compositore (Francia)

ASCOLTA! SI GIRA

Non saprei dire, non mi ricordo! La memoria non è qualcosa di molto sicuro, la memoria è elaborata, dimentica qualcosa, costruisce altre cose, è una capacità molto strana⁰².

Il fatto è che il passato è sempre una creazione e conta più per cosa ne facciamo che per come è stato veramente⁰³.

Dato che ne ho registrate molte, conosco bene quella sensazione di sconvolgimento che provo mentre ascolto una voce che cerca di raccontare momenti della sua esistenza. Allora mi concentro meno sulla conoscenza dei fatti reali di cui si parla e più sull'elaborazione del ricordo. Questa elaborazione del ricordo, che permette, tramite ogni narrazione, di percepire l'immaginario del presente, presente che svolge un ruolo tanto importante quanto i fatti reali di un passato scomparso; questa elaborazione del ricordo, che somiglia all'elaborazione di un sogno o della creazione, che ci permette di avvertire meglio il flusso incessante del divenire, che ci sollecita per cercare di indicarci quel giorno incerto in cui la memoria non si libera del corpo; cosa resta di questo tempo, perché vivo qui e adesso?

Basandomi su questa sensazione provata innumerevoli volte, ho avviato e condiviso il mio lavoro sonoro e musicale con i partecipanti del progetto Anima, un progetto che ha portato ognuno, in modo individuale e/o in piccoli gruppi, a scrivere, registrare racconti personali, realizzare corte sequenze sonore poetiche, la cui immagine impressa su pellicola e su nastro magnetico in fin dei conti è stata forse solo il pretesto.

Sulla lettura e l'analisi sensibile degli archivi:

Questa prima fase del lavoro, base del progetto, consisteva nel guardare, ascoltare archivi di immagini e di musica, a prescindere dal fatto che fossero la storia di una comunità, di una famiglia o di un individuo. Consisteva nel trascorrere tanto tempo in archivio, tornarci spesso in modo che poco a poco i partecipanti potessero scegliere estratti, appropriarsene, immedesimarvisi e, a partire da questo primo cambiamento, riuscissero a ricostruire dei racconti che cercavano di raccontare la loro storia.

«E' un archivio di guerra nel Vietnam del sud, alla fine degli anni '60. Vedo una bambina e un bambino. La bambina è nuda, il bambino piange. Quello che mi ha veramente colpito non è stata la violenza dell'immagine, ma piuttosto lo sguardo della bambina, un'espressione di sconvolgimento, non capisce cosa sta succedendo.

02 Incontro con Francis Ponge a proposito del suo testo «La Mounine ou Notes après coup sur un ciel de Provence» (1987)

03 René Allio: Film «L'heure exquise» 1981

E' già da qualche giorno che questa immagine è fissa nella mia mente. Non va via, perché in realtà quando ero piccolo e il mio paese era in guerra, avevo lo stesso sguardo. Me lo ricordo ed è lo stesso sguardo che ho qui da tre anni. E' uno sguardo che racconta tutto ed è uno sguardo che non racconta niente». (Alvin)

«In questo archivio familiare che ho scelto, è stato il nonno a colpirmi di più, perché è proprio quello che tutti noi qui aspettiamo. Uscire per tornare a casa e vedere cos'è cambiato nella nostra vita. In effetti tutte queste immagini che ho scelto potrebbero avere un legame con me, mi assomigliano». (Christophe)

La voce, ascoltarsi, scrivere, registrarsi.

Una volta scritti i racconti su carta, basandosi sugli archivi selezionati, era necessario che i partecipanti rivedessero quanto scritto prima di registrarlo. Il linguaggio orale ha una musicalità, che non corrisponde necessariamente a quella del linguaggio scritto. E' necessario trovare un modo di scrivere che sia in armonia con il proprio modo di parlare, di respirare, con la voce e l'eco che provoca in tutto il corpo. Non si tratta chiaramente di ricomporre un nuovo testo, ma solo di vivacizzarlo per infondergli la qualità vocale di ogni partecipante, evitando il più possibile quello che Yan Parenthoen chiamava «la voce cravatta», una voce che presta troppa attenzione a quello che dice, senza ascoltare attentamente il

«Anima» un film
collaborativo di
Caroline Caccavale
e Joseph Cesarini.
Movimenti danzati,
Thierry Thieû Niang.
Niang Niang
— Aurora Vernazzani,
Lieux Fictifs.



proprio carattere. Questo ci ha portato, durante le registrazioni, a scegliere in modo consapevole la distanza da mantenere davanti al microfono, l'utilizzo dello stereo o del mono a seconda che la voce fosse registrata in un'azione o al contrario, durante un pensiero, in interiorità.

*Nella sequenza proposta da **Marco**, l'immagine d'archivio in bianco e nero ci fa entrare in un antico villaggio di montagna abbandonato, in rovina, immerso nella nebbia e nelle nuvole. Talvolta spunta anche un rapace che vola nel cielo sopra il villaggio.*

*Per realizzare la colonna sonora di questa sequenza, **Marco** ha deciso di comporla utilizzando solo i suoni della sua voce, sia per la lettura del racconto che per i soffi, i fischi, i respiri che evocano la presenza del vento.*

Un'eccezione alla fine della sequenza è rappresentata dal canto di una voce femminile che risuona per un breve istante.

*In questo montaggio la presenza della voce di **Marco** è contemporaneamente voce «off» o fuori campo tramite la lettura del racconto e voce all'interno dell'inquadratura o «in», con l'imitazione del vento in linea con l'immagine. La voce narrante fuori campo tuttavia ha le caratteristiche della Voce-Io, come definita da Michel Chion, ossia una voce coinvolta nell'immagine, che porta lo spettatore a identificarsi, come se si trattasse della propria voce interiore. E' percepita come un corpo presente nell'inquadratura dell'immagine, dà la sensazione di essere al limite tra la voce fuori campo e la voce «in», quando nel mezzo del racconto appare il rapace, si potrebbe pensare che sia l'uccello a parlare.*

«Cado improvvisamente, divento un'ombra. Avanzo poco a poco in un mondo tenebroso e scuro. La paura è penetrata in me come rughe profonde. L'uomo ha mandato tutto in rovina. Il mio animo si è perso in un mondo di follia che non capisco più. Quando il tempo si accumula e si sparpaglia seguendo regole nuove, l'aria e lo spazio si appesantiscono. Sono solo in questo strano reale.»

Tra immagini e suoni

Per affrontare con i partecipanti la riflessione sui rapporti che possono esserci tra le immagini e i suoni di un film, abbiamo cominciato dall'osservazione e dall'analisi di un quadro: **L'urlo** di **Edvard Munch**, dipinto che già nel 1893 preannuncia la nascita del movimento espressionista. L'artista ha dedicato una nota a quest'opera in uno dei suoi diari

«Camminavo lungo la strada con due amici, quando il sole tramontò. Il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. Mi fermai, mi appoggiai stanco morto a un recinto. Sul fiordo nerazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare ed io tremavo ancora di paura e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.»

Il luogo dell'urlo in questo quadro è quello della natura trasfigurata o della bocca spalancata del personaggio principale, che con le mani si tappa le orecchie per non sentire? Se si legge la nota sopramenzionata, sembra ovvio che si tratti dell'urlo della natura, ma è proprio quest'ambiguità, che dobbiamo risolvere tramite il quadro, che ci ha spinti a chiederci

progressivamente, con ogni opera in corso di realizzazione, qual era il ruolo che avrebbe svolto il Suono nel rapporto con l'Immagine. Per noi era fondamentale che questa riflessione sulla musica e sui suoni che sarebbero stati prodotti o utilizzati, venisse fatta in parallelo con la costruzione delle sequenze immagini scelte.

Cos'è una colonna sonora? Chiede il tecnico del suono Maurice Blackburn e risponde: *«quella che contiene una rivelazione. Quella che rivela allo spettatore qualcosa che si nasconde nell'immagine e talvolta addirittura qualcosa che non si trova nell'immagine. E' proprio questa la sfida. Il cinema deve liberare l'immagine dalla sua evidenza sonora e dare al film una vera e propria voce.»*

Oggi, mentre il progetto Anima volge al termine, mi piace pensare che le realizzazioni effettuate con i partecipanti non vengano mai completamente cancellate, che facciano parte delle tracce di coloro che, basandosi su un'elaborazione comune di una memoria collettiva, hanno messo in gioco le proprie differenze conferendo al progetto Anima e al film una vera e propria voce molteplice. Queste tracce che, nel corso di questi due anni, ho anche appreso ad amare. ●

Thierry THIEÛ NIANG– Ballerino e coreografo francese (Francia)

FATTI E GESTI

Dai teatri alle scuole, dagli ospedali, dai giardini alle prigioni, lavoro su quello che potrebbe diventare un gesto comune, un movimento preciso di una vita d'insieme: osare a ogni incontro, aprire e operare su un atto plurale fatto dei pensieri e dei desideri di ognuno di noi. Dare tempo al tempo, accettare di vivere la fragilità delle transizioni e guardare alle differenze con la sensibilità e il coraggio di cui siamo capaci. Creare luoghi d'incontro e di lavoro, unioni inedite e nuove corrispondenze.

E recitare la poesia del silenzio e del poco.

Io cerco di liberare gli spazi e le identità, i nomi e i territori.

Riconosco ogni bambino, ogni donna e ogni uomo nella loro complessità e nella loro consapevolezza d'essere, e cerco di dar loro un gesto, un movimento o un ballo che possa tranquillizzarli, che li riunisca agli altri uomini e, forse, alla vita. Come balla il corpo? Come dire che un gesto diventa danza? Come dire a ognuno, a un adolescente come a una donna anziana o a un detenuto, che anche il suo più piccolo movimento è un gesto artistico, un intervallo ballato?

ANIMA è quel momento in cui ho constatato che cosa vuol dire solitudine e ho provato un profondo bisogno di dare un nome a ciò che ci lega gli uni agli altri, di sentire delle mani e degli sguardi che si stringono, che si parlano. Appartenere al genere umano, qualsiasi forma esso prenda, guardando al mondo con la radicata consapevolezza di sole e ombra, di giorno e notte.

Come dire all'interno di una prigione che ogni corpo è un corpo vivente, in movimento, anche se apparentemente vive troppo poche, o troppe cose?

Spesso i detenuti appartengono a una cultura del verbale; nel loro paese, nella loro religione o nella loro cultura d'origine fanno fatica a scrivere ed esporre i pensieri sulla propria vita. Per pudore, per divieto, per tabù. Anche perché non hanno più parole.

Così molti faticano ad afferrarle, a riconquistarle e a condividerle. Tanto più che devono parlare un'altra lingua, una lingua diversa da quella d'origine. Devono trovare una lingua per rinascere.

Uno dei partecipanti mi diceva che per lui ballare era come aprire una porta dentro di sé, era come ampliare uno spazio per lasciar scorrere la vita e il mondo esterno.

Per me ballare significa innanzitutto iscrivere la presenza altrui nei minimi recessi di sé e dello spazio.

Ciò che si nasconde, tace o uccide, l'arte deve dirlo, scriverlo o farlo ballare fino allo sfinimento.

ANIMA è fatto di tutto questo e molto altro.

Un andata-ritorno dall'interno all'esterno, partendo dalle generazioni, dalle culture e dalle immagini d'archivio per arrivare alla realtà di ciascuno.

ANIMA rappresenta una rottura, e ha introdotto un bagliore nella vita di ognuno, del gruppo e anche del mio lavoro: ogni laboratorio richiedeva che mi reinventassi, che inventassi una danza per tutte queste persone, accompagnate dalla presenza al mondo.

Dentro con loro, fuori con altre.

Rimango sorpreso e commosso da tutti questi gesti che abbiamo lasciato essere senza paura né preconcetti. Nessun giudizio, nessuna correzione; ciò che ci ha fatto crescere sono solo delle azioni e delle presenze concrete. Non si tratta più di prigionieri, di persone anziane o di adolescenti, bensì di esseri viventi, interi.

Ecco perché, dalle prime sessioni d'immersione in prigione, e fuori in spazi pubblici in cui la parola non ha più acchito, anzi ci ostacola e ci blocca ancora di più, tutti abbiamo dovuto «lanciarci in battaglia», come scriveva Pasolini. Abbiamo dovuto mettere a disposizione i nostri corpi e i nostri movimenti per inventare altri modi di essere e di fare, altre modalità di espressione e di comunicazione. Nuove parole provenienti da più corpi uniti, da un corpo comune, da un'Anima.

Con i detenuti, anche i più giovani, ho dovuto innanzitutto dirottare le idee preconcette nei confronti della danza oggi, come che cos'è un uomo che balla, cosa fanno due uomini che ballano insieme, o degli anziani che ballano con dei giovani. Annullare ogni cliché riduttivo, ogni immagine o stereotipo violento, mostrando loro che il ballo da condividere in quel luogo non è né tecnico né erudito, attinge semplicemente da tutti i movimenti della vita. E anche i detenuti sono portatori di un movimento ballato, dispongono di un corpo danzante.

Con una corsa, un salto, una caduta, appoggiandosi contro un muro, ognuno può esprimere un'emozione, un racconto, una storia.

Ben presto tutti i partecipanti hanno inventato una danza semplice, intensa, fatta di tensioni e fughe per poi sfociare in movimenti forti e calorosi, in complicità fiduciose e rinnovate.

Ognuno rivelandosi, meravigliandosi da solo o in coppia, fino a quando tutti i partecipanti, giovani o meno, lavorano e ballano insieme.

Il pudore fa spazio all'attenzione, la volontà alla libertà, il nervosismo alla precisione, l'imprecisione alla sensibilità.

I corpi sono slegati, s'intrecciano e si ascoltano.

Ci si guarda, si commenta, s'incoraggia, si applaude.

Allora dei bagliori isolati e radiosi attraversano i volti, i corpi e le parole. Sta a me lasciar succedere ciò che viene da dentro, da fuori, dai cataclismi interiori, dalla sgarbataggine e da altri gridi dell'infanzia, della vita, di sé nei confronti del mondo.

Sta a me lasciar succedere qualsiasi cosa.

Il tempo della lentezza, del poco, dello stridore e del fruscio, dell'emozione e della gioia.

E poi lavorare con gli oggetti, la luce, la musica e le colonne sonore di film di ogni tipo e cultura, cosicché l'immaginario s'ingrandisca e i gesti rimangano aperti, schizzati e disegnati pur senza illustrazione, teatralità o psicologia, per non smettere mai di confrontarsi alla questione del divenire, il proprio come quello altrui, un'entità non più minacciosa né spaventosa, ma che provoca e rimette in discussione risonanze intime.



Camminare, incrociarsi, inventarsi dei giochi, andare insieme, reinvestire nei gesti della vita. La danza nasce dal movimento verso l'altro. Spesso, addirittura, il movimento si riassume nello stare in piedi, nell'ascoltare e nel guardare. Sono sufficienti la presenza e lo sguardo calmo. Basta esserci.

Come descrivere l'emozione di vedere questi corpi al lavoro, come spiegare quando due esseri si tengono per mano, che si è disarmati, sconvolti, che sta per succedere qualcosa?

Che parte dell'altro si porta con sé? Che cosa si dà di sé all'altro?

Si può essere riconoscibili agli occhi altrui e di se stessi trasformandosi? Quale cammino intraprendere?

Con le immagini d'archivio si attraversa un'odissea fatta di ricordi, e ogni volta si esperisce una nuova forma di dolore che porta con sé una sfilza di pensieri e di rimpianti repressi, di domande senza risposta.

Nel mezzo della vita ritorna l'infanzia, un'acqua dolce e amara. Con della terra e dell'acqua, con delle foreste e dei morti si fa un uomo. E anche con delle immagini, dei suoni e dei gesti.

Per accogliere l'altro ci vuole uno slancio unico e comune, cosicché si possa aprire la propria porta e chiamarlo per nome. Significa dire all'altro: vieni, ti dò uno spazio e faccio mio il tuo nome, così difficile da pronunciare. E ricominciare, scavare, trasformare.

Anima* un film
collaborativo di
Caroline Caccavale
e Joseph Cesarini.
Movimenti danzati.
Thierry Thieu Niang.
— Joseph Césarini,
Lieux Fictifs.

Non ripetere ma ascoltare con le proprie orecchie, i propri occhi, i propri piedi, la propria schiena. Stare in piedi anche se si è anziani.

Un gesto riassume il mio lavoro. «Stare vicini a un essere umano, un po' più indietro come per proteggerlo dalle intemperie, aprire il braccio destro e posare dolcemente, fraternamente, la mano destra sulla spalla destra dello sconosciuto/a. Ora ecco che la mano sinistra sostiene il braccio sinistro di colui o colei che, quietato/a da questa delicatezza, fiducioso/a, chiude gli occhi e abbassa ogni difesa. Allora comincia una passeggiata, un ballo, un viaggio a due dove colui che ha gli occhi aperti guida l'altro che, nell'oscurità dei suoi occhi chiusi, si lascia guidare e, forse, sente il suo corpo come mai l'ha sentito prima».

ANIMA è tutto questo. ●

Thomas LOUVAT — regista e direttore artistico di transFORMAS (Spagna)

LA TRAVESSIA: UNA RIFLESSIONE SUGLI SPOSTAMENTI

La Travessia è una storia di spostamento, o meglio di un numero infinito di spostamenti, volontari, involontari, sognati o temuti.

Cammino da un punto a un altro, passo da un «interno» a un «esterno» e, costantemente, ci sono luoghi di transizione, punti d'incontro, aree di conflitto in cui, per un attimo, posso posizionarmi, pensare e reinventarmi. Sono all'interno? Sono all'esterno? Di che cosa?

