



Citation: F. Vitale (2018) Istantanee. Note su «fotografia» e «tempo» a partire da *La Jetée* di Chris Marker. *Aisthesis* 11(2): 189-196. doi: 10.13128/Aisthesis-23449

Copyright: © 2018 F. Vitale. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Istantanee. Note su «fotografia» e «tempo» a partire da *La Jetée* di Chris Marker

FRANCESCO VITALE
(Università di Salerno)
fvitale@unisa.it

Abstract. *La Jetée* (1962) is a Chris Marker movie composed by still images, photographs, with the exception of a very short sequence. The paper aims to account for the experience of temporality induced by photography, framing the structural analysis of the movie in a phenomenological horizon, in particular with regard to the Husserlian's notion of "Living Present".

Keywords. Photography, time, movement, Chris Marker.

La Jetée (1962) è certamente l'opera cinematografica più nota di Chris Marker (1929-2012), autore che ha dedicato la sua ricerca artistica all'esplorazione e sperimentazione delle possibilità espressive offerte dalla riproducibilità tecnica in generale e dai dispositivi audio-visivi in particolare: radio, fotografia, cinema, documentario, installazioni video, fino alla produzione di *Immemory* (1997) in formato Cd-Rom. *La jetée*, espressione della stagione sperimentale della Nouvelle Vague, nel corso del tempo diventerà un vero e proprio oggetto di culto, assillando da allora non solo l'immaginario cinematografico, ispirando ad esempio opere quali *La rejetée* (1993) di Thierry Kuntzel e *Twelve monkeys* (1996) di Terry Gilliam, ma anche, e forse soprattutto, l'immaginario della teoria del cinema¹. Così si esprime, per esempio, Réda Bensmaïa:

Since its first showing in 1964 Chris Marker's La Jetée has endlessly fascinated critics and theorists of film. Despite its modest means, it is one of the films that has had the greatest impact on the cinema of the seventies. Many contemporary filmmakers – and not only experimental filmmakers

¹ Sull'opera di Chris Marker si vedano Lupton (2005), Alter (2006), Perniola (2011). Su *La jetée* sono stati pubblicati numerosi saggi; è possibile trovare una buona bibliografia in una recente monografia: Darke (2016). Si veda inoltre il sito web <https://chrismarker.org>.

but also a good number of psychoanalytic, textual or semiological theorists – have found in this film the best framework for rethinking and expanding theories of film language and representation. La Jetée could, in fact, be considered the film that best represents the «cinema of modernity» (Bensmaïa [1990]: 139).

Autorevoli studiosi di cinema e media hanno riconosciuto in questo cortometraggio di 28 minuti un'opera teorica, un film sul cinema, sulle sue possibilità tecniche ed espressive, se non addirittura – come nel caso di Peter Wollen (1984) – sullo statuto stesso dell'immagine cinematografica, suscitando così un interessante dibattito con il quale intendiamo confrontarci, sia pure da un'altra angolazione e con altre ambizioni: dal punto di vista della fotografia e non del cinema, in vista di una riflessione sul rapporto tra «fotografia» e «tempo» e non di una teoria essenzialistica del dispositivo e delle sue possibilità espressive. È *La jetée* stessa a giustificare la nostra angolazione: il film è composto per la quasi totalità dal montaggio di una serie di fotografie prese con una camera Pentax; d'altra parte, il film stesso, in conclusione dei titoli di testa, reca la dicitura «cine-roman», stabilendo un'analogia con il «fotoromanzo», genere narrativo in cui la diegesi è costruita attraverso una sequenza di fotografie interpolate da testi con funzione diversa. È importante sottolineare che non si tratta di inquadrature «fermo-immagine» come pure molti teorici del cinema hanno affermato. Così come è necessario sottolineare che tra le fotografie vi è solo una brevissima sequenza, pochi secondi, di immagini in movimento, in cui assistiamo certamente alla transizione dalla fotografia al cinema, come pensa Wollen, ma anche a qualcosa di più profondo o generale che, attraverso la mediazione/transizione dell'immagine, riguarda la nostra percezione del tempo ma anche la sua definizione, o più precisamente, riguarda la relazione tra la nostra esperienza e la nostra definizione del tempo. In particolare, ma è quanto vorremmo di-mostrare, in questa transizione possiamo riconoscere l'illusione se non l'ossessione su cui si fonda la nostra concezione – teorica, filosofica – del tempo ma anche il movente più profondo all'origine del dispositivo fotogra-