Cammino da un punto all'altro per mettere alla prova la realtà e il dialogo comune, i pregiudizi e gli stereotipi, per accettare il tuo sguardo su di me, per sopravvivere. Iniziare una nuova traversata significa abbandonare la mia misera comodità, lasciar scorrere l'ignoto, far sì che ciò che mi sfugge possa diventare un'opportunità per aprire nuovi orizzonti.

La Travessia è una metafora della vita, un luogo che rappresenta i nostri bivi, individuali e collettivi.

Nel 2015 transFORMAS ha lanciato un nuovo progetto di creazione artistica teatrale chiamato **desPLAÇA't** nella prigione Quatre Camins nel distretto di Sant Andreu, penitenziario in cui l'associazione lavora da 10 anni con il progetto teatroDENTRO. Il coinvolgimento di circa cinquanta abitanti di Barcellona in un progetto creativo collaborativo ha portato alla creazione de «La Travessia» (la traversata), spettacolo presentato al pubblico nei mesi di dicembre 2015 e gennaio 2016 nella fabbrica di Fabra i Coats, nella capitale catalana.

La Travessia si basa su una riflessione sui movimenti che tutti compiono nella vita, siano essi fisici, emotivi, volontari, desiderati o richiesti, e sul rapporto tra queste storie personali e intime con le notizie, come quelle dei rifugiati provenienti dalla Siria o dei muri col filo spinato a Ceuta e Melilla, nel sud della Spagna.

Un processo creativo condiviso

I partecipanti sono persone interessate all'idea di lavorare insieme in un processo creativo, e la maggior parte di esse non ha una formazione teatrale alle spalle. Ci sono persone di tutte le età, che vengono da sole o per indicazione di un'istituzione (giuridica o sanitaria).

Nello specifico i partecipanti provengono dalla casa di riposo di NAVAS, da Meridiana (Associazione per i senzatetto), dall'Associazione AREP per la riabilitazione di persone con malattie mentali e dall'Associazione AFAP per i malati di poliomielite; poi ci sono ex detenuti in fase di reinserimento o nella fase finale della condanna e persone che, individualmente e volontariamente, hanno preso l'iniziativa e hanno avuto la curiosità di entrare in quest'avventura di creazione collettiva.

Il processo creativo ha vissuto due fasi. Nei primi mesi i partecipanti lavoravano in gruppi separati e seguivano gli stessi esercizi basati su un metodo di condivisione e di scrittura ideato da transFORMAS, che si serve di tecniche d'improvvisazione teatrale con l'utilizzo di strumenti di scena. I gruppi differivano soprattutto da un punto di vista sociale, intellettuale e i partecipanti presentavano stigmi fisici diversi. Una volta condiviso il lavoro fatto nei singoli gruppi, i gruppi si sono riuniti per dare vita e forma a Travessia.

L'idea è trasformare gruppi di «persone senza...», di «persone con...» e di «persone in...» in attori e attrici che condividono uno spazio e un obiettivo comune. Quindi questa è la prima fase: il lavoro non si basa sugli stigmi, che ci separano anziché riunirci, bensì sul luogo di incontro, sul dialogo, sulla creazione e sul teatro.

Prima di La Travessia,
Espai Bota Dicembre,
Barcellona 2015.
— Lluïsa Roca.



Scrittura condivisa, improvvisazione e strumenti di scena

Il processo creativo si basa sulla metodologia di transFORMAS, fatta di sperimentazione e di unione di diversi linguaggi artistici che vanno dalla scrittura condivisa ai laboratori teatrali e all'improvvisazione.

La Travessia è stata scritta settimana dopo settimana partendo da improvvisazioni che hanno gradualmente costituito un puzzle d'idee e di proposte fino ad arrivare a una drammaturgia specifica che rispecchia proprio il processo di condivisione.

transFORMAS pone l'accento sulla diversità e lavora al fine di incoraggiare persone che solitamente non parlano e che sono distanti dalla cultura a partecipare a progetti creativi.

Da questo punto di vista, per iniziare, la produzione è riuscita a far sì che l'arte avesse un impatto sulla comunità. Il progetto desPLAÇA't dimostra che, quando caratterizzata da una dimensione collaborativa, anche l'arte può costruire dei ponti e dei luoghi d'incontro per persone che vivono vite differenti. Inoltre, il processo e il lavoro creati favoriscono la nascita di canali di comunicazione tra i gruppi coinvolti, come quelli che hanno partecipato alla creazione, il settore professionale, il pubblico e le istituzioni. Insomma, un compromesso per tutta la comunità.

Rappresentazione
de La Travesia, Espai
Bota, gennaio 2016,
Barcellona.
— Xavi Piera



L'immediatezza del teatro e l'immagine differita

Quando un artista decide di inserire filmati d'archivio in un progetto di formazione teatrale, c'è bisogno di risolvere una serie di questioni e di contraddizioni per dare una struttura precisa ed efficace al lavoro che si sta svolgendo. La presenza dell'immagine in scena può avere funzioni differenti. Per esempio, l'immagine può rafforzare la dimensione estetica, può essere inserita nella scenografia o ancora essere trasformata in un elemento drammatico, o creare uno spazio-tempo particolare...

Qui e ora. L'attore e lo spettatore condividono l'atto di creazione teatrale nello stesso momento. Nulla è differito. Tutto scompare. Questa caratteristica del teatro, la natura effimera, l'immediatezza dell'azione, sono tutti elementi chiave per distinguere il teatro da altre discipline artistiche.

I video e le pratiche artistiche che ne derivano, al contrario, sono in differita. L'immagine d'archivio, nella sua dimensione cruda e originale, è inserita in un contesto, in un'era storica. Racconta storie vere, permette la lettura della storia e contribuisce alla creazione di un'immaginazione collettiva.

Ovviamente, in questa dicotomia bisogna considerare le sfumature relative ai metodi contemporanei dell'arte visuale. Ad esempio, la presenza del *video artist* in scena è diventata una pratica diffusa, poiché il video è utilizzato come spazio d'improvvisazione analogamente a come l'attore improvvisava sul palco.

Ritengo che sia fondamentale tenere a mente queste differenze poiché sono un preambolo allo sviluppo e alla metodologia che uniscono i filmati d'archivio alla produzione teatrale.

Per 10 anni transFORMAS ha applicato un metodo di formazione e di creazione teatrale che si basa sulla scrittura condivisa, sulla dimensione collaborativa e sull'eterogeneità dei partecipanti. L'inserimento di filmati d'archivio s'inserisce perfettamente in questo metodo.

Per capire il contesto che ha portato alla creazione de La Travessia, è necessario spiegare quali sono gli assi centrali della metodologia teatrale sviluppata da transFORMAS.

Il teatro nel contesto sociale

Innanzitutto è importante partire dall'idea che «ogni società ha creato strumenti artistici, convenzioni che vogliono rendere visibili le caratteristiche di ogni cultura. Questi strumenti dovrebbero aiutarci a capire fino a che punto ci interroghiamo per capire la dimensione umana, a illuminare il concetto attuale di potere, d'identità o di differenza; spesso, invece, sono usati per dominare, per nutrire l'ignoranza e per creare linguaggi e compiacenze elitarie e auto-referenziali.⁰¹»

In questo caso è come annullare l'autenticità della creazione artistica, vale a dire dell'essere in strada e muoversi verso una liberazione possibile.

01 GONZÁLEZ, Esperanza, *El teatro en lo social*, transFORMAS, 2013

Anche altri aspetti della formazione, della trasmissione e dell'apprendimento sono influenzati da questa contraddizione: infatti l'insegnante, l'educatore o l'artista trasmettono la propria conoscenza univocamente a studenti e partecipanti.

Per rispondere a questa visione contemporanea dell'arte e dell'istruzione dobbiamo creare un metodo con cui rompere questa concezione unidimensionale.

«Grotowski sottolinea la necessità di abbandonare una ricerca di realizzazione solitaria tramite il lavoro del regista per dedicarsi a una ricerca sull'arte dell'attore vista come un successo realizzato insieme con l'attore. (...) Poiché ciò che conta è la **«possibilità di aiutare gli altri a realizzarsi»**⁰²

La formazione teatrale dovrebbe permettere a tutti di unirsi nella complessità, nelle differenti idee, nelle contraddizioni, nei diversi impulsi, nella capacità di autocritica e di analisi della realtà. Questa è utile soprattutto per dare voce a chi l'ha persa e per spingere ognuno a rapportarsi con gli altri, a confrontarsi e contraddirsi con altre realtà e quindi a rivendicare la propria abilità di prendere decisioni nella vita personale e collettiva.

Ciò significa creare un rapporto tra l'emancipazione⁰³ e il processo teatrale.

«Come si può notare, i due processi hanno in comune l'obiettivo di attivare energie e sinergie creative (il rapporto con se stessi, con gli altri, con l'ambiente) per trasformare la possibilità di pensarsi in una realtà fatta di azioni, poiché nuove immagini mentali portano con sé un nuovo comportamento.»⁰⁴

Infine è necessario fare un chiarimento semantico.

Il «teatro sociale» affronta problemi reali del territorio o denuncia e descrive i problemi della società. Non è il caso di transFORMAS.

Noi parliamo di «teatro nel sociale», un teatro pensato e costruito partendo dalla struttura sociale nella quale avviene, prendendo in considerazione tutte le posizioni senza cercare di presentare un'unica verità, ponendo l'accento piuttosto sulla complessità e sulle differenze.

Questa sfumatura tra «teatro sociale» e **«teatro nel sociale»** potrebbe sembrare un futile gioco di parole, tuttavia serve proprio a distinguere due campi d'azione molto diversi.

La dimensione collaborativa e la scrittura condivisa

Il teatro nel sociale pone al centro di tutto, anche oltre l'estrazione sociale dei partecipanti, il lavoro **di creazione artistica e di scrittura condivisa**. Questa non è un'azione sociale che mira a migliorare o a minimizzare il senso di esclusione e quindi l'integrazione, piuttosto è un teatro che fa diventare

⁰² BORIE Monique, *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Editions du CNRS, 1970.

⁰³ *Emancipazione* significa dare più potere a individui o gruppi in modo che possano partecipare agli aspetti sociali, economici, politici o ecologici della vita. Il concetto è nato negli Stati Uniti nei primi anni del XX secolo in un momento difficile. Poi utilizzato per descrivere la presa di potere contro un gruppo dominante, il termine viene usato sempre più spesso e meno correttamente, fino ad assumere un significato simile a quello di partecipazione.

⁰⁴ BION Wilfried, *L'expérience du groupe (L'esperienza del grupo)*, Armando Editore, 1984

i partecipanti autori e attori della propria storia, inventori e creatori di realtà alternative.

Essi possono parlare dalla propria realtà. Il lavoro del teatro nel sociale non è fatto di trasmissioni univoche di conoscenze, bensì di capacità di scambio e di comprensione di realtà diverse.

L'obiettivo non è attrarre i partecipanti nel mio territorio con il mio metodo. L'obiettivo non è neppure essere attratto nel loro territorio. L'obiettivo è creare uno spazio condiviso.

Questo è un tentativo su piccola scala di «reinventare il teatro, la sua organizzazione, il suo contesto sociale, la sua qualifica professionale, le sue finalità culturali, la sua drammaturgia, il suo modo di trasmettere un sapere tecnico» e di non dimenticare come «certe persone utilizzano il teatro come scudo per costruire la propria identità personale e politica, per creare dei rapporti sociali che corrispondano ai loro sogni e ideali.⁰⁵»

Per questo, il metodo è basato sull'idea di una **scrittura condivisa** che costringa tutti ad allontanarsi dal proprio habitat, a formulare e studiare i propri limiti e le relazioni con gli altri, a scrivere e a trasformare la realtà. Con la scrittura condivisa si crea un tipo di drammaturgia eterogeneo, basato sull'ascolto, sull'idea di gruppo e sulle metafore che ne derivano. È un teatro scritto durante un viaggio di andata e ritorno tra formazione teatrale, laboratori, sessioni d'improvvisazione, dibattiti e riflessioni provenienti da spazi condivisi. La scrittura è molteplice e non per forza relativa al testo. Anche ascoltare è difficile, e ogni azione viene osservata da più angolazioni, ogni parola viene ripetuta più volte. La drammaturgia rispecchia questi scritti incrociati, inventati e misti, senza timore di riprodurre strutture caotiche e discontinue.

Il lavoro è avvenuto all'interno di un **laboratorio teatrale**, in uno spazio aperto e ambizioso in cui i partecipanti dovevano scoprire, rappresentare e formulare tutti quegli elementi che li univano e li separavano. Questo spazio creativo e la dimensione sperimentale possono non solo rendere possibile la creazione di un territorio creativo comune, ma anche rispettare ed enfatizzare i punti di vista, talvolta diversi e contraddittori.

Il lavoro si è concentrato sullo sviluppo degli **strumenti di scena**, che richiedono una serie di regole di lavoro e d'istruzioni. Questi strumenti hanno dato all'attore libertà creativa, movimento, parole e proposte. Il ruolo dell'istruttore è stato estrarre, analizzare e dare ai partecipanti gli elementi utili per lavorare prima di integrarli nella drammaturgia, che è sempre rimasta aperta e flessibile fino all'ultimo giorno di formazione, in cui c'è stata la presentazione di uno spettacolo.

Dopo quasi un'ora di lavoro fisico ogni giorno, i partecipanti sono stati divisi in gruppi di quattro o cinque persone e sono state date loro delle istruzioni da seguire, come un tema, una parola, l'estratto di un testo, un'immagine, un video, una domanda...

Il lavoro di preparazione si suddivideva in tre parti. Innanzitutto i gruppi dovevano parlare per capire al meglio che tipo d'istruzione avessero

05 BARBA Eugenio, *Tiers Théâtre. L'héritage de nous à nous-mêmes mêmes (Terzo Teatro. L'eredità di noi a noi stessi)*, in *Programme Kaosmos*, 1995.

ricevuto. Poi dovevano tradurre questi scambi d'opinione in un'azione teatrale, servendosi di strumenti di scena che includessero il pubblico. Infine dovevano preparare il lavoro sul palco usando suoni, luci, elementi scenografici, accessori e costumi, fare le prove e infine presentare il risultato agli altri gruppi.

Gli attori sono poi stati posti al centro del palco e i partecipanti hanno parlato della propria esperienza rispondendo a due domande: come mi sento? Che cosa ho notato?

Questa tecnica permette a ogni attore di essere al contempo autore. Le improvvisazioni presentate erano il risultato di un lavoro collettivo, di discussioni, scambi d'idee, conflitti, personalità diverse e relazioni di potere. Le osservazioni fatte con il pubblico alla fine di ogni rappresentazione hanno permesso al gruppo che presentava il proprio lavoro di rimodellare l'improvvisazione sulla base dei commenti ricevuti dagli spettatori. L'obiettivo era confrontarsi all'azione teatrale in una situazione rappresentativa in cui il ruolo dell'osservatore è di fondamentale importanza.

Lo spettacolo è visto come esperienza incompleta. L'idea di fondo è portare lo spettatore più vicino al palco per farlo sembrare più sensibile. Il palco diventa lo spazio in cui si susseguono una serie di eventi che cercano di instaurare un dialogo con lo spettatore cosicché egli possa vivere la rappresentazione come uno spazio condiviso. Questo tipo teatro si basa sull'idea dello spettatore sul palco e si sviluppa attorno a quello spazio di confine che segna l'incontro tra palco, attore e spettatore.

La Travessia permette di vedere il teatro e la drammaturgia come spazi aperti, in movimento, che dispongono di forme e contenuti eterogenei basandosi pur sempre sull'esperienza dell'incontro tra i molti partecipanti e mettendo in discussione le realtà rappresentate dal processo creativo di produzione teatrale.

Qui e ora. L'attore e lo spettatore condividono l'atto di produzione teatrale nello stesso momento. Nulla è in differita. Tutto scompare.

In questo teatro, l'immagine d'archivio è un attore in più.



Prima di La Travesía,
Espai Bota Dicembre,
Barcellona 2015
— Xavi Piera.

Ringraziamenti E Dettagli Tecnici

Direzione e testi Thomas Louvat

Coordinamento tecnico Guillem Llotje

Produzione e comunicazione Eva Garcia, Amelia Bautista

Durante il progetto Esperanza Gonzalez

Video No Ten Xeito - Constelaciones

Staff tecnico Eddy Funes, Mounir Taali e Roberto Orduña

Attrici, attori Membri delle associazioni partecipanti e residenti della città di Barcellona

Produzione transFORMAS

Partner La Città di Barcellona: ICUB, Istituto di Cultura e Dipartimento di Azione Comunitaria. Il Governo della Catalogna: OSIC, Dipartimento di Cultura e ICEC, Istituto Catalano delle Imprese Culturali; Fondazione La Caixa; *In Living Memory*, Erasmus+

Collaborazioni Distretto di Sant Andreu (Barcellona); Programma Comunitario Navas; Ateneu Harmonia; Casal de Sant Andreu; Centro Civico Navas; Casal de Gent Gran Navas; AREP (Associazione per la riabilitazione di persone con patologie mentali); AFAP (Associazione di famiglie per il sostegno dei malati di poliomielite); Meridiana; Fabra i Coats (Josef Bota)

Collaborazioni artistiche Ufficina creativa di Barcellona, Fabra i Coats; CIMIR (Centre Image Mas Iglesias Reus); INA (Istituto Audiovisivo Nazionale, Francia); *In Living Memory*; Constelaciones; Xavier Piera (fotografie) ●

Pavel SMEJKAL — Direttore PhotoART Centrum (Slovacchia)

«WAY WE WERE» (COME ERAVAMO) CREAZIONE COLLABORATIVA

Nel nostro progetto locale in cui utilizziamo gli archivi, abbiamo iniziato a lavorare nel mese di gennaio 2015, con un team di otto detenuti dal Reparto aperto del carcere di Prešov, che è il nostro principale partner in quest'attività. E' il nostro secondo progetto con questo partner, per cui non siamo nuovi del luogo, in quest'ambiente. I detenuti sono molto motivati, così come i molti altri partecipanti dagli studenti, ai cittadini e gli artisti professionisti che hanno aderito al progetto. Come argomento e linea principale del nostro processo creativo locale vi è il lavoro con i nostri ricordi personali, soprattutto l'infanzia e il tempo del socialismo in Cecoslovacchia, per lo più tra 1960-1989.

Da "Come eravamo"
progetto di attività
locale a Prešov,
Slovacchia
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková



Lavoriamo su due linee principali - gli archivi fotografici e cinematografici e il loro utilizzo in un processo artistico (oltre al nostro archivio di film e foto di base dall'associazione PhotoART Centrum, abbiamo ottenuto altri tre archivi personali di foto da detenuti e un archivio video, che sono stati scansiti e vengono utilizzati). In questa direzione abbiamo anche trascorso del tempo imparando l'approccio tecnico e artistico al materiale fotografico e visuale in generale, enfatizzando l'approccio creativo proprio di ogni partecipante. Combiniamo il materiale visivo proveniente dagli archivi con le memorie scritte e verbali dei singoli partecipanti, sia detenuti che persone libere, e uniamo i loro ricordi insieme per trovare una storia più generale circa il nostro tempo e la nostra società.

Per quanto riguarda l'ambito fotografico, stiamo lavorando su un lavoro chiamato «City Memory», in cui cerchiamo di catturare il *genius loci* di Prešov, la seconda città più grande della Slovacchia orientale, abbastanza tipica per questa regione, in particolare cercando di catturare i momenti di tempo «congelato» che mostrano la situazione prima del 1989.

In questo sotto progetto si usa una particolare posizione della Slovacchia orientale nel contesto europeo. Questa regione ha uno dei tassi più alti di disoccupazione in UE ed è davvero molto diverso dalla più sviluppata regione di Bratislava (la capitale Slovacca), che è in media con il livello europeo. La regione orientale della Slovacchia è un po' «assonnata», significa che possiamo ancora trovare luoghi che non sono stati modificati anche dopo molti anni dalla caduta del socialismo. Il progetto City Memory si basa

Da "Come eravamo"
progetto di attività
locale a Prešov,
Slovacchia
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková



su una premessa che la città stessa funge da archivio del passato, e noi cerchiamo di trovare luoghi che contemplano la nostra memoria collettiva.

La terza linea è stata avviata dal momento del secondo workshop con la squadra spagnola, e si basa su un approccio teatrale / performativo al materiale d'archivio. Abbiamo fatto più workshop di danza e performance con i detenuti, tra cui il laboratorio teatrale con il gruppo di danza Heeb.She e un nuovo membro della squadra, Viliam Čikovský, un regista, e altri nuovi partecipanti. Il nostro piano è quello di preparare una rappresentazione teatrale con tutti i partecipanti, in particolare i detenuti del carcere di Prešov (collegata con il tema della memoria e con l'utilizzo di archivi del progetto *In Living Memory*) al termine del progetto per il pubblico e per le scuole della regione. Si tratta di un piano per mostrarlo all'esterno, ma anche all'interno del carcere, e in caso di successo, sarebbe il primo evento di questo genere in Slovacchia.

La presentazione finale di questo progetto è prevista come una combinazione di mostra fotografica, proiezione del film e di altri video, installazioni, presentazione del libro / fumetto e performance dal vivo (per la riunione finale a Kosice e per il pubblico a Prešov).

Conseguenze

Secondo la struttura dei partecipanti durante i nostri workshop, corsi di formazione, le conferenze e le altre attività del progetto si può parlare di una varietà da diversi punti di vista. Abbiamo avuto partecipanti giovani e più maturi (dai 18-20 fino a più di 60 anni), ciò che, essendo il nostro periodo storico d'interesse molto recente, significa avere persone con e senza esperienza personale con il regime comunista. Abbiamo partecipanti ben istruiti (provenienti da due università e dottorati) e anche non così ben istruiti (partecipanti che non hanno finito il liceo), studenti di due università d'arte differenti a Košice, in Slovacchia, e Opava, Repubblica Ceca, abbiamo persone libere che viaggiano ampiamente e detenuti condannati da cinque a sette anni di carcere, abbiamo cittadini e partecipanti provenienti dai villaggi, abbiamo partecipanti con un diverso approccio alla religione, diverse esperienze di vita e di stile, famiglie e contesti economici differenti. Anche i nostri formatori e insegnanti erano di ambiti diversi (fotografi, produttori di video e film, registi teatrali, ballerini, attori) e la pratica storica era anche differente. Così, il progetto ha portato tutte queste persone diverse insieme per il lavoro collettivo con l'obiettivo artistico e creativo, ma non solo - con la nostra memoria collettiva attraverso gli archivi.

Come ogni processo e attività creativa, anche queste nostre opere collettive hanno portato un aspetto nuovo e fresco a molte cose intorno a noi, provocano positivamente a pensare in modo diverso, a essere attivi, a condividere idee, scambiare pensieri, esperienze, ad aprirsi personalmente, ecc. Soprattutto per questo progetto, una delle conseguenze importanti e di maggior rilievo è un *drop out*, la diminuzione di pregiudizi soprattutto contro i detenuti, ma anche verso gli altri (in relazione alla religione, razze, ecc.). Questo ritirarsi dei pregiudizi è importante e, secondo le nostre esperienze, dà un forte valore positivo al progetto.

Molti partecipanti riconoscono questo effetto su di loro. Anche la possibilità di andare all'interno del carcere e di essere in stretto contatto con i detenuti per un periodo più lungo, parlare con loro, sperimentare le loro personalità e circostanze di vita è citato spesso come un grande valore. ●

Da "Come eravamo"
progetto di attività
locale a Prešov,
Slovacchia
— PhotoART Centrum,
Juraj Gemický

Attività locale di
workshop al reparto
aperto della prigione di
Prešov
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková.





IMPATTI

INDIVIDUALI

E

SOCIALI

Leïla DELANNOY — Sociologa, membro del laboratorio SOPHIAPOL (Francia). Addetta alla ricerca per Lieux Fictifs

DALLE FRONTIERE AL SUPERAMENTO: UNA ESPERIENZA CONDIVISA DI TRASFORMAZIONE

Prima di tutto, il progetto ANIMA è un'esperienza di creazione condivisa, nella quale l'arte esiste solo nel costante gioco di negoziazioni intersoggettive tra una pluralità di attori partecipanti che subiscono insieme varie reciproche trasformazioni. In questo testo entreremo nei dettagli del background di questa definizione attraverso una riflessione sugli impatti del progetto e adottando una premessa che definisce l'esperienza artistica come la fonte di un movimento all'interno dell'inerzia e provoca il superamento delle frontiere individuali, istituzionali e, infine, sociali.

Parlare di inerzia significa cominciare dall'idea che esistono diverse forme di linearità o stabilità, traiettorie individuali, modalità di interazione, aggiustamenti istituzionali e sociali. Per quanto riguarda la nozione di frontiere, essa consente di mettere in discussione le forme più ovvie, come i muri, sbarre, e filo spinato, siccome il carcere ed un gruppo di carcerati sono all'interno di ANIMA, ma anche tutte le limitazioni invisibili che separano gli individui e definiscono il centro ed i suoi margini. Queste limitazioni formano la base di ciò che Robert Castel chiama invalidazione sociale⁰¹, che condiziona le traiettorie di prigionia di alcune persone. ANIMA ruota quindi intorno al carcere; da questo spazio definitivo in cui la reclusione è più evidente, l'esperienza artistica può far emergere la questione della libertà.

Quando parliamo di inerzia individuale, ci riferiamo a tutto ciò che un periodo in carcere congela nell'esistenza di una persona: la relazione con il tempo e lo spazio, con gli altri, all'interno come all'esterno, trame e percezione, capacità decisionali, la possibilità di concepirsi in un altro modo rispetto allo status monodimensionale di carcerato. In aggiunta, vogliamo discutere il fatto che all'interno di questi itinerari, la fase d'incarcerazione sembra essere come un seguito logico della biografia, il prolungamento di una serie di *meccanismi di separazione sociale*⁰² che erano il terreno fertile

01 Castel Robert, *Les métamorphoses de la question sociale*, (La metamorfosi della questione sociale), Fayard 1995

02 Ibid

di una carriera delinquenziale e tracciavano una logica di *progressiva assegnazione*⁰³ all'interno di questa categoria deviante. Nella diversità dei gruppi coinvolti da questo progetto, ANIMA evidenzia inoltre che anche all'esterno, per coloro che non avevano mai dovuto confrontarsi con anche la più ovvia delle prigioni, altre forme d'imprigionamento del pensiero, delle rappresentazione e proiezioni, delimitano le persone che evitano il rischio di guardarsi dentro in presenza di altri. Il potenziale per cambiamenti intellettuali ed emotivi è quindi eclissato, causando, anche se in una maniera meno ovvia, inerzia.

Anche l'istituzione penitenziaria può essere analizzata dal punto di vista di una certa stabilità all'interno del suo ruolo e posto. La gestione della sicurezza, che è il cuore del suo funzionamento, la porta spesso ad indugiare nelle routine professionali. Per di più, l'opinione pubblica le assegna continuamente una funzione sacrificale, permettendo alla società di continuare a fidarsi della sua struttura organizzativa mentre si trascurano e legittimano i suoi meccanismi di selezione. Quindi la prigione non è mai sostanzialmente chiamata in causa. L'inerzia istituzionale a cui ci riferiamo è basata su una 'razionalità moderna penale' che è rimasta inalterata sin dal diciottesimo secolo, rendendo la prigione il centro della macchina punitiva e la risposta preferita alla trasgressione. Infatti, l'incarcerazione permette di tracciare un'altra frontiera tra i nemici ed il resto della società. Come scrive Philippe Combessie, *«l'utilità della sentenza non risiede essenzialmente nell'azione che esercita sui criminali, ma piuttosto sull'azione che esercita sulla società stessa [...] la società riconquista sicurezza di sé e riafferma l'intangibilità della regola scossa dal crimine.»*⁰⁴

Per quanto riguarda l'inerzia sociale, è una maniera sinottica di scegliere l'esercizio di un potere assoluto la cui forza risiede nella sua effettiva infiltrazione nelle pratiche individuali ed istituzionali. Questo potere appartiene ad un'organizzazione neoliberale monodimensionale che struttura l'intera società, dettando valori e definendo le relazioni sociali all'interno di una logica di programmazione. Essa opera attraverso delle «morbide ghigliottine» ovvero «i mille fili disciplinatori»⁰⁵ che hanno gradualmente conquistato l'essere umano nella maggior parte delle sue parti personali. Per circa trent'anni, con l'aumentare delle incertezze, crescenti modalità di *de-collettivizzazione e ri-individualizzazione*⁰⁶ hanno messo radici. L'ordine tecnocratico e l'espansione di una finanziarizzazione hanno portato a un tipo di assimilazione dei valori e funzionamento legati agli imperativi di crescita economica, conducendoci tutti lontano da diverse forme di interazione e facendoci ignorare il fatto che *«Gli esseri umani non nascono come Homo oeconomicus. Lo diventano solamente una volta che l'arricchimento materiale è divenuto l'unico accesso al riconoscimento.»*⁰⁷

ANIMA è la prova concreta di un contrappeso, un risveglio, un rinascimento. Se oggi *l'umanità sta distruggendo l'albero su cui si è arrampicata*⁰⁸, ANIMA sperimenta un'utopia che permette la trasformazione degli

03 Bérard Jean, Chantaine Gilles, *80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Edizione Amsterdam, 200

04 Combessie Philippe, *Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat*, revue Anamnèse., no 3, 2007, pp. 221-246. Paris, L'Harmattan

05 Bessette Jean-Michel, *Etre socio-anthropologue aujourd'hui?*, L'harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2014

06 Castel Robert, *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Edizione di Seuil, coll. «La couleur des idées», 2009

07 Caillé Alain, 2011, *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p 63

08 Humbert Marc, *Une indispensable offensive intellectuelle collective*, Rivista di MAUSS

arrangamenti sociali già esistenti. Il progetto riflette l'esperienza sensitiva e non-sensazionale dell'umanità, fissata dentro uno sforzo cooperativo che ruota intorno al corpo, le immagini, la memoria in movimento. Gli archivi utilizzati per ANIMA forniscono la possibilità di lavorare con frammenti di storia collettiva e personale, separati dal loro radicamento iniziale. Nel corso di quest'attività le rappresentazioni fatte da ogni persona, del mondo e di loro stessi, sono svelate in modo da essere trasformate. Nella sua dinamica di soggettivazione ed internalizzazione, questo processo lavorativo, basato sull'archivio, non si rivolge all'individuo come parte di un gruppo distinto, come partecipante temporaneo di questo workshop, come carcerato, come studente cinematografico o come qualsiasi altra cosa. Ma piuttosto carpisce gli individui nella loro unica relazione emotiva e fisica alle immagini, in modo da riportarli alla loro condizione umana, inversamente ad ogni logica di individuazione e all'interno dell'essenza collaborativa del progetto. Né le frontiere visibili né quelle invisibili possono resistergli, siccome la nozione stessa di frontiere viene ridefinita, diventando quindi uno spazio per il passaggio, la porosità, l'alterità. Dall'interno del corpo sale una totale considerazione politica, capace di rompere con l'immobilismo ideologico essenziale all'ordine stabilito.

Questa esperienza artistica lanciata due anni fa consiste nel permettere ad ogni partecipante, che sia un artista o un amatore, «interno» od «esterno», anziano, giovane, carcerato o studente, di sottoporsi a un'emancipazione strutturale legata intrinsecamente ad un'esperienza di cambiamento totale, emotiva ed intelligibile. Gli schemi di pensiero e di azione sono scossi, sbattuti, superati, le relazioni con il mondo riarrangiate. Questo cambiamento non succede solo individualmente ma anche su una scala istituzionale e sociale, grazie all'approccio alle partnership del progetto (l'amministrazione penale ed anche la burocrazia interna giudiziaria sono partner in questo progetto che cerca permanentemente di suddividere i settori professionali e costruire un linguaggio comune) ed alle modalità di diffusione e trasmissione. Queste sono aree nelle quali l'ordine viene applicato; prescrive e detta gli arrangiamenti e le modalità di interazione, inducendo ad una coesistenza che, sebbene non evidente da soli, è spesso adottata. La mutazione spinta dall'arte avviene a passi piccoli, in modo frammentario, nel corso delle situazioni artistiche affrontate in molteplici maniere di appropriazione singolare e collettiva, e delle possibilità appena inventate. Le persone coinvolte nel progetto sono in grado di sradicarsi da una lettura monodimensionale delle strutture sociali e di riconsiderarsi all'interno di essa, in un desiderio, divenuto necessità, di smettere di superare le barriere invisibili che ci separano l'uno dall'altro e ci limitano. Attraverso la ristorazione delle capacità decisionali, aprendosi ad una nuova esperienza di tempo, spazio e corpo, aprendo un campo per le proiezioni e per la reinvenzione delle relazioni personali con gli altri e con se stessi, consentendo alle relazioni interpersonali di essere più egualitarie, disfando le posizioni di sospetto, divisione e dominio, lo strumento artistico gradualmente costruisce le condizioni facilitando un'altra esistenza.

Alla fine del tutto, il processo creativo sviluppato nella struttura di ANIMA è un terreno non interamente vago, ma quasi. Può essere occupato, appropriato, modellato, trasformato. Come un meccanismo di movimento, esso spinge, sollecita, suggerisce, lancia, ispira o favorisce incontri, possibilità e la creazione di nuovi arrangiamenti individuali, istituzionali e sociali. La sua inerente dimensione collaborativa protegge le singolarità

ed allo stesso tempo le libera, permettendo ad esse di essere trasformate, facendo i cambiamenti e le mutazioni possibili. Questo movimento si svolge in prigione, rivelando quindi con ancora più forza che dove i muri sono invisibili, uno può chiaramente vedere tutti quelli meno visibili, che spesso, ancora oggi, costituiscono le frontiere più solide.

Tutto questo cerca di mostrare che, in un progetto sociale, l'esperienza artistica vissuta è molto più pragmatica che tutte le altre, apparentemente pragmatiche, risposte – questo ovviamente se uno non considera il pragmatismo come un'azione pratica di modellamento di qualcosa in una conformità, ma piuttosto come una missione per la trasformazione totale. Nella sua capacità di ridefinire le relazioni umane, ANIMA è presente tra i progetti sociali più pragmatici. Per concludere, questa citazione di John Dewey è sufficiente per riassumere il concetto essenziale:

*«Fintanto che l'arte è il salone di bellezza della civiltà, né l'arte né la civiltà sono al sicuro.»*⁰⁹ ●

09 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010

IL POSTDRAMMATICO AL CARCERE DI BOLLATE: UNA PROPOSTA DI METODO INTERDISCIPLINARE

Un nuovo teatro, o meglio un teatro da scrutare con occhi nuovi, quello che si è concentrato in questi dieci anni al carcere di Bollate, dove sono nati progetti portatori di significati non convenzionali, fra cui quello qui preso in analisi dal titolo *In living memory*.

Si tratta di progetti animati perlopiù da una nuova concezione di *performance text*, da un'assenza di gerarchizzazione di segni teatrali o, di converso, dalla loro simultaneità, in una logica di affermazione della presenza corporea, unita all'irruzione in scena di materiali eterogenei di forte impatto visivo e sonoro, come video, immagini e suoni⁰¹.

Nella dichiarazione d'intenti del progetto sviluppatosi al Carcere di Bollate è in nuce, quindi, la relazione col dibattito sul postdrammatico.