fico: fermare il tempo, fissare l'istante, afferrare il «presente». Proprio questa transizione dovrebbe di-mostrare l'illusorietà di una tale pretesa che la fotografia condivide con – o eredita da – la nostra ossessione per il tempo, la sua irriducibile contraddizione con la nostra percezione ed esperienza del tempo. *La jetée* apparirà allora come un film allo stesso tempo «bergsonian» e «anti-bergsonian», «deleuziano» e «anti-deleuziano», capace di volgere lo sguardo al di là o al di qua dell'alternativa che questi autori pongono tra temporalità classica e durata, immagine-movimento e immagine-tempo.

1. L'ISTANTE E IL TEMPO

La jetée, nonostante la sua ardita composizione formale, è un film di finzione, più precisamente, un film di fantascienza. Racconta la storia di un uomo che, all'indomani della terza guerra mondiale, si trova prigioniero in un sotterraneo di Parigi (alcuni critici vi hanno riconosciuto i sotterranei del Palais de Chaillot, sede della Cinémathèque Nationale, attribuendo per questo un'implicita motivazione teorica all'intero film: *La jetée* avrebbe dunque a che fare con i sotterranei del cinema, con la sua profonda dimensione inconscia – vi torneremo. La superficie della terra è divenuta inabitabile a causa della guerra e la stessa razza umana sembra rischiare l'estinzione. I carcerieri usano il protagonista come cavia per un esperimento che dovrebbe risollevare le sorti dell'intera umanità: viaggiare nel tempo per trovare le risorse necessarie alla sopravvivenza dell'uomo sulla terra. Il protagonista viene scelto per la sua capacità di fissare le immagini del passato, fin dall'inizio sappiamo infatti dalla voce fuori-campo, che svolge la funzione di narratore onnisciente, che si tratta della «histoire d'un homme marqué par une image d'enfance». Ci viene detto che chi occupa quei sotterranei – i sotterranei del cinema – è in grado di sorvegliare e manipolare i sogni dei prigionieri, il loro immaginario. Il viaggio nel tempo in effetti sembra essere un viaggio immaginario, puramente mentale, onirico, tele-patico: sembra infatti che il protagonista non abbandoni mai fisicamente il luogo dell'esperimento, dove appare sempre con una

tamponatura agli occhi nella quale sono inseriti dei fili elettrici che fanno presumere il collegamento ad una macchina, che però non vediamo, una macchina, presumiamo, in grado di produrre immagini, di dare vita alle immagini che affollano la mente del paziente. Solo alla fine del film il protagonista, grazie all'aiuto di un'umanità tecnologicamente avanzata, conosciuta nel futuro, sembra riuscire a sfuggire al presente della sua prigionia, sembra finalmente essere davvero presente nel passato al quale desiderava ritornare. Nel frattempo infatti, nel corso dei suoi viaggi nel passato, il protagonista aveva conosciuto una donna, se ne era innamorato, ed è certamente il desiderio di questa donna che lo spinge a tornare nel passato. Nell'ultima sequenza lo vediamo correre sulla terrazza (la «jetée») dell'aeroporto di Orly, proprio lì dove i suoi genitori lo portavano da bambino a vedere gli aerei atterrare e decollare, lì dove aveva assistito alla scena che lo aveva segnato per tutta la vita. Solo ora, il protagonista riconosce nel volto della donna amata, il volto visto da bambino in occasione di quell'evento traumatico, solo ora capisce il senso di quell'immagine che lo aveva assillato per tutta la vita: si trattava dell'immagine della propria morte. Uno dei suoi carcerieri che lo aveva seguito, lo uccide un istante prima di realizzare il suo sogno impossibile, raggiungere la donna amata nel passato.

Il film, nonostante sia costituito dalla successione di immagini fisse, fotografie istantanee, riesce a produrre un effetto diegetico sufficientemente chiaro, e questo grazie all'utilizzo dell'intero registro tecnico ed espressivo in uso nel cinema narrativo; *La jetée* rispetta dunque la definizione di «cinema classico» offerta e descritta da Christian Metz, per esempio in *Cinema e psicanalisi*².