I workshop dedicati alle contaminazioni di archivio, hanno dato origine a *performances* interattive, giocate sull'improvvisazione, rivolte a un pubblico attivo chiamato a completarne il senso.

In tali esperienze, è evidente l'attuarsi di quello che Schechner definisce un *comportamento restaurato*.

Recuperare un comportamento significa trattare una parte del vissuto come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento, infatti, si rimontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento [...] Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all'esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l'analisi transazionale. [...] Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate

01 «Infatti, una drammaturgia visiva non significa una drammaturgia organizzata esclusivamente in modo visivo, ma una concezione che non si subordina al testo e può sviluppare liberamente una sua logica» Hans-Ties Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 147.

di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li «eseguono», per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare⁰²,

tanto che il restauro del comportamento mostra ciò che è già avvenuto producendo sul *performer* una separazione tra il comportamento performato e il *performer* stesso, come se il comportamento restaurato si proiettasse fuori dall'attore, assumendo, pertanto, una valenza simbolica o riflessiva sul comportamento stesso che produce effetti sullo spettatore, a cui è chiesto di essere attivo appunto.

Le contaminazioni d'archivio inducono all'elaborazione di drammaturgie spontanee, nate nel corso di esercizi e improvvisazioni, attraverso cui i partecipanti lavorano sulla propria vicenda esistenziale attraverso un uso violento del corpo, della voce e della propria storia.

La corporeità, a Bollate, è il centro dell'indagine, la corporeità degli attori-detentuti, più che l'elemento verbale, il mezzo per entrare in contatto con lo spettatore.

Il lavoro analitico svolto sul corpo in quanto galassia espressiva correlabile a nebulose di contenuto ancora indefinite, fa della ricerca sull'espressività corporea un grande laboratorio semiologico in cui, sperimentando nuovi tipi di correlazione segniche è possibile arrivare a nuove organizzazioni dell'universo delle nostre idee, delle passioni, di ciò che si crede e di ciò che si crede di credere.⁰³

Il corpo non racconta storie altrui, ma la propria, e lo fa attraverso personaggi e situazioni che i materiali video, rielaborati dal teatro, offrono.

Evidente è il richiamo a quanto Grotowski definiva con la formula di *corpo-memoria*, vale a dire che «il corpo non ha memoria, esso è memoria»⁰⁴ e conserva l'impronta delle azioni che vengono come riesumate nella pratica performativa.

Il progetto *In living memory* ha sperimentato esperienze performative che fanno leva sulla dimensione della simultaneità e sulla moltiplicazione delle dimensioni spazio-temporali, che ubbidiscono a leggi interne alla scena stessa e che ripropongono l'analisi di Lehmann, là dove si ribadisce che lo spettacolo postdrammatico è privo di *fabula*, ma presenta al contrario una serie di situazioni/evento⁰⁵ che portano non tanto a una rappresentazione, quanto piuttosto a una trasformazione, dove il vissuto personale diviene materia scenica e dove l'aspetto estetico si risolve in «un'estetica delle intensità»⁰⁶, in cui lo spettatore è trasportato incessantemente dal ritmo di una sequenza ad un altro⁰⁷.

Data questa situazione, lo spettatore tende a interrompere il flusso continuo d'informazioni offerte dai *performers*, per poi ricostruirle attraverso un suo personale montaggio, divenendo doppiamente responsabile dell'evento spettacolare, poiché il suo ruolo attivo lo porta a costruire il senso dello spettacolo e nello stesso tempo a costruirne il vissuto.

02 V. Valentini, (a cura di), *Richard Schechner, La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma, 1984, pp. 213-214.

03 P. Magli, *Corpo e linguaggio*, cit., pp. 131-132.

04 L. Flaszen, C. Pollastrelli (a cura di), *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 1980, p. 196.

05 H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 104.

06 C. Stalpaert, F. Le Roy, S. Bousset (a cura di), *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007, p. 123.

07 C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Edizione Peter Lang, Bruxelles, 2010 p. 79.

Il teatro fatto all'interno del carcere di Bollate entra, a mio avviso, a pieno titolo nella categoria del postdrammatico, proprio perché in esso si attua quel particolare rapporto tra dimensione mentale, che qualifica la creazione teatrale in genere, e dimensione carceraria⁰⁸, nel riconoscimento della «dimensione mentale» del teatro e del sogno non ci limitiamo, tuttavia, a valutarne soltanto la funzione «liberatoria» che certamente può essere offerta in particolare al recluso come via «salutare», purché la si inquadri in un processo complesso, quale è stato per esempio affrontato dalla psicoanalisi.⁰⁹

Il teatro in carcere, sintetizzando interpretazioni psicoanalitiche e neuroscienze¹⁰, può aiutare il recluso a controllare l'angoscia generata dai sensi di colpa, dal timore della punizione e dagli effetti del trauma¹¹, mentre, sul versante dello spett-attore, concretizza il rapporto tra il doppio e lo specchio, secondo cui *l'altro [l'attore] «sta per me», nel senso che si colloca come punto di riferimento che mi rimanda parti di me stesso, e al contempo, attraverso la sua alterità, sancisce il nostro reciproco costituirci come entità separate. In questo senso, lo «stare per» fonda la relazione, largisce una reciproca autorizzazione, il «permesso di esistere»*.¹²

Centro propulsore di queste sperimentazioni è Michelina Capato Sartore, artista e conduttrice dei laboratori di Estia, convinta che l'azione teatrale permetta una *presenza viva e carnale superiore all'esperienza della vita quotidiana sia detentiva che esterna; la percezione di questa qualità di vivezza ciò che induce il piacere di una liberazione possibile*.¹³

La Capato Sartore ha maturato un suo personale metodo di lavoro che trova le origini nella bioenergetica, nel metodo Feldenkrais¹⁴, nelle linee coreografiche del Pantheatre¹⁵, nell'impronta del Roy Hart Theatre¹⁶, per l'uso della voce, e nel Method di Lee Strasberg¹⁷ per l'approccio al personaggio.

08 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'», in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no, Teatro in carcere 2009*, cit., p. 72. In queste pagine Tibaldi si rifà ai contributi di Meldolesi, fra i quali, «Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicoanalisi, dal punto di vista della scena», in E. Zanzi, S. Spadoni (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 141-172.

09 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'», cit., p. 72.

10 Per un approfondimento si veda F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992. Per i rapporti tra estetica, scienze e arti si rimanda a S. Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. Infine, per i rapporti tra esperienze estetiche e reazioni cerebrali, si rimanda a C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma, 2009 e a A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milano, 1995.

11 G. Tibaldi, «Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'», cit., p. 73.

12 S. Pitruzzella, «La funzione del pubblico nel teatro terapeutico», in V. Minoia (a cura di), *I teatri della diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (dal 200 al 2009)*, cit., p. 81.

13 Michelina Capato Sartore, e.s.t.i.a *teatro In-Stabile*, in E. Pozzi e V. Minoia (a cura di), *Recito dunque so(g)no*, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009, p. 127.

14 Il metodo Feldenkrais è un metodo per l'apprendimento e l'auto-educazione attraverso il movimento. Non è una ginnastica, né una forma di terapia o di riabilitazione, e neppure un sistema psicologico o filosofico, ma è un metodo per imparare a conoscere e utilizzare pienamente le nostre risorse. Il suo scopo è quello di fornire strumenti di autogestimento, per aumentare la qualità della propria vita. Prende il nome da Moshe Feldenkrais (Slavuta 1904 – Israele 1984). Le sue conoscenze scientifiche delle arti marziali lo portano ad analizzare le cause dell'ansia e della depressione contenute nel *libro il corpo e il comportamento maturo*, Roma, Astrolabio 1996, in cui sono contenuti i principi per ottenere consapevolezza di sé attraverso il movimento.

15 Il Pantheatre viene fondato nel 1981 da Enrique Pardo, allievo, attore e insegnante del Roy Hart Theatre, insieme ad altri attori provenienti dal Roy Art, come Noah Pikes, Linda Mayer e Linda Wise. Punto di partenza è il rapporto tra la voce e le riflessioni psicanalitiche.

16 Roy Hart Rubin Hartstein (1926-1975), è un attore sud africano che dal 1962 si è dedicato all'apprendimento delle tecniche di vocalizzo per dare libero sfogo alla voce del soggetto. Ad ogni suono emesso vengono fatte percepire dal soggetto le sensazioni fisiche che si collegano. Nel 1974 fonda a Londra il Roy Hart Theatre. La terapia della voce viene utilizzata in campo artistico-musicale, per vincere problemi psicologici e disturbi del linguaggio.

17 Lee Strasberg (Budzanów 1901- New York 1982), è stato attore, insegnante di recitazione e regista teatrale statunitense, essendosi stabilito negli Usa nel 1908 dalla nativa Ucraina. Nel 1951 assume la direzione degli Actor's Studio, famosissima scuola di recitazione, fondata nel 1947 da Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, che provengono dal Group Theatre. Gli Actor's Studio mediano i loro insegnamenti dal Metodo Stanislavskij, insegnato già negli anni Trenta dal regista Richard Boleslavski, che faceva parte dell'American Laboratory Theatre. Punto di partenza è la convinzione che una tecnica recitativa debba essere improntata al massimo di realismo psicologico. Il Method di Lee Strasberg considera il training parte di un processo educativo più ampio. Cfr.: L. Strasberg, *Lezioni all'Actor's Studio. Le registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Roma, Dino Audino Editore, 2002.

Queste differenti scuole sono accomunate dal fatto che ritengono il corpo come sinonimo di persona comprensiva delle componenti fisiche e psichiche.

Il metodo della Capato Sartore indaga i vari ambiti dell'esistenza, dalla violenza alla solitudine, dall'amore alla morte.

Tema centrale del metodo di Michelina Capato Sartore è lo stretto legame che intercorre tra corpo e mente: in ambito teatrale questo è un dato già acquisito, tanto che il teatro nel corso del Novecento è stato definito come *arte dei corpi*¹⁸, già a partire da Artaud per giungere fino a Grotowski.

È attraverso il corpo dell'attore che chi osserva può divenire spett-attore, vale a dire consapevole della propria realtà sociale e potenziale attore di un suo eventuale cambiamento.

Questo stretto legame tra corpo e mente d'altro canto era peculiare già alle società primitive che consideravano il corpo come elemento sociale e non naturale, poiché nel corpo si fonda la reciprocità degli scambi e, quindi, la loro reversibilità simbolica. Oggi al loro posto subentrano le società che noi conosciamo, dove più nulla si scambia, ma tutto si accumula [...]. L'universo si spezza metaforicamente tra il cielo e la terra, lo spirito e la materia, l'anima e il corpo, dove il valore sta tutto da una parte e il disvalore dall'altra, non perché le cose stiano realmente così, ma perché il valore tende a far passare se stesso come la realtà spingendo nell'irrealtà il polo da cui si è diviso¹⁹.

Anche in campo scientifico i risultati della neurobiologia negli ultimi decenni hanno rivelato la stretta connessione tra attività mentali e fisicità, tanto che oggi nessuno mette più in dubbio che corpo e cervello siano un *organismo indissolubile*²⁰, tanto che le emozioni vengono definite come *azioni o movimenti pubblici* poiché si rendono visibili nel *teatro del corpo*²¹. Infatti, *la mente esiste per il corpo: è impegnata nel raccontare la storia di molteplici eventi che interessano il corpo e si serve di quella storia per ottimizzare la vita dell'organismo nel suo complesso [...] come sommario delle mie idee: la mente del cervello - alimentata dal corpo e al corpo attenta – è utile nel suo complesso*²².

Il metodo di lavoro di Michelina Capato Sartore è la commistione di cinque differenti esperienze.

La prima considera gli esercizi di bioenergetica di Alexander Lowen²³, una psicoterapia a mediazione corporea della metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, che aiuta l'individuo a «tornare a essere con il proprio corpo»²⁴, elaborando un metodo che utilizza la respirazione, il massaggio e la pressione applicata in determinati punti del corpo. La bioenergetica si basa sulla semplice proposizione che ogni persona è il proprio corpo [...]

18 C. Bernardi, M. Dragone, G. Schinà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis, 2002, pp.7-8.

19 U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 22-23.

20 A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milano Adelphi, 2003, p. 139.

21 Ivi, p. 40.

22 Ivi, p. 247.

23 Alexander Lowen (New York ,1910), insegnante di educazione fisica poi laureatosi in legge e medicina. Nel 1940 incontra William Reich, allievo di Freud segna una svolta decisiva. Da allora incomincia a considerare nei muscoli dell'individuo l'espressione fisica del carattere e dei suoi conflitti interiori evidenziati dalle contratture muscolari. Ciò apre la strada ad una psicoterapia che interviene direttamente sul corpo.

24 A. Lowen, *Bioenergetica*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 35.

se voi siete il vostro corpo e il vostro corpo è voi, allora il corpo esprime chi voi siete²⁵.

Gli esercizi bioenergetici si rifanno per molti aspetti alle discipline orientali che *mirano a promuovere l'espressione di sé e la sessualità. Servono dunque a schiudere la vita interiore del corpo e al tempo stesso contribuiscono alla sua estensione nel mondo. Vogliono aiutare la persona a entrare in contatto con le tensioni che inibiscono la vita corpo. Ma come le pratiche orientali, funzionano solo se diventano una disciplina da svolgersi in modo meccanico e ossessivo, ma traendone piacere e percependone il significato*²⁶.

A riguardo, assai rilevante è il ruolo della respirazione che, attraverso l'attivazione dei muscoli, fa emergere la profondità dell'individuo e, per gradini successivi, il *grounding*, cioè il contatto con la realtà e con il suolo su cui si stanza la fisicità. Da qui, la necessità di scaricare sentimenti e emozioni mediante esercizi capaci di liberare rabbia e violenza per far giungere alla padronanza di sé.

La seconda esperienza formativa della Capato Sartore è il metodo Feldenkrais, che pone in evidenza la tripartizione dell'uomo in sistema nervoso, muscoli e ambiente, elementi in stretta correlazione e essenziali comprimari nella definizione dell'individuo: sulla base di questa interrelazione vengono studiati una serie di esercizi mentali, capaci di influire sui muscoli per creare modalità di controllo del corpo più corrette e funzionali di quelle memorizzate nell'esperienza comune, così da indurre a una maggiore consapevolezza di sé, dei propri movimenti e della respirazione.

La terza componente del metodo Capato, relativa all'uso della voce, è derivata dal Roy Hart Theatre che si ispira agli studi di Freud e di Jung, mutuati da Alfred Wolfshon²⁷ che considera il canto uno strumento per conoscere se stessi e, quindi, per divenire maggiormente consapevoli di sé e dell'esistenza. La voce, quindi, come strumento di espressione del sé attraverso la mediazione del canto: tale presupposto è sviluppato da Roy Hart - allievo di Wolfshon che succede al maestro nella guida del gruppo che egli aveva creato - in direzione più propriamente teatrale, con l'ascolto e l'emissione di suoni in tutte le variabili tonali possibili per manifestare differenti emozioni, in una sinergia in cui l'atteggiamento del corpo è capace di determinare l'espressione vocale.

La quarta fonte del metodo di Michelina Capato Sartore è offerta dal Panthéâtre di Enrique Pardo, che radicalizza il modello della voce umana di otto ottave perseguito da Roy Hart. Pardo entra in contatto con James Hillman, padre della psicologia archetipica, che indaga l'anima umana servendosi – come avviene nel mito – del linguaggio delle immagini: l'esperienza lo porta ad approfondire lo studio del movimento, dell'immagine e del mito, sino a che, nel 1981, fonda il Panthéâtre, ispirato appunto al dio Pan. La mitologia diviene fonte inesauribile cui attingere materiali per rintracciare modelli umani; sul piano vocale, intanto, prosegue l'esperienza di Roy Hart giungendo, appunto, alla distinzione tra voce e parola, elementi

25 Ivi, 44-45.

26 Ivi, p. 60.

27 Alfred Wolfshon (Berlino 1898-1962) è maestro di Roy Art. Segnato dalla prima guerra mondiale, tanto da aver perso la voce, lui che precedentemente aveva studiato canto, Wolfshon si dedica alla soluzione dei problemi vocali di cantanti professionisti, scoprendo che il miglioramento delle condizioni psichiche corrisponde anche ad un miglioramento delle prestazioni vocali.

distinti costretti a ordinarsi tra loro mantenendo ciascuno la propria autonomia. Alla luce di tali presupposti la Capato elabora, quindi, una serie di laboratori che tengono conto di un'eterogeneità di elementi: voce, mito, immagini, movimento, testo e autore. A completamento di un tale sistema di lavoro vi è, infine, il Metodo desunto da Lee Strasberg e mutuato da **Stanislavskij**, alla base del quale si trova la domanda se l'attore possa interpretare il personaggio in ogni rappresentazione, rivivendo le medesime emozioni della prima volta. Ancora una volta l'attenzione cade sulle emozioni. Messo a punto nel 1951 il Metodo, una tecnica per esprimere sentimenti nel modo meno convenzionale possibile, Strasberg si basa sullo sviluppo della concentrazione immaginativa e delle capacità sensoriali che fortificano la memoria dei sensi, facendo ricordare all'attore una sensazione vissuta e, nel contempo, coinvolgendo il suo corpo attraverso l'immaginazione che sollecita la memoria emotiva, inerente sentimenti e affetti, che a sua volta fa sviluppare consapevolmente azioni autentiche, incentrate sull'improvvisazione.

Se questi sono i presupposti teorici del metodo di lavoro della Capato Sartore, nella pratica essi si concretizzano in una serie di azioni dai significati differenti¹⁷: dall'accoglienza riservata ai partecipanti al laboratorio - momento in cui si possono rilevare le prime resistenze - all'osservazione degli individui nella relazione reciproca e nel rapporto con lo spazio. Da ciò si definisce lo spirito di gruppo:

Ogni singolo membro viene valutato per il contributo che porta al gruppo e gode all'interno del gruppo stesso di una certa libertà di movimento, limitata soltanto da condizioni generalmente accettate, decise e imposte dal gruppo²⁸.

Si passa, quindi, alla comunicazione delle regole e all'illustrazione del tipo di lavoro che verrà effettuato nel corso del laboratorio. Nessuna indicazione fornita rappresenta un obbligo per il partecipante, che è possibile viva comunque con una certa apprensione la novità dell'esperienza: proprio per questo, i primi esercizi sono semplici e intuitivi. In questa prima fase, l'obiettivo è quello comunicare ai partecipanti un senso di accettazione *a priori* delle proprie caratteristiche e del proprio modo di essere: l'ascolto e l'osservazione delle dinamiche relazionali, stimulate da giochi finalizzati a tale scopo, possono favorire il senso di appartenenza al gruppo. In un secondo momento ha inizio il *training* fisico, che parte dalla respirazione diaframmatica e da esercizi di rilassamento muscolare. Si passa, in una terza fase, all'esame del proprio corpo, dalle zone di chiusura alle eventuali contratture, dai movimenti involontari alla disponibilità del soggetto a compiere determinate azioni; accompagna questa fase la connessione emotiva legata alla voce. Ciascun componente del gruppo è condotto lentamente all'ascolto di sé, delle proprie difficoltà psico-motorie ed emotive. La fase successiva presenta le prime proposte di tipo teatrale, esse comportano la formazione di coppie e l'improvvisazione di una sorta di coro; poco dopo, si passa a un vero e proprio esercizio di gruppo, in cui l'aspetto principale è, ancora una volta, l'ascolto dell'altro. Solo dopo queste fasi propedeutiche si affrontano la scena e il tema del lavoro del giorno, in un'ottica di decisione del personaggio da interpretare e di comprensione dell'opera. Questi presupposti sono utili allo studio

28 W. R. Bion, *Esperienze nei gruppi*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 32.

dell'azione svolta dalla Capato Sartore con i detenuti del carcere di Bollate dove i laboratori teatrali - che si inseriscono perfettamente nella «filosofia» dell'istituto, attenta al recupero della dimensione personale e sociale del recluso - hanno provocato una rottura rispetto alla tradizione del teatro svolto in situazioni di disagio.

Infatti, il lavoro di Michelina Capato Sartore si basa *sull'energia fisica della rabbia in corpo e sul collettivo, considerando il benessere, la socializzazione, l'introspezione individuale come un risultato indiretto del lavoro di gruppo.* [...] *L'incontro tra teatro d'avanguardia e teatro sociale a Bollate ha provocato un salutare fase di crisi, di ripensamento, di discussione, di invenzione e di accordo verso progetti che devono aprire nuove strade, certamente faticose, ma utili al miglioramento delle condizioni di vita dei detenuti, di chi li ha in custodia, di chi ne promuove il riscatto, di chi ne teme l'uscita*²⁹. ●

29 C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.

María Esperanza GONZÁLEZ — psicologa sociale e della creatività. Professore e membro di transFORMAS dal 2008 (Spagna)

COME VALUTARE L'IMPATTO DI UN PARTICOLARE EVENTO SULLA NOSTRA VITA?

Spesso nel lavoro quotidiano teatrale, si ha l'impressione che ciò che è veramente interessante succede nel backstage, durante le prove ed improvvisazioni. Sembra che il risultato finale – la performance – sia niente di più che una stilizzazione della vita che è stata sviluppata mentre tutto il resto era già pronto ed il prodotto finale non sia altro che una triste imitazione della ricchezza che era stata creata durante il processo. E poi, quando ci si avvicina alla valutazione, stima ed analisi dell'impatto che la performance ha prodotto, gli elementi che hanno reso l'esperienza di valore scivolano attraverso le crepe del pensiero. Il bisogno di concretizzazione degli obiettivi, contenuti e metodologie, per stabilire paragoni comparabili, pare semplificare la ricchezza e diversità dell'esperienza.

Alcune delle più importanti questioni del teatro, che ha cominciato ad essere chiamato sociale, si svolgono nella vita di ogni giorno. Per dare un esempio: le situazioni in cui un attore con difficoltà motorie (o percettive, di controllo comportamentale, di uno dei suoi aspetti), in quei momenti egli non sa cosa fare quando gli altri attori propongono un'improvvisazione che comporterebbe una serie di movimenti che per lui sarebbero impossibili. Cosa fare quando la proposta dei compagni o del direttore mette in risalto questa difficoltà? Non si collabora al gioco dell'esclusione mostrando questa deficienza pubblicamente, ingrandendola? E' meglio stare zitti? Andarsene? Possiamo proporre qualcosa di diverso?

Oppure si può vedere da un'altra prospettiva, come lo scoraggiamento provato dagli altri attori normali di fronte alle difficoltà del collega stigmatizzato, forzati a reagire a questo sconcerto: aiutare questo collega a fare la sua parte? Modificare i gesti per adattarli alle sue difficoltà? Cercare altri gesti fattibili per entrambi?

E' possibile guardare dall'occhio imbarazzato dello spettatore che è conscio dell'impertinenza di fissare lo sguardo sull'arto amputato (o sull'obeso, il vecchio, il cieco o il carcerato) di uno degli attori ma, allo stesso tempo, si sente confuso per via delle emozioni contrastanti che fluttuano tra la compassione, l'identificazione, il fascino e il rifiuto.

La differenza e la stigmatizzazione producono conflitto. Perché non è facile andare contro ciò che la società identifica come strano: possiamo far

finta che non succeda niente, possiamo essere felici che sia un traguardo sociale il fatto che le differenze diventino progressivamente invisibili, quasi inesistenti, che le «persone diverse» siano coinvolte in attività che prima gli erano vietate. Può essere che passo dopo passo il nostro sguardo abbia meno pregiudizi. «Loro» hanno combattuto per la loro standardizzazione ed «Io» - persona civilizzata – ho addestrato il mio sguardo ad «accettare» quella differenza.

Ma è difficile cercare di disciplinare i miei occhi e le mie emozioni in modo da non sminuire «l'altro». Dopotutto, pochi scelgono di fare tali distinzioni, e la maggior parte non vorrebbe che ce ne fossero. E' scomodo capire la contraddizione posta dall'accettazione di questa difficoltà quando abbiamo fatto così tante dichiarazioni d'intenti riguardo l'approvazione delle differenze e della pluralità.

E quindi, possiamo creare un teatro che standardizza le differenze, che include nelle sue attività le limitazioni di coloro, che in un modo o nell'altro, erano stati esclusi.

Oppure, in direzione opposta, potremmo provare a lasciare che questa differenza venga espressa in tutta la sua durezza. Come uno schiaffo in faccia ai nostri spazi tranquilli. Seguire i passi di un teatro di provocazione e disagio. Espellere sul palco tutti i mostri che abbiamo dentro, che si nascondono sotto la maschera dell'uniformità. E inoltre, permettere a coloro la cui maschera non riesce a coprire completamente i loro pensieri, di diventare protagonisti sul palco.

Le forme e l'arte potrebbero essere portate in quei posti dove le differenze diventano acute e motivo di vergogna. La speranza è che, da questo punto di vista, la rigenerazione potrebbe essere possibile, perché viene detto che la creatività e l'arte hanno un effetto curativo. Ma quando possiamo essere sicuri che non siano proprio quelle strutture, posti, modi di fare che causano ed alimentano le difficoltà?

Abbiamo optato per forme che creano il teatro delle differenze, con le differenze, contro le differenze, verso le differenze... o dentro, tra e lontano dalle differenze.

Tempo fa queste domande sono state poste all'interno di transFORMAS. E furono poi fatte delle scelte: fare un teatro che includa e renda visibile le differenze e le difficoltà – e il conflitto causato – ma che non punti necessariamente all'inclusione di tutti in tutto. Il teatro non dovrebbe dare risposte ma porre domande riguardo le crepe – contraddizioni – che si formano nelle nostre vite quotidiane. Fare domande sulle strutture che rendono possibile e mantengono i meccanismi di esclusione e li rendono più ovvi. I meccanismi che sono supportati dalle forme sociali e dai modi di vivere individualmente nella comunità (e, chiaramente, nei modi di fare teatro che traducono le forme di quotidianità). Le risposte sono a carico di entrambi.

Da questo punto di vista, ciò che potrebbe essere residuale o eliminabile per altri teatri, come le limitazioni, ostacoli, problemi e precarietà, diventano il materiale di lavoro per questo modo di fare. Ciò che nasce da questo processo creativo è il nutrimento dello spettacolo. Niente è spazzatura o inutile. Le differenze e le difficoltà sono la materia prima di ciò che emerge

sul palco. Il backstage diviene parte della scenografia, o addirittura uno degli attori della performance.

Ognuna delle opzioni coinvolge qualche dinamica diversa. Un modo di capire lo spettacolo e lo spettatore. In qualche modo, un teatro «dentro» e «tra» le difficoltà ha avuto bisogno d'includere il pubblico e la sua memoria collettiva come un elemento attivo del processo. Includendo questa affermazione nella creazione del processo: gli attori sono, allo stesso tempo, attori e parte del pubblico. E viceversa: il pubblico diventa gradualmente il principale intrattenitore della performance. Anche la collettiva ideologia di una comunità, la memoria delle persone nella forma delle immagini o l'archivio diventano attori nella performance e nella parte creativa del processo.

Ma questo implica una continua messa in discussione degli elementi che configurano la quotidianità del teatro: ecco quindi il ruolo di direttore della performance degli spettatori. I modi di fare di tutti, le implicazioni individuali e le decisioni collettive. Il ruolo degli attori nella creazione della performance ed il ruolo dei tecnici nella parte tecnica. La relazione ed i giochi di potere che donano il gruppo al singolo ed, allo stesso tempo, alla comunità. La pluralità e le complessità, contraddizioni e conflitti.

Da questo punto di vista, ciò che è importante, è quindi il processo. Lo spettacolo finale non è niente di più che un elemento chiave, una tappa nello sviluppo che non è chiusa ma che non può essere considerato come il fine ultimo. Certamente la parte più importante è dietro il palco, nelle difficoltà quotidiane.

Seguendo la stessa dinamica, si potrebbe considerare che nel teatro chiamato «sociale» la decisione riguardo un'opzione o un'altra coinvolge diversi modi di comportamento e logiche di valutazione. Da una parte la valutazione finale che connette gli obiettivi con i risultati, dall'altra la molteplice e continua analisi del processo.

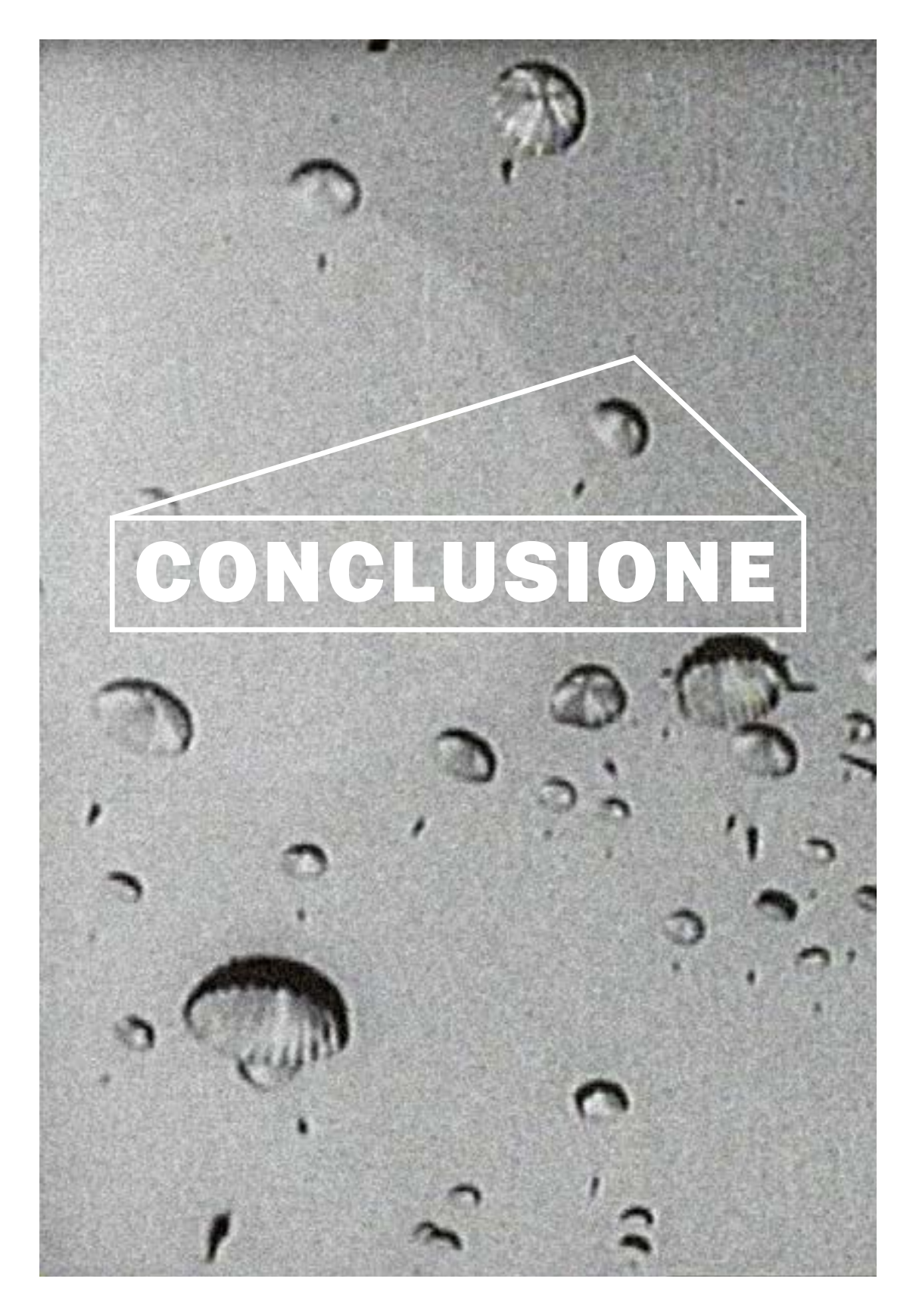
Quindi, ogni versione del «teatro sociale» ha implicazioni riguardo a come capire le differenze, il ruolo nell'arte e nel teatro e certamente alcune considerazioni politiche e sociali. Può derivare da un certo modo di fare arte una pericolosa tendenza di psicologizzare e individuare i conflitti: fare un teatro che «salva» il pericoloso o stigmatizza le condizioni di una persona. O al contrario, in un altro modo, semplificare, generare un'arte attivista che emana slogan facili riguardo la bontà di fare le cose in un modo piuttosto che in un altro.

Storicamente, per validare alcune azioni nei confronti degli altri, alcune forme di valutazione che permettevano il confronto sono state considerate come fondamentali e questo, a sua volta, ha richiesto che i termini per i quali questo potesse accadere fossero verificabili. Per questo, è essenziale tracciare degli obiettivi quantificabili più o meno definiti. La valutazione, da questo punto di vista, fu stabilita in relazione ai traguardi o a quegli obiettivi. Nel campo della esclusione sociale alcuni strumenti da prendere in considerazione potrebbero essere il grado di normalizzazione della vita della persona a rischio (assenza di recidività nelle abitudini non salutari, riabilitazione vocazionale, etc.) o al grado di accettazione della comunità delle persone con difficoltà (accettazione da parte del gruppo di madre singole, omosessuali...). Compreso questo punto di vista, la bontà o meno di un'azione del teatro sociale può essere misurata sull'impatto sugli individui

o sui gruppi di riferimento siccome rappresentano un cambiamento nel comportamento.

Tuttavia, in un teatro che lavora a partire dalla considerazione delle strutture che sostengono l'iniquità, la cosa importante sarà identificare i meccanismi d'azione di queste strutture, la metamorfosi delle forme della vita di ogni giorno, le fessure nei discorsi dominanti e, quindi, un teatro che lavora dentro e tra le pluralità richiede un concetto di apprezzamento basato sulla continuità: non bisogna valutare ma concedere spazi dove le esperienze sono rivelate e messe in contrasto, dove le contraddizioni e le difficoltà vengono sottolineate.

La bontà di questo tipo di teatro è nella sua abilità di fornire spazio per l'evidenza. La presenza di spazi per la riflessione e per la critica continua, aperte e plurime, stanno generando nuove idee e materiali di lavoro che sono evidenza della presenza di un impatto sull'individuo, sulla comunità e sullo spazio sociale. Evoluzione dialettica del pensiero e dell'azione. ●



CONCLUSIONE

Elena MOSCONI — rofessore Associato di Storia del Cinema all'Università degli Studi di Pavia. Membro del Comitato Scientifico della Fondazione Cineteca Italiana a Milano (Italia)

PER UN'ECOLOGIA DELL'IMMAGINE «RICICLATA»

Si dice [in francese] prendere una foto [prendre une photo]. Ma ciò che si prende, a chi lo si prende esattamente? Lo si tiene veramente? E non occorre forse renderlo a chi spetta di diritto?

(Georges Didi-Huberman⁰¹)

L'affollamento massiccio delle immagini che accompagnano la nostra esistenza quotidiana ha prodotto anche una densa riflessione teorica che ha cercato di ragionare sulla loro natura, la loro forma, le funzioni e le forme d'uso.

Il vero e proprio *visual turn*⁰² di cui siamo testimoni ha spinto studiosi di varia provenienza ad affinare gli strumenti di ricerca per farli coagulare in un nuovo, ampio campo disciplinare che prende il nome dall'oggetto di indagine, quello dei *visual studies*⁰³.