² «Il film di finzione è quello in cui il significante cinematografico non lavora per proprio conto, ma è tutto intento a cancellare le tracce dei suoi passi, ad affacciarsi immediatamente sulla trasparenza di un significato, di una storia che in realtà è costruita da quel significante, ma che esso finge solo di «illustrare», di trasmettercela come in un secondo momento, come se fosse esistita prima (illusione referenziale): altro esempio di un prodotto che è il rovesciamento della sua produzione. Questo *effetto di esistenza anteriore* – questo sordo brusio di “un tempo che

La continuità diegetica è ottenuta innanzitutto grazie alla voce fuori-campo che tiene dall'inizio alla fine la posizione di narratore onnisciente, la colonna sonora svolge analogo funzione: sia quando il suono è referenziale, sia quando esprime tonalità emotive, aiuta a tenere insieme le immagini fisse, instaurando fra di esse rapporti diegetici sia esterni – la successione degli eventi – sia interni – caratterizzando la tonalità emotiva dei personaggi protagonisti di una determinata sequenza. Non solo, anche gli espedienti di montaggio che inscrivono le immagini fisse in sequenze diegetiche intelligibili, provengono dalla tradizione del cinema «classico»: montaggio alternato, campo-controcampo, campo-lungo o totale, alternato a primi piani, dissolvenze incrociate o su fondo nero, trasparenze, zoom in avanti o indietro, simulazione di movimenti di macchina.

Da questo punto di vista, *La jetée* mette radicalmente in discussione la definizione di cinema proposta da Deleuze in apertura di *L'image-mouvement*, così come – ma lo vedremo meglio in seguito – la distinzione tra «posa» e «istante qualunque» su cui si basa:

Di fatto, le determinazioni del cinema sono le seguenti: non soltanto la foto, ma la foto istantanea (la foto di posa appartiene all'altro lignaggio); l'equidistanza delle istantanee; il riporto di questa equidistanza su di un supporto che costituisce il «film» (Edison e Dickson perforano la pellicola); un meccanismo di trascinamento delle immagini (le graffe di Lumière). In questo senso il cinema è il sistema che riproduce il movimento in funzione del momento qualunque, cioè in funzione di istanti equidistanti scelti in modo da dare l'impressione di continuità. Qualsiasi altro sistema che riproducesse il movimento attraverso un ordine di pose proiettate in modo da passare le une nelle altre o «trasformarsi», è estraneo al cinema (Deleuze [1983]: 17; con modifiche).

Che sia intenzionale o meno – ma tutto lascia intendere che lo sia – *La jetée* sembra mettere in

fu” di un'infanzia essenziale – è senz'altro una delle grandi attrattive (largamente inconsce) di ogni finzione, nelle numerose culture che ne fanno uso» (Metz [1980]: 44).

gioco la relazione tra immagine fissa e immagine in movimento, tra fotografia e cinema, secondo un asse preciso: il senso del tempo/il tempo del senso. Se è il cinema, con i suoi dispositivi tecnico-espressivi, a dare o imporre un senso alle immagini fisse, inserendo queste ultime in una sequenza narrativa intelligibile; se dunque è solo lungo un decorso temporale che l'immagine fissa assume un senso che si riempie come tale solo al termine di questo decorso, allora è lecito chiedersi qual è il senso dell'immagine fissa, della fotografia, comunemente intesa quale immagine, impressione dell'istante presente. La fotografia ci restituisce davvero l'esperienza del presente, nella sua pura puntualità istantanea, oppure ci fa fare l'esperienza dell'impossibilità di questa esperienza? L'istante, il presente, è davvero origine e condizione del tempo inteso quindi quale composizione, successione di istanti-presenti come a lungo ha pensato la nostra tradizione filosofica? Tanto secondo la nota interpretazione di Heidegger, per il quale, proprio per questo, la nostra concezione del senso si fonderebbe su una «metafisica della presenza», quanto secondo quella altrettanto nota di Bergson (alla quale la definizione del cinema offerta da Deleuze deve forse l'essenziale), per il quale proprio il cinematografo rappresenterebbe l'esito e la traduzione esemplare di questa antica concezione del tempo, del senso:

Tale è l'artificio del cinematografo. E tale è anche quello della nostra conoscenza. Invece di concentrarci sul divenire interiore delle cose, noi ci poniamo al di fuori di esse per ricomporre il loro divenire artificialmente. Fissiamo delle vedute quasi istantanee sulla realtà che passa e, siccome esse sono caratteristiche di questa realtà, ci basta metterle in successione lungo un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparecchio della conoscenza, per imitare quello che vi è di caratteristico in questo divenire stesso. Percezione, intelligenza, linguaggio procedono generalmente così. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo altro che azionare un cinematografo interno. Potremmo riassumere, dunque, tutte le osservazioni precedenti dicendo che il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica (Bergson [1907]: 290).