All'interno di una costellazione di studi articolata, l'aspetto su cui antropologi, semiologi, massmediologi e storici dell'arte sembrano convergere ha a che fare principalmente con il tipo di interesse per le immagini: esso oggi non riguarda tanto l'ontologia dell'immagine (un problema che risale a un periodo precedente, e che rimanda per esempio alle celebri osservazioni di André Bazin⁰⁴), ma le sue forme d'uso, le modalità di circolazione: in altre parole non più la verità dell'immagine ma il suo potere, i suoi usi e effetti performativi⁰⁵.

È in questa cornice che si può inscrivere la pratica culturale del riuso delle immagini, oggi ampiamente diffusa in diversi contesti espressivi e comunicativi (artistici, autobiografici, storici, ecc.), e divenuta una sfera di

01 Georges Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, in Georges Didi-Huberman, *Un'etica delle immagini*, «Aut Aut», n. 348, ottobre-dicembre 2010; il testo è presente anche in Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Édition de Minuit, Paris, 2010.

02 Cfr. William J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, «Artforum», n. 30, 1992, pp. 89-94; per il lettore italiano rimando anche alla raccolta di saggi William J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, a cura di Michele Cometa, Duepunti, Palermo, 2008.

03 Tra i numerosi testi al riguardo, si vedano: Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2007 (tit. orig. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999); Id. (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001; David Friedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993 (tit. orig. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989).

04 André Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 3-10; tit. orig. *Ontologie de l'image photographique*, in Gaston Diehl (a cura di), *Problèmes de la peinture, Confluences*, Lyon, 1945; poi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome 1: *Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958).

05 «Le immagini hanno una forza più che una forma, una forza che deriva forse dalla loro forma, o che invece le informa, una forza comunque stupefacente che rende necessaria una generale teoria critica e un pacchetto di modelli interpretativi» (Gianfranco Marrone, *Postfazione. Immagini in lotta*, in AaVv, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 78). Si veda anche: Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Introduzione* in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p. 19.

interesse tra le più vivaci nell'ambito audiovisivo⁰⁶. Se da una parte il lavoro con immagini preesistenti, il «riciclo», sembra essere in sé una pratica positiva, in grado di contrastare un uso consumistico delle immagini e di controllarne l'ipertrofia e il dilagare irrefrenabile, d'altra parte occorre chiedersi a quali condizioni, e con quale consapevolezza essa possa diventare una pratica ecologica, tanto più richiesta a chi operi nel campo artistico o nel settore sociale e educativo.

Le immagini ri-utilizzate sono sempre prese da testi altri, da contenitori differenti.

Spesso si tratta di oggetti che non appartengono all'immediato presente; hanno giaciuto per un tempo sufficientemente lungo in un archivio per risultare estranei alla quotidianità di coloro che ne fanno uso.

In questo senso sono immagini depotenziate della loro carica aggressiva: per quanto il loro contenuto possa rimandare ad aspetti forti, problematici o emotivamente connotati, l'impatto che hanno sullo spettatore ha diluito nel tempo l'urgenza della loro provocazione.

E tuttavia le immagini decontestualizzate fanno sempre violenza alla storia che le ha prodotte, e a coloro che le hanno generate⁰⁷.

Non si può tacere questo aspetto, che pone diversi problemi agli storici, agli archivisti, ai filologi⁰⁸, interessati alla ricerca di una dimensione originaria e alle condizioni della loro produzione.

L'immagine decontestualizzata è un'immagine «rubata», spiazante, addirittura straniante; ma è nel suo stesso regime di diversità che iscrive il suo senso più profondo⁰⁹.

L'immagine «rubata» è l'immagine che ci guarda¹⁰: è quella che – come ha più volte detto Didi-Huberman – ci appare in tutta la sua difformità, esigendo la nostra attenzione.

In tal modo, il nuovo sguardo che presuppone mette in crisi il vedere precedente, e il sapere che si è costruito intorno ad esso.

È un'immagine che «appare», portatrice di una diversa densità, capace di rivelarci quanto il nostro sguardo sia orientato, codificato¹¹.

06 Tra le riflessioni critiche sull'argomento: Cecilia Hausheer, Christoph Settele (a cura di), *Found Footage Film*, Viper-Zyklop Verlag, Lucerna – Grun, 1992; William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993; Stefano Basilico (a cura di), *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2004; AaVv, *Speciale Found Footage*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 14, 2007; Marco Bertozzi, *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012; Marente Bloemheuvell, Giovanna Fossati, Jaap Guldmond (a cura di), *Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012; Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano, 2013; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.

07 «Decontextualisation is a lumbering term, but it does the job. Original context is obliterated. The shot is re-presented in a new context and, invariably, with a different sound track. Stripped of its original context, the shot becomes veiled with layers of speculation, subjective evocation and poetic ambiguity. Questions of intentionality and meaning become slippery. The true significance of the *a priori* original image hovers just off-screen; we cannot be certain exactly why it was filmed. Yet what was filmed remains firmly fixed, only now surrounded by a thousand possible new whys» (Standish Lawder, *Comments on the Collage Film*, in Cecilia Hausheer, Christoph Settele (a cura di), *Found Footage*, op. cit., pp. 113–115).

08 Si veda a questo proposito la riflessione di Joel Katz, *From Archive to Archiveology*, «Cinematographe», n. 4, 1991, pp. 98–103.

09 In questa direzione l'analisi di Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory*: Craig Baldwin's *Tribulation 99*, «The Moving Image», vol. 3, n. 2, fall 2003, pp. 40–61.

10 Il riferimento è a Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015 (tit. orig. *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2010); in modo analogo Mitchell si pone la domanda: «cosa vogliono davvero le immagini?», ossia come interpellano gli spettatori? (William J.T. Mitchell, *What do Pictures «Really» Want*, «October», n. 77, 1996, pp. 71–82).

11 L'apparizione dell'immagine decontestualizzata, il senso di straniamento da essa prodotto si contrappone alla violenza, al bombardamento delle immagini mediatiche.

L'immagine «rubata» è un'immagine fuori tempo che, nel montaggio con le altre, riverbera il significato stesso del nostro guardare¹².

È in questo senso un'immagine migrante, che assume un nuovo dinamismo, e – per usare sempre la parole di Didi-Huberman – vuole farsi non più simbolo, ma «sintomo», ossia esce dalla dimensione puramente referenziale della sua prima vita (es. un soldato con il fucile che è il simbolo della guerra, della forza) e si mette in movimento; così anche i significati di cui si fa portatrice perdono la loro unicità, la loro assolutezza.

Nella migrazione critica dei simboli, Didi-Huberman – seguendo Freud e Warburg – vede la loro capacità di divenire «sintomi» quando, raccogliendo aspetti contraddittori che vengono montati in successione, mettono in scacco i regimi consueti di rappresentazione e di simbolizzazione¹³.

Il sintomo è un'immagine che sopravvive, «malgrado tutto», che ci parla da una distanza storica mettendo in discussione la memoria (inconsapevole, pacifica, casuale) che si è sedimentata intorno ad essa.

Nella migrazione delle immagini, nel loro passare «di mano in mano» attraverso il lavoro di riciclo, anche il soggetto che le pone in essere si fa plurale.

Le immagini migranti acquistano un valore d'uso, di scambio, che mette in crisi la tradizionale teoria dell'Autore: riesumate, divise, condivise, le immagini passano dall'«io» al «tu» fino al «noi»¹⁴.

Ma scambiare le immagini, condividerle è tuttavia qualcosa di molto diverso dal semplice atto di consumo, che è il modo consueto con cui si entra in contatto con esse¹⁵.

In questo processo l'autore originario delle immagini (sia esso l'artista, oppure un amatore anonimo) viene interrogato, rievocato, rimesso in campo da un secondo «autore» che le dis-piega, le rivolta, le rimette in gioco chiedendosi prima di tutto chi, come e perché le ha fatte vivere.

Così il secondo autore non consuma ma si riappropria delle immagini.

E, in tal modo, con la libertà del suo pensare e del suo fare creativo, ci dice che le immagini non sono una proprietà individuale; una volta poste in essere esse divengono un patrimonio collettivo, una fonte inesauribile alla portata di tutti.

La «seconda mano» delle immagini è così un furto pienamente legale, ossia un vero e proprio atto di appropriazione, carico di tutta la responsabilità che questo nuovo possesso comporta¹⁶.

Ritornata in vita, riappropriata, rimessa in circolazione, l'immagine è nuovamente offerta a un pubblico: chiede di essere vista e condivisa; di

12 Sull'aspetto etico del montaggio si veda Marie Rebecchi, *Cosa significa «conoscere attraverso il montaggio»*. Intervista a Georges Didi-Huberman, «Giornaledifilosofia.net», novembre 2010.

13 Il concetto di sintomo è ampiamente sviluppato in Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, tit. orig. *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Edizione de Minuit, Paris, 2000.

14 L'autore, sostiene Elisabetta Longari, oggi non produce più necessariamente oggetti nuovi, ma indica nuovi modi di osservare, attraverso immagini originariamente prodotte da altri (Elisabetta Longari, *A come autore*, in Cristina Casero, Michele Guerra (a cura di), *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia, 2011, pp. 10-12).

15 Sui processi di appropriazione e di citazione con le immagini rimando a Maria Rosaria Dagostino, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.

16 Questo tipo di rapporto con le immagini, questo furto, è descritto da Agamben come una profanazione, ossia la restituzione a un uso pubblico di ciò che è precedentemente «separato» (Cfr. Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005).

essere anche criticata, storpiata, profanata, in vista di una piena attivazione del suo potenziale comunicativo.

Il riuso delle immagini avviene sempre all'insegna di una pluralità.

Perché l'autore si fa molteplice, inscrivendo le immagini in nuove cornici, rompendo il monolitismo di uno sguardo univoco, e l'arbitrarietà di uno sguardo individuale sul mondo.

E inoltre tanto nelle pratiche fotografiche quanto in quelle audiovisive, si tratta di «immagini», non di un'immagine solitaria.

La pluralità delle immagini genera un freno alla presunta autosufficienza dell'immagine singola, al suo potere assoluto.

Poste le une accanto alle altre, le immagini riattivano attraverso il montaggio il senso della loro mancanza di autonomia.

Esse chiedono di essere interpretate nei loro rapporti, nei loro legami di vicinanza o di opposizione, di similitudine o contrasto.

Così come attraverso altre pratiche espressive, come l'alterazione della durata, l'ingrandimento, l'intervento sul colore, sul suono, ecc., le immagini svelano in contrasti dialettici, in associazioni repentine, in assonanze impreviste una ritrovata ricchezza e densità semantica.

Le immagini, così come gli occhi che le vedono, e i significati di cui sono apportatrici, non viaggiano da sole: a tutti i livelli esse richiedono di poter essere condivise.

Porre attenzione all'alterità, all'erranza, alla pluralità, alla molteplicità e infine alla sintomaticità delle immagini mi pare una condizione preliminare ad un riuso dei materiali d'archivio capace di salvaguardarne una dimensione «ecologica».

Poiché operare con le immagini preesistenti, dare loro nuova vita, è sempre un'operazione di «rimessa in quadro». Un modo per capire che la natura e la funzione ultima delle immagini non solo la capacità di «mostrare» le cose, di rappresentarle, ma quella di riflettere, se opportunamente interrogate, la loro stessa forma.

«Un'immagine ci teneva prigionieri; l'immagine ci imprigionava: pensavamo che, guardando il mondo, ecco apparire un'immagine»¹⁷, scrive Wittgenstein. Sottrarsi alla «prigionia delle immagini», dal loro potere totalizzante, come forma conoscitiva del mondo, diventa possibile attraverso un raddoppiamento che assuma l'immagine stessa, «rubandola», in una cornice. È questa nuova iscrizione delle immagini a svelare chiaramente come «ciò che chiamiamo realtà è il seguire i contorni della forma attraverso cui guardiamo ciò che guardiamo». Per liberarci, infine, dalla tirannia dell'immagine stessa. ●

17 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, Parte prima, 115 e più oltre 114; tit. orig. *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953.



CREDITI

BIBLIOGRAFIA

Libri

- AGAMBEN G., Profanazioni, Nottetempo, Roma, 2005.
- ARTAUD Antonin, Le théâtre et son doublé (Il teatro e il suo doppio), in *Œuvres Complètes*, tome IV, Parigi, Gallimard, 1964.
- BARBA E., *Le Canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale* (La Canoa di Carta: trattato di Antropologia teatrale), coll. Les voies de l'acteur, L'Entretemps, 2004.
- BARBIERIS I., L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre (L'archivio nelle arti performative), Presse Universitaire de Rennes, 2015.
- BARON J., *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.
- BAZIN A., Qu'est-ce que le cinéma ? (Cos'è il cinema?) Tome 1: Ontologie et langage, Cerf, Parigi, 1958.
- BAZIN A., *Ontologie de l'image photographique*, Confluences, Lyon, 1945.
- BERARD J., CHANTRAINE G., 80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire, Edizione Amsterdam, 2008.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININÀ G., *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milan, Euresis, 2002.
- BERNARDI C., *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.
- BERTOZZI M., *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012.
- BESSETTE J.M., *Etre socio-anthropologue aujourd'hui ? L'harmattan, Logiques Sociales*, 2014, Parigi.
- BION W.R., *L'expérience du groupe* (L'esperienza del gruppo), Armando Editore, 1984.
- BLASETTI A., *Il cinema che ho vissuto*, a cura di Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982.
- BORDE R., *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.
- BORIE M., *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Edizione CNRS, 1970.
- BOUKO C., *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Edizione Peter Lang, Bruxelles, 2010.
- BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963.
- BROOK P., *L'espace vide* (Lo Spazio vuoto), coll. Points Essais, Seuil, 2001.
- CAILLÉ A., 2011, *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p63.
- CAPPELLETTI C., *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma, 2009.
- CASTEL R., *Les métamorphoses de la question sociale* (La metamorfosi della questione sociale), Fayard, 1995.
- CASTEL R., *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Edizione di Seuil, coll. « La couleur des idées », 2009.
- CATANESE R., *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali*, Bulzoni, Roma, 2013.
- CHINON M., *La voix au cinéma* (La voce al cinema), L'étoile, edizione Cahiers du Cinéma, 1984.
- COMBESSIE Philippe, *Sociologie de la prison* (Sociologia in Carcere), La Découverte, 2009.
- COMENCINI L., PAVESI M., *Restauro, conservazione e distruzione dei film*, Il Castoro, Milano, 2001;
- COMOLLI J.L., *Corps et cadre* (Corpo e quadro), Verdier, 2012.
- COMOLLI J.L., *Voir et pouvoir* (Vedere e potere), Verdier, 2004.
- DAGNA S., *Perché restaurare i film?*, ETS, Pisa, 2015.
- DAGOSTINO M.R., *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.
- DAMASIO A., *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milano Adelphi, 2003.
- DAMASIO A., *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milan, 1995.
- DANAN J., *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Cos'è la drammaturgia?), Actes Sud-Papiers, 2010.
- DELEUZE G., *Diferencia y repetición*, Gijón. 1988
- DELEUZE G., *Empirismo y Subjetividad*. Madrid, Gedisa, 1981
- DERRIDA J., *Mal d'archives*, Galilée, 1995.
- DEWEY J., *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.
- DIDI-HUBERMAN G., *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Edizione di Minuit, Parigi, 2000.
- DIDI-HUBERMAN G., *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Edizione di Minuit, Parigi, 2010.
- DORT B., *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue* (Il gioco nel teatro, lo spettatore in dialogo), P.O.L, 1995.

DORT B., La représentation émancipée (La rappresentazione emancipata), coll. Le temps du théâtre, Actes Sud, 1988.

FARINELLI G.L. - MAZZANTI N., Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico, Grafis, Bologna 1994.

FOUCAULT M., Vigilar y castigar, Siglo XXI y B. Nueva, 2012.

FREIDBERG D., The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response, Chicago University Press, Chicago, 1989.

GALIMBERTI U., Il corpo, Milan, Feltrinelli, 1983.

JAMESON F., La lógica cultural del capitalismo tardío, Editorial Trotta, Madrid, 1996.

LEHMANN H.T., Le théâtre postdramatique, Paris, L'Arche, 2002.

LOWEN A., Bionergetica, Milan, Feltrinelli, 1991.

MAGLI P., Corpo e linguaggio, Roma, l'Espresso, 1980.

MATUSZEWSKI B., Une nouvelle source de l'Histoire, AFRHC. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2006.

MEYER M., READ P., Restoration of Motion Picture Film (Restauro del film cinematografico), Butterworth, Heinemann, Oxford, 2000.

MIRZOEFF N., An Introduction to the Visual Culture, The Visual Culture Reader, Routledge, London, 1998.

MURAKAMI H., Kafka sur le rivage (Kafka sulla spiaggia), Edizione 10/18, 2011.

PAVARINI Massimo, Contrôle et domination (Controllo e dominazione), Madrid, Siglo XXI, 1983.

RANCIÈRE Jacques, El espectador emancipado, Elago Edizione, 2010.

REDORTA Josep, El poder y sus conflictos, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.

SÄLJÖ R., Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv, Editions Cappelen Damm, 2001

VYGOTSKI Lev, Pensée et Langage (Pensiero e Linguaggio), Edizione La Dispute, 1997

STALPAERT C., No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007.

STEIN P., Essayer encore, échouer toujours (Provare ancora, fallire sempre), entretiens avec Georges Banu, Ici-bas / Théâtre, 1999.

STRASBERG L., le Studio Lezioni all'Actor. Le Registrazioni originali di un'esperienza mitica, Rome, Dino Audino, Editore, 2002.

STURKEN M., CARTWRIGHT L., Practices of Looking, An Introduction to Visual Culture, Oxford University Press, Oxford, 2001.