2. L'ISTANTE E LA SUA RIPRODUZIONE FOTOGRAFICA

La prima sequenza di *La jetée* ci mostra le immagini fisse relative all'esperienza traumatica vissuta dal protagonista ancora bambino sulla terrazza dell'aeroporto di Orly. La voce narrante accompagna la successione delle immagini:

La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly, quelques années avant le début de la troisième guerre mondiale.

A Orly, le dimanche, les parents mènent leurs enfants voir les avions en partance. De ce dimanche, l'enfant dont nous racontons l'histoire devait revoir longtemps le soleil fixe, le décor planté au bout de la jetée, et un visage de femme.

Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices. Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps s'il l'avait vraiment vu, ou s'il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir, avec ce bruit soudain, le geste de la femme, ce corps qui bascule, les clameurs des gens sur la jetée, brouillés par la peur. Plus tard, il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme.

Il volto di donna che assillerà la memoria del protagonista per tutta la sua vita rivelerà il suo decisivo significato traumatico soltanto più tardi, al di là del presente puntuale della sua impressione nella memoria; soltanto nel momento in cui, al termine di un viaggio nel tempo lungo il quale si tesse il legame amoroso, si rivelerà essere il volto della donna amata e proprio nell'istante della sua perdita irreparabile. Fino a quell'istante, nulla permette di stabilire il senso di quel volto, nemmeno se si tratti di un volto realmente visto o solo immaginato, sognato, desiderato. L'immagine fissa, la fotografia, di per sé non ha che un senso vago, puramente denotativo, assumerà un significato per chi la guarda solo se sarà capace di produrre un effetto, impressionare chi la guarda nella misura

in cui tocca qualcosa che lo riguarda intimamente, inconsciamente, nella sua irriducibile singolarità, come ha sostenuto Roland Barthes in *La camera chiara* descrivendo questo effetto come «ferita»: «Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)» (Barthes [1980]: 28).

Ci arriveremo, per ora è necessario sottolineare che nulla permette di stabilire se l'immagine di quel volto sia l'immagine di un «istante qualunque» o di un momento pregnante, di una «posa», secondo la distinzione deleuziana che, sempre sulla scorta di Bergson, permetterebbe di attribuire al cinema la dimensione esclusiva della concezione moderna della temporalità, basata sulla nozione di «istante qualunque», di contro a quella antica che si fonderebbe su una visione teleologica, all'interno della quale la fissazione degli istanti – «la posa» – sarebbe orientata dal *telos* che ne ordina il senso:

Ora, appunto, L'evoluzione creatrice presenta una seconda tesi che, invece di ridurre tutto a una stessa illusione sul movimento, distingue almeno due illusioni assai diverse. L'errore è sempre quello di ricostituire il movimento con istanti o posizioni, ma vi sono due modi di farlo, l'antico e il moderno. Per l'antichità il movimento rinvia a degli elementi intelligibili, Forme o Idee che sono esse stesse eterne e immobili. [...] Il movimento così concepito sarà dunque il passaggio regolato da una forma a un'altra, cioè un ordine delle pose o degli istanti privilegiati, come in una danza (Deleuze [1983]: 16).³

³ Raymond Bellour (1990: 101) per primo ha notato, riferendosi a *La jetée*, che l'uso della fotografia o dell'immagine fissa al cinema mette in crisi questa distinzione deleuziana: «Then isn't the freeze-frame (or the freeze inside the image) – with its specific ambiguity that interrupts the apparent movement without breaking up the movement of the dkfilement-one privileged instant among many, that is to say, any-instant-whatever? Or, could it be a privileged instant that would no longer really be any-instant-whatever? I don't think that there is one set answer to this question. The analysis can only be