THERBORN G., La ideología del poder y el poder de la ideología., Siglo XXI, Madrid, 1980.

VALENTINI V., La teoria della performance (1970-1983), Bulzoni, Roma, 1984.

VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza, Feltrinelli, Milan 1992.

VENTURINI S. (sotto la Direzione di), Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi, Campanotto, 2006.

WACQUANT Loïc, Punir les pauvres (Punire i poveri), Agone, 2004.

WACQUANT Loïc, Les prisons de la misère (Le prigionieri della miseria), Raisons d'Agir, 1999.

WARNET J.M., Les laboratoires, une autre histoire du théâtre (I laboratori, un'altra storia di teatro), Entretiens, 2013.

ZANZI E., S. Spadoni (ed. di), Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività, Bulzoni, Roma, 2000.

ZEKI S., La visione dall'interno, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Riviste – articoli

BARBA E., Tiers Théâtre. L'héritage de nous à nous-mêmes (Terzo Teatro. L'eredità di noi a noi stessi) , in Programma Kaosmos, 1995.

CANUDO R., La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe, en Entretiens idéalistes, n. 61, 25 Ottobre 1911, p. 169, citato in Ricciotto Canudo, L'Usine aux images, Séguier , Parigi, 1995.

CAPATO SARTORE M., e.s.t.i.a teatro In-Stabile, in E. Pozzi and V. Minoia, Recito dunque so(g)no, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009

COMBESSIE P., Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat., Rivista Anamnèse., no 3, 2007.

CORNAGO Óscar, Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión , Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005

DIDI-HUBERMAN G., Ethics of Images, «Aut Aut», n. 348, ottobre-dicembre 2010.

DORLHAC Hélène, La culture en Prison quel enjeu ? Actes du colloque de Reims 1985, Ministero della Cultura e Ministero della Giustizia, La documentation française, 1986.

FLASZEN L., Il teatr laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, Fondazione Pontedera Teatro, 1980.

GONZALEZ E., El archivo como soporte para el actor, transFORMAS, 2016

GONZALEZ E., El teatro en lo social, transFORMAS, 2013

GROTOWSKI Jerzy, citado por Anatolí Vassiliev, De Grotowski vers Stanislavski, « les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabily », Alternatives Théâtrales, numéro 70-71, giugno 2000.

HUMBERT M., Une indispensable offensive intellectuelle collective., Rivista di MAUSS 1/2014 (n° 43), p. 63-74.

KATZ Joel, Katz's analysis, From Archive to Archeology, «Cinématographe», n. 4, 1991, pp. 96-103.

LECOMTE J., Le convivialisme existe, je l'ai rencontré., Rivista di MAUSS 1/2014 (n° 43)

MIRCHELL T., What do Pictures «Really» Want, ottobre, n. 77, 1996.

MOSSETTO A.P., Formes et structures du film chez Ricciotto Canudo première manière, in Cinema Nuovo, sept-oct. 1973, p. 358.

PITRUZZELLA, Salvo, La funzione del pubblico nel teatro terapeutico», Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, anno XV, n. 97, junio 2010.

TAYLOR D., FUENTES M., Estudios avanzados de perfomance, Fondo de Cultura Económica, 2011

TIBALDI G., «Teatro, carcere, sogno. A propos de 'Scena della mente e scena dei reclusi'», in E. Pozzi, V. Minoia, Recito, dunque so(g)no, Teatro in carcere 2009.

TORRES D.G., No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro), Trama Editorial, Madrid 2011.

WILLIAM J.T., The Pictorial Turn, «Artforum», n. 30, 1992.

WITTGENSTEIN Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Blackwell, Oxford, 1953.

Sitografia

AGREEMENT FOR THE INTERNATIONAL FEDERATION OF FILMS ARCHIVES, actos de la conferencia.

<http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

BERTOLINA L., RACINA G., 1998, La Mouine sur les pas de Francis Ponge. Hommage à Francis Ponge. Radio Grenouille.

<http://www.radiogrenouille.com/creations/documentaires/la-mounine-sur-les-pas-de-francis-ponge/>

DJURHUUS Rune, Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game. Rune Djurhuus

<https://www.uio.no/studier/emner/matnat/ifi/INF4130/h12/undervisningsmateriale/chess-algorithms-theory-and-practice-ver2012.pdf>

E.S.T.I.A Cooperativa Sociale Onlus. Cooperativa Sociale della II Casa di Reclusione di Milano-Bollate <https://www.cooperativaestia.org>

LUNAR SURFACE JOURNAL, trascrizione integrale e commentata dell'audio del primo atterraggio sulla Luna.

<http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>

IN LIVING MEMORY, pagina WEB del progetto <https://inlivingmemory.eu>

REBECCHI M., Cosa significa «conoscere attraverso il montaggio». Intervista a Georges Didi-Huberman, «Giornaledifilosofia.net», novembre 2010.

http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf

TEATRODENTRO webdoc, formazione, creazione e produzione teatrale in carcere

<http://transformas.es/teatrodentro/>

PARTECIPANTI E COLLABORATORI / PARTNER LOCALI

e.s.t.i.a. **Partecipanti** — Armand, Ruben, Yasmine, Daniel, Claudia, Antonio, Cristian, Antonio, Lucia, Davide, Pietro, Salvatore, Gary, Giulia, Cristian, Salvatore, Luis, Carlos, Eva, Alessandra, Antonio, Cristian F., Randy, Manuel, Carlo, Christian G., Valentino, Stefan, Kristian D.

Partners — Istituto penitenziario di Milano-Bollate, Comune di Milano, Università IULM, Università Cattolica, Fondazione Cariplo.

Lieux Fictif **Partecipanti** — Hamza, Odette, Aline, Mohamed, Moussa, Karim, Ahmed, Alvin, Ramzi, Bory, Christophe, Maxime, Corinne, Jean, Marco, Hedi, Aurore, Safaa, Zakaria, Jorge, Kamel, Manuel, Chantal, Kwamé, Kadra, N'Vamba, Christina, Simonne, N'Famara, Sacha, Cadija, Nabil, Aboubakar, Jean-David, Jean-Pierre, Rachid, Driss, Khalid, Anouk, Pascal, Andrea, Anne, Aurora, Chloé, Dimitri, Florence, Filip, Guro, Julian, Julie, Lola, Marine, Marion, Paul, Phemie, Ali, Roxanne, Clara, Wenche, Donia, Stéphane.

Partners — Regione provinciale Alpes Côte d'Azur, Consiglio Dipartimentale di Bouches du Rhône, Ayuntamiento de Marsella, Laboratorio di Studi e Scienze delle Arti (LESA), Università di Aix-Marseille, Fondazione Daniel y Nina Carasso, Ministero di Giustizia e Cultura di Francia, La Friche Belle de Mai, Centro Penitenziario di Marsiglia.

PhotoArt Centrum **Partecipanti** — Jaroslav K, Ondrej M, Stanislav H, Ján G, Andrej H, Pavol H, Marcel M, František O, Karol Stollmann, Alexandra Keselicová, Diana Simanová, Veronika Šoltýsová, Alžbeta Schnurerová, Dávid Hanko, Klaudia Husárová, Katarína Bajkayová, Pavel Smejkal, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Vilo Čikovský, Peter Zakuťanský, Jana Rusková, Ivana Rusnáková, Michaela Sabolová, Mirka Kolesárová, Simona Bujdošová, Gejza Legen

Partners — Carcere di Prešov UVV un ÚVTOS, Reparto aperto, Prešov; Università delle Arti, Università tecnica di Košice; Istituto di fotografia creativa dell'Università di Silesia, Opava, Repubblica Ceca.

transFORMAS **Partecipanti** — Pepita Galobardes, Griselda Vilaplana, Carlota Gelonch, M. Pilar Ventosa, Joan Masachs, Albert Jiménez, Inma Amposta, M. Jesús Marín, Yolanda de las Heras, Cristina Pérez, Esther Obdulía, Marina Correa, Joana Herance, Julià Pérez, Marga, Brito, Alba Díaz, Carles Villar, Chen Tai, Ariadna Morros, Natalia Carpintero, Paloma Casa, Pilar Soler, Anna Pascal, Judit Costa, Eli González Valle, Juan Carlos Silva Jiménez, Manuel Márquez, Eddy Funes, Roberto Orduña, Encarna Gracia, Ana M. Tomás.

Partners — Comune di Barcellona: ICUB, Istituto di Cultura e Dipartimento d'azione comunitario. Generalitat di Catalogna: OSIC, Assessorato alla Cultura e ICEC, Istituto Catalano delle industrie culturali; Fondazione d'Opera Sociale La Caixa; Fabbrica di Creazione Fabra i Coats di Barcellona.

WSOC **Partecipanti** — Frederick Percy Gomez, Sabrina Norstrøm, Filip Agnithori, Karoline Abrahamsen, Håvard Fandrem, Babatunde Oluwalana, Aleksander Dokkeberg, Petter Hanssen, Jonas Boukili, Lucas Ibanez-Fehn, Ingrid Sudbø, Stian Andreassen, Joachim Fleischer, Edvard Karijord, Daniel Hovdahl, Karl Alvenes, Pernille Nilsen, Morten Bjørnådal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Peter Hjertholm, Therese Meyer, Guro Lipperød, Erlend Holbek, Marius Hagen, Eskil Øversveen, Synne Haakenstuen, Thea Marie Mostad, Wilde Siem.

BIOGRAFIA

FRANCIA

- Pascal Césaro** Professore associato all'Università di Aix-Marseille, Facoltà di arti dello spettacolo, regista. Settore di ricerca: cinema documentario, filmare il lavoro, il film come strumento di ricerca nelle scienze umani e sociali.
- Leïla Delannoy** Sociologa membro del laboratorio SOPHIAPOL, Università Paris-Ouest-Nanterre-La Défense. Addetta alla ricerca per Lieux Fictifs. Il suo lavoro di ricerca riguarda la creazione artistica collaborativa in prigione e al di fuori.
- Caroline Caccavale** Regista/ produttrice, fondatrice dello spazio di ricerca – creazione Lieux Fictifs. Il suo lavoro si sviluppa a partire dalla questione delle frontiere tra le forme artistiche, ma anche tra i territori e le persone. Impegnata dagli anni '90 alla costruzione di un dialogo tra l'arte, la prigione e la società, espone le sue riflessioni e le sue attività in molti paesi europei. Collabora con vari artisti, registi, compositori, sceneggiatori e coreografi, ma anche con ricercatori di scienze sociali e arte dello spettacolo. Crea numerose iniziative sulla creazione trasformativa con le immagini d'archivio, come «images en mémoires, images en miroirs», «In living Memory».
- Joseph Césarini** Regista/ direttore della fotografia, cofondatore di Lieux Fictifs, sviluppa assieme a Caroline Caccavale nuove forme di scrittura collaborativa con i detenuti e con persone della società civile in generale. Realizza vari cortometraggi tramite immagini riciclate dal cinema e dalla televisione. Realizza, in collaborazione con Jimmy Glasberg, il lungometraggio «9M2 pour deux», in cui sviluppa una tecnica sulla «telecamera a mano». Ricopre il ruolo di direttore della fotografia di numerosi film e intraprende un'iniziativa cinematografica più personale in Corsica sulla questione dell'insularità.
- Thierry Thieû Niang** Ballerino – Coreografo, coinvolge nei suoi progetti di creazione bambini, adolescenti e/o anziani dilettanti, detenuti o persone che soffrono di autismo. La danza diventa qui il luogo dove condividere le fantasie, le lingue e le culture. Il suo lavoro considera le arti sceniche come luogo d'esplorazione delle forme di convivenza; luoghi in comune, apprendimenti e insegnamenti, incontri inediti, rinnovati ed edificanti. Lavora a teatro, all'opera, alla danza e al cinema con artisti come: Marie Desplechin, Ariane Ascaride, Marie Bunel, Camille, Célie Pauthe, Léna Paugam, Anne Alvaro, Audrey Bonnet, Cécile Cozzolino, Valéria Bruni Tedeschi, Linda Lê, Claude Duparfait, Éric Soyer, Philippe Forget, Éric Lamoureux, Patrick Autréaux, Vincent Dissez, Jimmy Boury, Claude Lévêque, Robin Pharo, Roland Auzet, Benjamin Dupé, Mathieu Genet, Manuel Vallade...
- Emmanuelle Raynaud** Artista visiva, performer. Il suo lavoro si trova al confine tra arti plastiche e arti performative. Il centro del suo lavoro è il corpo: un corpo frantumato e distrutto che cerca di ritrovare il suo posto in uno spazio senza senso. Dopo la formazione in arti plastiche, si appassiona a varie scritture che s'intersecano: corpi, spazi, suoni, oggetti plastici, supporti digitali. Tramite le sue performance, mette in discussione la questione del forma e della relazione del pubblico con l'opera. Il suo lavoro riguarda esclusivamente la sperimentazione dell'essere vivo e delle sue rappresentazioni. Le sue performance, che esplorano le frontiere tra le discipline artistiche, si svolgono tutte in ambienti coinvolgenti. Da dieci anni le sue opere fanno parte di collezioni private e pubbliche (Fonds National d'Art Contemporain, collezione di arte contemporanea appartenente allo stato francese). Le sue opere sono state esposte in Francia e all'estero.
- Lucien Bertolina** Compositore. E' cofondatore nel 1971 del Gruppo di musica sperimentale di Marsiglia (il GMEM), oggi Centro nazionale di creazione e di ricerche musicali (Centre National de création et de recherches musicales), che lascerà agli inizi degli anni '90. Nel 1978 gli viene affidato il corso all'ESBAM (Scuola superiore di belle arti di Marsiglia), dove crea il primo studio di registrazione all'interno di una scuola d'arte in Francia. Durante la sua carriera, ha creato varie composizioni musicali e sonore, che sono entrate a far

parte del campo del concerto tradizionale, della musica improvvisata, del cinema, della danza, delle arti plastiche e della creazione radiofonica.

**Aurora
Vernazzani**

Laureata con un Master di ricerca in Etnologia e antropologia sociale all'EHESS (Scuola di studi superiori in scienze sociali) a Parigi e con un Master documentario all'Università di Aix Marseille, dove realizza il suo primo cortometraggio «A l'étroit». Si unisce a Lieux Fictifs nel 2015, dove lavora come regista.

**Mireille
Maurice**

Direttrice dell'INA Méditerranée. Laureata alla Management Highschool ESCP di Parigi, Mireille Maurice ha lavorato presso il Dipartimento del Patrimonio Culturale dell'Istituto Nazionale Audiovisivo prima di partecipare alla creazione del dipartimento di deposito legale per la radio e la televisione. Come tale, ha preso parte alla stesura della Convenzione europea per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo del Consiglio d'Europa. Responsabile per la delegazione regionale INA Méditerranée dal 2006, è responsabile della realizzazione di numerosi progetti di valorizzazione del patrimonio culturale, di corsi di formazione professionale e creazioni audiovisive. Ha pilotato in particolare il progetto Med-Mem, «Mediterranean Audiovisual Memories», sito web gratuito che raccoglie più di 4000 filmati audiovisivi provenienti da 12 paesi del Mediterraneo.

**Sandrine
Lardeux**

Titolare all'esame di stato per d'idoneità alla professione d'avvocato (CAPA), Sandrine Lardeux comincia la sua carriera al CNC, poi presso Gaumont et Gallimard. Arriva alla direzione giuridica dell'INA nel 2000 e successivamente assume la responsabilità del dipartimento dei diritti audiovisivi per curarne l'analisi, le liberatorie, l'acquisizione dei diritti che contribuiscono alla valorizzazione degli archivi Ina, ed il conseguente riconoscimento degli aventi diritto per tali produzioni. A fianco di Mireille Maurice, ha seguito i progetti di Lieux Fictifs da «Images en miroir, images en mémoire» fino al contributo giuridico da lei apportato per il progetto In living Memory.

ITALIA

**Micheline
Capato Sartore**

Formata in analisi bioenergetica, ha condotto uno studio sul teatro dopo i corsi di arte e terapia presso l'Università di Zurigo. Ha proseguito la sua educazione attraverso studi di teatro, danza e Tanztheater organizzati da artisti internazionali. Ha rapporti con il Teatro della Tosse di Genova e Pantheatre Roy Hart. Ha lavorato come assistente alla regia con Enrique Pardo e Luciano Nattino. E' la fondatrice e direttrice artistica di e.s.t.i.a. drammaturgia, regista e coreografa.

**Valentina
Garavaglia**

Professore Associato presso la Facoltà di Comunicazione / Relazioni Pubbliche a Milano. L'Università Lingue e Comunicazione IULM di Milano l'ha pubblicata e qui insegna le basi del teatro moderno e contemporaneo, la performance nella società multimediale, la produzione di teatro contemporaneo. Dirige un laboratorio di ricerca sul teatro e le questioni relative ai professionisti della comunicazione.

**Elena
Mosconi**

Professore associato di Film Studies presso l'Università degli Studi di Pavia e Università Cattolica di Milano. Ha pubblicato una serie di saggi sul cinema muto italiano, i processi di istituzionalizzazione del cinema in relazione ad altre forme di intrattenimento, così come in relazione al pubblico.

**Roberto
Della Torre**

Responsabile Archivio Film presso la Fondazione Cineteca Italiana. Insegna Cinema Italiano di Storia dell'Università Cattolica di Milano. Ha pubblicato tra gli altri, «Poesia Bianca. Il cinema di Simone Massi» (2010) e «Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano 1895-1930» (2015).