Nulla dunque permette di stabilire il senso di una fotografia, al di là di una vaga denotazione, né la sua collocazione nello spazio e nel tempo, il presente di cui reca l'impressione; come nel caso della sequenza di fotografie che mostrano le distruzioni provocate dalla III guerra mondiale: ancora una volta, solo la voce narrante («Et quelque temps après, vint la destruction de Paris») e il dispositivo di montaggio (dissolvenze incrociate che stabiliscono continuità temporale e omogeneità spaziale tra le immagini fisse) inducono a riconoscere nelle fotografie di edifici in macerie una Parigi successiva alla catastrofe; di per sé queste immagini potrebbero essere state prese da città diverse e provenire, come appare plausibile ma solo dopo attenta riflessione, dalla realtà del passato allora più recente, e cioè dalla II guerra mondiale, non dal futuro fantascientifico immaginato da Marker. *La jetée* sembra dunque sottintendere che la fotografia di per sé non sia in grado di riprodurre l'esperienza vissuta di un presente, ma solo la sua morta astrazione; l'istantanea così intesa, riproduce la paralisi del tempo e non l'esperienza viva del suo decorso, proprio come ritiene Bergson a proposito del meccanismo cinematografico che presiede alla nostra concezione del tempo quale successione di istanti astratti, isolati dal decorso vissuto del tempo:

«La nostra memoria ha l'abitudine di allineare in uno spazio ideale i termini che percepisce uno dopo l'altro, perché si rappresenta sempre la successione passata sotto forma di giustapposizione. Essa del resto può farlo, proprio perché il passato è qualcosa di già inventato, di morto, e non più creazione e vita. [...] Un'illusione, senza dubbio, ma un'illusione naturale, inestirpabile, che durerà tanto quanto lo spirito umano! Il tempo è invenzione oppure non è niente. Ma la fisica non può tenere conto del tempo-invenzione, legata com'è al tempo cinematografico». (Bergson [1907]: 322)

historical (the history of the freeze-frame remains to be written) or singular (it would then depend on the work or film)». Sul tema dell'immagine fissa al cinema e sul dibattito suscitato dall'interpretazione di Bellour, cfr. Røssaak (2011).

Almeno due sequenze di *La jetée* sembrano rievocare le tesi di Bergson, inducendo a riconoscere nella fotografia la registrazione di un istante astratto, privo di vita e nella memoria, costruita su questa concezione come un archivio, un museo nel quale si trovano raccolti, accumulati gli istanti passati come elementi isolati, sciolti dal divenire vissuto del quale sono un'astrazione: la prima sequenza riguarda le primissime esperienze del viaggio nel passato, la voce narrante segue la successione delle immagini fisse:

Au dixième jour d'expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux. Un matin du temps de paix. Une chambre du temps de paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vrais tombes. Le seizième jour, il est sur la jetée.

Vide. Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent. Des ruines. Une fille qui pourrait être celle qu'il cherche. Il la croise sur la jetée. D'une voiture, il la voit sourire. D'autres images se présentent, se mêlent, dans un musée qui est peut-être celui de sa mémoire.

Le immagini fisse che seguono quelle della donna, il cui ricordo assilla il protagonista, si susseguono come se provenissero dalla sua stessa memoria, una memoria però che appare come un museo: si tratta di fotografie di statue antiche, corpi femminili in pose classiche, corpi nudi ma di pietra, privi di testa, privi di vita; la paralisi del tempo che appare in queste fotografie è accentuata dalla contrapposizione con le immagini della donna desiderata che immediatamente le precedevano. E soprattutto dalla contrapposizione con le immagini che seguono, nelle quali vediamo il protagonista e la ragazza insieme, innamorati: la voce narrante ci invita a riconoscere nella successione di queste istantanee non più gli istanti astratti, morti, di un passato ormai archiviato ma i momenti di un presente vivo e vissuto come tale grazie all'intensità dell'esperienza amorosa: «Le temps s'enroule à nouveau, l'instant repasse. Cette fois, il est près d'elle, il lui parle. Elle l'accueille sans étonnement. Ils sont sans souvenirs, sans projets. Leur temps se construit simplement

autour d'eux, avec pour seuls repères le goût du moment qu'ils vivent, et les signes sur les murs».