**Marcello
Seregni**

Archivista dell'Archivio Storico del Cinema presso la Fondazione Cineteca Italiana. Sta completando il suo dottorato di ricerca presso l'Università di Milano e la sua ricerca si concentra sull'analisi e la catalogazione di La Vita Cinematografica, una rivista di cinema sul cinema muto italiano. Ricercatore di materiale cinematografico / pellicole con una specializzazione in piccole dimensioni, ha partecipato in qualità di relatore a conferenze e incontri e ha partecipato a pubblicazioni e saggi sulla storia del cinema, soprattutto dal cinema delle origini al primo dopoguerra.

**Luisa
Comencini**

Ha conseguito un Master in Letteratura Inglese presso la Facoltà di lingue moderne, Università Statale di Milano. Nel 1974 ha iniziato a lavorare presso la Cineteca Italiana, in qualità di coordinatore della biblioteca. Dal 1994, è diventata responsabile della

comunicazione e dei rapporti con la stampa. Nominato segretario generale nel 1994, e membro del consiglio di amministrazione di questa istituzione dal 1995, è attualmente responsabile delle collezioni e responsabile delle relazioni esterne e internazionali. Coordina il progetto europeo «Urgente-Il nitrato non può attendere» (2002-2002), e co-edita un volume sul restauro cinematografico. In qualità di membro del comitato di redazione della collana «Quaderni della Cineteca Italiana», organizza numerose pubblicazioni e di recente l'edizione aggiornata del catalogo museo del cinema. Ha inoltre curato numerose mostre e retrospettive di film.

NORVEGIA

**Morten
Thomte**

Professore Associato presso Westerdals Scuola di Comunicazione a Oslo, Norvegia. Il dott. Thomte è laureato in Arte presso l'Università di Oslo (musica, teatro e filosofia). Si è formato come musicista e ha lavorato come trombonista professionista in gioventù. In seguito ha preso una carriera di regista nel Norwegian Broadcasting Corporation, dove ha lavorato sia in radio che in televisione e ha fatto documentari e fiction. Ha diretto e scritto radiodrammi, programmi musicali, programmi culturali, programmi di intrattenimento, nonché fiction televisive e produzioni per il teatro. Ha anche lavorato per un certo numero di anni come drammaturgo e regista presso l'Open Theatre di Oslo, una casa progettata per lo sviluppo di script. Il dott. Thomte ha insegnato la maggior parte della sua vita in Istituti Superiori e Università. Ha ricevuto numerosi premi nazionali e internazionali per le sue opere.

SLOVACCHIA

**Pavel
Maria Smejkal**

Fotografo, artista, curatore, docente, fondatore di PhotoART Centrum. Laureato all'Università Veterinaria di Kosice nel 1983 e presso l'Istituto di Fotografia Creativa presso l'Università slesiana di Opava, Repubblica Ceca. Autore di opere documentarie e progetti fotografici o concettuali, che espongono a livello internazionale, lavora da sette anni sul suo progetto Second Cities sulla creazione di una rete di partner che lavorano nelle seconde più grandi città europee. Durante gli ultimi tre anni si è concentrato sulla collaborazione con «Les Ateliers de l'Image», a residenze artistiche a Kosice e Marsiglia, iniziando un nuovo progetto fotografico nella carcere slovacca di Presov nel 2013.

SPAGNA

**Thomas
Louvât**

Regista teatrale, insegnante e direttore artistico del transFORMAS a Barcellona. Si è laureato in teatro presso l'Università della Sorbonne Nouvelle, Parigi 3. Tra il 1995 e il 2003 ha diretto il Teatr Mozkaï, centro di ricerca e sperimentazione teatrale tra Parigi e Grenoble. Nel 2003, ha fondato il progetto teatroDENTRO a Barcellona, progetto di formazione teatrale e produzione nelle carceri all'interno dell'associazione transFORMAS. Dal 2005 è stato direttore artistico dell'associazione, coordina diversi progetti europei e lavora in qualità di esperto (EUROSociAL) per l'istituzione di corsi di formazione e produzioni artistiche nelle carceri in Argentina, Costa Rica, El Salvador, Paraguay e Colombia. Egli mette in scena oltre venti spettacoli che coinvolgono amatori e professionisti, sviluppando un lavoro di ricerca di una propria metodologia di scrittura condivisa e intraprende ricerche intorno a una nuova drammaturgia.

**Esperanza
González**

È laureata presso l'Università di Barcellona in Psicologia (giudiziaria e prima infanzia) e Filosofia. Come psicologo sociale, ha lavorato in progetti di transFORMAS, in particolare nel carcere di Quatre Camins (teatroDENTRO). Il suo lavoro è centrato sull'esclusione sociale. Sviluppa programmi di formazione, ispirati a tecniche teatrali per l'integrazione professionale di persone con caratteristiche particolari. Lavora come terapeuta in uno studio privato, come psicologa giudiziaria e come psicologa scolastica e come professoressa di psicologia della creatività per ISEP e IESP. I suoi interessi si concentrano sul ruolo del teatro e spazi per la creatività nello sviluppo personale e comunitario, nonché per la sua connessione con i rapporti di potere nella vita di tutti i giorni. Si interessa di ricerca sul rapporto tra i linguaggi teatrali e pubblico nella cultura contemporanea.

PRESENTAZIONE DEI PARTNER EUROPEI

CIMIR — Reus, Spagna

Il Centro de la Imatge Mas Iglesias - Ajuntament de Reus (CIMIR) è un centro finanziato dal governo locale per la conservazione, lo studio e la trasmissione del patrimonio catalano visivo, fotografico e cinematografico. Oltre al suo lavoro di conservazione per gli archivi di immagini, il CIMIR è coinvolto nel lavoro educativo e di distribuzione e organizza la Memorimage, un festival dedicato alla creazione utilizzando gli archivi. All'interno del carcere di Barcellona Quatre Camins, lavora a fianco TransFORMAS organizzando laboratori relativi agli archivi (parte di BORDERS, il progetto dentro / fuori) con i detenuti e un gruppo di studenti dell'Università di Tarragona.

— <http://cimir.reus.cat>

Associazione Culturale e Cooperativa Sociale e.s.t.i.a. — Milano, Italia

Cooperativa sociale e.s.t.i.a ha iniziato mettendo in scena opere teatrali alla Casa Circondariale di San Vittore nel 1992 prima di estendere il suo lavoro teatrale alle Case di Reclusione di Milano Bollate e Milano Opera. E.s.t.i.a. utilizza il campo artistico a vari livelli come parte del reinserimento sociale dei detenuti, a cominciare dall'aspetto educativo. I partecipanti iniziano scegliendo se avere una vocazione come tecnico (luci, suono, video, macchinista per il teatro o il cinema, ecc) o artistica (attore di teatro di repertorio o cinema, trainer teatrale o altra attività connessa al teatro e al video), diventando parte così della cooperativa creata poi nel 2003. Il gruppo di lavoro coordina anche la formazione teatrale per le persone che svolgono un lavoro culturale in zone e con persone svantaggiate e per il progetto di residenza teatrale ETRE, finanziato dalla Fondazione Cariplo in collaborazione con il Comune di Milano, per la Provincia di Milano, la Regione Lombardia, l'Autorità Regionale per le carceri, il Dipartimento di Scienze Teatrali presso l'Università di Milano e la Confederazione Generale Italiana del Lavoro (CGIL). Questo progetto artistico ha ottenuto molto dal 2007, tra cui l'apertura di un teatro aperto al pubblico con un ricco programma lungo tutto l'anno e offrendo la possibilità, almeno una volta ogni anno, per auto-produrre uno spettacolo. La cooperativa ha inoltre sviluppato un metodo di educazione artistica non formale e una linea di ricerca e di creatività che ha incluso un certo numero di linguaggi artistici.

— <http://cooperativaestia.org>

Fondazione Cineteca Italiana — Milano, Italia

La cineteca Fondazione Cineteca Italiana è stata fondata nel 1947 per salvare e ripristinare archivi audiovisivi e per diffonderli in Italia e all'estero. Riconosciuto come un'organizzazione che promuove l'interesse pubblico nel 1996, il lavoro della fondazione comprende attività didattiche, la pubblicazione e la programmazione cinematografica. Si affianca a e.s.t.i.a. nel Carcere di Milano Bollate in esecuzione di «Gli Spettatori», workshop nell'ambito del progetto «BORDERS, dentro/fuori» progetto sviluppato in Italia. Fondazione collabora anche con e.s.t.i.a. sullo sviluppo dell'occupazione dei detenuti per l'attività di digitalizzazione dei suoi archivi

— <http://cinetecamilano.it>

INA - Istituto Nazionale dell'Audiovisivo — Marsiglia, Francia

Importante centro d'archivio audiovisivo mondiale. La più grande banca di archivi digitali in Europa. Al centro della scena audiovisiva francese, l'INA raccoglie, conserva, digitalizza, ripristina e mette a disposizione gli archivi radiofonici e televisivi francesi risalenti a più di 70 anni fa per la radio e 60 per la televisione. Gli archivi INA sono tra i più estesi del mondo, con tre milioni di ore di trasmissioni radiofoniche e televisive e oltre un milione di documenti fotografici conservati. Il fondo INA costituisce una fonte d'archivio eccezionale per la produzione, la trasmissione e la pubblicazione utilizzata anche dalla ricerca, la formazione e, più recentemente, dal pubblico attraverso l'accesso diretto. In effetti, l'INA ha come politica di promuovere l'uso di archivi per la Formazione e i fini culturali e sviluppa a tal fine una serie di partnership.

— <http://institut-national-audiovisuel.fr>

Lieux Fictifs — Marsiglia, Francia

Lieux Fictifs è uno spazio collaborativo di creazione e educazione all'immagine, che sviluppa pratiche artistiche incentrate sul tema del «confine». Sono invitati vari artisti a rapportarsi sul tema della trasformazione dei confini tra territori e persone, siano essi confini fisici come la prigione, sociali, culturali o generazionali, ma anche tra forme e materiali artistici. In questo spazio che collega la ricerca alla creazione artistica, accogliamo registi, artisti (coreografi, compositori, scrittori...), ricercatori e universitari così come pubblici provenienti da posti diversi. Da più di vent'anni, nell'ambito della politica d'inserimento sviluppata e guidata dalla Direzione Interregionale dei Servizi Penitenziari della Provenza-Alpi-Costa Azzurra e Corsica e dal Servizio Penitenziario di Inserimento delle Bocche del Rodano, l'associazione ha istituito un luogo permanente di formazione, di educazione all'immagine e di creazione visiva e sonora all'interno del Centro penitenziario di Marsiglia, in uno «studio» dedicato, costruito dall'amministrazione penitenziaria.

— <http://lieuxfictifs.org>

PhotoART Centrum — Košice, Slovacchia

Il PhotoART Centrum nasce dalla volontà dei suoi membri di promuovere la cultura nella città di Kosice e dintorni, in particolare nel campo della fotografia. Il lavoro si concentra in generale, e nel lungo periodo, a fare di Kosice un importante centro Europeo per l'arte e la cultura. Come parte di questo programma europeo, PhotoART Centrum ha sviluppato laboratori fotografici per i detenuti della prigione di Presov, che iniziarono nel maggio del 2013. Le principali attività dell'associazione sono attività educative all'interno fotografia, la trasmissione e la promozione di opere d'arte (mostre, pubblicazioni ...), lo sviluppo del progetto artistico a livello regionale e internazionale, come ad esempio il progetto di Seconda Città, che fa parte della programmazione artistica di Marsiglia e Košice 2013, capitali europee della cultura.

— <http://photoartcentrum.net>

transFORMAS — Barcellona, Spagna

Dal 2004, questa associazione culturale ha fornito formazione teatrale per le persone in difficoltà a Barcellona, così come in Europa e in Sud America. TransFORMAS è coinvolta nel progetto europeo teatroDENTRO, promuovendo incontri e scambi di metodi con altri partner europei. Nel 2008, l'associazione è diventata un membro associato del Consorzio EUROsocial (Educazione) e ora invia esperti per tenere corsi di formazione che uniscono teatro ed educazione nelle carceri della regione. Lavora con i ministeri dell'istruzione in Argentina, Paraguay, Costa Rica, El Salvador e Colombia. La sua ricerca si concentra sul rapporto tra scena e arti audiovisive e trasformazione sociale, ponendo l'individuo al centro del suo lavoro, con un significativo effetto sulla comunità. Il suo progetto principale, teatroDENTRO, è uno spazio di produzione e distribuzione per il teatro e il cinema ospitato nel laboratorio di formazione presso il Carcere Quatre Camins di Barcellona. Dal 2015, transFORMAS ha stabilito un progetto creativo di collaborazione basato sulla scrittura condivisa, desPLAÇA't, nel quartiere di Sant Andreu di Barcellona, che coinvolge molti cittadini, associazioni e gruppi in situazioni di esclusione sociale.

— <http://transFORMAS.es>

Westerdals Oslo ACT (Artes, Comunicación y Tecnología) — Oslo, Norvegia

A Westerdals gli studenti di cinema e TV (e molti altri) imparano a produrre e rielaborare storie attraverso testi, suoni e immagini. La scuola educa in vari tipi generali di comunicatori creativi qualificati che padroneggiano le arti e le competenze informatiche necessarie per i diversi programmi di laurea e hanno una solida conoscenza nella metodologia e nel pensiero strategico. Westerdals Oslo ACT offre diversi gradi di master e lauree. Westerdals Oslo ACT, attraverso la sua inclinazione per il cinema e tv, è stato coinvolto nel progetto «BORDERS dentro/fuori» per diversi anni. Ha dimostrato di essere un viaggio molto utile per gli studenti in quanto condividono non solo le loro creazioni con altri studenti di cinema in diversi paesi, ma anche arrivano a incontrare e lavorare con loro attraverso laboratori. E come «valore aggiunto», nessuno di loro (finora) era mai stato in una prigione prima. Hanno un'idea generale di ciò che sia una 'prigione' o siano i 'prigionieri' (idea in gran parte presa dai film americani), ma ben presto attenuano questo preconcetto e iniziano a guardare gli studenti all'interno come loro collaboratori. Quindi, da un punto di vista umanistico questo è di grande valore per gli studenti e una grande risorsa.

— <http://westerdals.no>

Coordinatore del Progetto <i>In Living Memory</i>	Lieux Fictifs (France)
Strutture Artistiche	Lieux Fictifs (Francia), transFORMAS (Spagna), Cooperativa sociale e.s.t.i.a (Italia), PhotoART Centrum (Slovacchia)
Università	Westerdals Oslo Scuola di Arti, Comunicazione e Tecnologia (Norvegia), Università di Aix-Marsiglia (Francia), Università Internazionale di Lingue e Comunicazioni di Milano (Italia).
Fondos de archivos	Archivi dell'Istituto Nazionale dell'Audiovisivo (Francia), Fondazione Cineteca Italiana (Italia), Museo dell'Istituto comunale di Reus (Spagna), PhotoART Centrum (Slovacchia)
Coordinatore di Edizione	Thomas Louvat — transFORMAS
Fotos	Per e.s.t.i.a.: Beatrice Zecchinelli, Angelo Redaelli; pour INA: INA; per Lieux Fictifs: Joseph Césarini; per PhotoART Centrum: Karol Stollmann, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Dávid Doroš, Pavel Smejkal, PhotoART Centrum; per transFORMAS: Xavi Piera, Lluisa Roca, Roger La Puente Duran. Immagini d'archivio: INA, PhotoART Centrum, Cineteca Italiana, CIMIR.
Traduzioni	Pierre Franchi, Marie Laure Gueguen, Martin Pachy, Nathalie Voss, Antonin Charret, Thomas Louvat, Amelia Bautista, Tommaso Adami.
Design & DTP	Mireia Juan — flouflou.es
Logo ILM	François Marcziniak
Caractères	Chivo typeface family by Omnibus-Type
Stampato da	Gráficas Litolema, Valencia.
Copyright	Se non diversamente indicato, tutti i contenuti rimangono di proprietà dell'autore e non possono essere pubblicati o riprodotti senza il loro consenso o il consenso dell'editore.

Editi da



Con il sostegno di



Erasmus+

LIVING MEMORY (immagini migranti) è il risultato finale del progetto *In Living Memory*, avviato da Lieux Fictifs nel 2014, in collaborazione con il programma Erasmus+ dell'Unione europea. Questo progetto coinvolge vari partner, operatori artistici, università e strutture che possiedono immagini d'archivio, provenienti da vari paesi: Francia, Spagna, Italia, Norvegia, Slovacchia. Nasce in seguito al susseguirsi di scambi, che durano ormai da anni, tra vari partner che hanno una cosa in comune: si occupano tutti della questione delle frontiere (specialmente frontiere tra persone detenute, le persone del dentro, e persone libere, quelle del fuori).

All'interno di questo progetto sono stati intrapresi processi di creazione artistica collaborativa a partire da immagini d'archivio di origine e natura diverse (archivi televisivi, cinematografici e amatoriali) con gruppi di partecipanti scelti secondo una logica di eterogeneità sociale, generazionale e culturale. In questo processo di creazione è fondamentale costruire un dialogo tra queste persone.

Questo libro presenta queste sperimentazioni artistiche e il loro impatto sui partecipanti. Elenca i vari metodi e le riflessioni elaborate dagli artisti, dagli archivisti e dai ricercatori, artefici del progetto. Basandosi sui processi di creazione pluridisciplinari e le opere che ne derivano, questo libro intende far luce sul formidabile potere di vivacità dell'immagine di archivio, al centro dell'incontro, e sulle possibilità di farla propria, sia in quanto individuo sia come collettività, tramite la trasformazione cinematografica, le arti visive e lo spettacolo dal vivo. L'archivio sollecita un movimento, apre prospettive di cambiamento e fa nascere settori d'innovazione artistica e sociale. Queste immagini nutrono e mettono in discussione ciò che ci unisce. Consentono di riunire, all'interno di un unico progetto di creazione, persone del dentro e del fuori, nella condivisione di una memoria viva (living memory).



Erasmus+