La seconda sequenza è costituita da una serie di immagini fisse in cui il protagonista e la donna visitano un vero museo nel quale sono raccolti gli esemplari di animali del passato, fossili, scheletri di dinosauri: «Vers le cinquantième jour, ils se rencontrent dans un musée plein de bêtes éternelles». Bestie impagliate, paralizzate in un presente eterno ed immutabile che l'immagine fotografica riproduce. In questo caso, la contrapposizione tra il presente astratto e morto della memoria (immagini fisse) e quello intensamente vissuto dal protagonista in compagnia della donna desiderata, viene evidenziata dalla messa in sequenza dei diversi momenti della visita che alludono al movimento dei protagonisti tra i reperti immobili, immobilizzati in un eterno presente, ma anche dalle posizioni che i protagonisti assumono per osservarli, dai loro volti sorridenti, in alcuni casi addirittura ilari, rispetto agli sguardi fissi, vuoti, inespressivi degli animali osservati. In particolare, in due immagini la contrapposizione è netta: in una vediamo la donna sorridente toccare con la punta di un dito il muso di un animale impagliato, in questo caso la contrapposizione è sottolineata dalla luce che illumina i capelli biondi della donna, lasciando in ombra l'animale. In un'altra, i due protagonisti, ripresi di spalle, osservano da vicino il muso di uno squalo con le fauci spalancate, paralizzato in una posa che dovrebbe rievocare l'inquietante ferocia ma che nello sguardo vuoto, nella pupilla completamente nera, ne attesta l'innocua immobilità, la morte irrimediabile.

3. L'ISTANTANEA IMPOSSIBILE

La fotografia sembra dunque incapace di riprodurre il presente vissuto dell'esperienza senza «immortalarlo», senza isolarlo cioè dal suo divenire immanente. Il presente della fotografia può essere solo il presente della morte, o meglio la fotografia sembra rivelare, nel suo stesso tentativo di attestarla, l'impossibilità dell'esperienza del presente nella sua puntuale istantaneità.

Se fin qui *La jetée* può sembrare un film «bergsoniano», almeno per quanto riguarda la tesi «fotografia: tempo astratto, privo di vita», la breve sequenza in movimento – appena quattro secondi – ne smentisce le conclusioni rispetto al «meccanismo cinematografico». Se per Bergson il meccanismo cinematografico, in quanto sommatoria di fotogrammi e cioè di istanti artificialmente astratti dal tempo vissuto, riproduce un tempo altrettanto astratto e privo di vita, *La jetée* mostra chiaramente nel passaggio dall'immagine fissa all'immagine in movimento il passaggio dall'istante astratto al tempo vissuto, dal morto al vivo: una sequenza di immagini fisse, legate da dissolvenze incrociate sempre più ravvicinate, mostra il volto della donna che dorme placidamente, il ritmo della successione delle immagini in dissolvenza incrociata nelle quali vediamo lievi cambiamenti di posa della donna ancora addormentata, dà l'impressione di un breve decorso temporale, la donna sta per svegliarsi; Nel passaggio dal sonno alla veglia vediamo la transizione dall'immagine fissa all'immagine in movimento attraverso la sovrapposizione di più fotogrammi con l'evidente effetto di sfarfallio che si nota al cinema quando la proiezione, per un malfunzionamento nel dispositivo di trascinamento, rallenta rispetto al ritmo convenzionale dei ventiquattro fotogrammi al secondo, rivelando così l'artificio tecnico sul quale si fonda la percezione del decorso temporale al cinema. E tuttavia, quando finalmente la donna apre gli occhi e per quattro secondi percepiamo immagini in movimento – la donna sorride e sbatte le ciglia – percepiamo istantaneamente il passaggio dall'astratto al concreto, dall'istante morto al movimento vivo, e questo anche grazie alla colonna sonora che accompagna tutta la sequenza, il fitto cinguettare di uccelli che denota «mattina di primavera» e connota «risveglio, rinascita, vita»⁴.

Diversamente da quanto crede Bergson, *La jetée* ci mostra che il cinema, con i suoi disposi-

tivi tecnici ed espressivi, è in grado di *animare*, dare un senso vissuto al materiale astratto e inerte costituito dalla fotografia. Non solo, questa stessa sequenza sembra mettere in questione – mettendola in scena – l'illusoria pretesa fenomenologica di poter risalire, attraverso le catene ritenzionali, al «presente vivente» della coscienza e cioè alla puntualità vissuta dell'istante percettivo fonte originaria della costituzione del senso, a ciò che Husserl definiva appunto «Augenblick» che, in tanto significa «istante», in quanto rinvia al battito di ciglia («batter d'occhio» si dice in Italiano per alludere allo stesso significato). *La jetée* ci mostra dunque che l'istante vissuto è esteso, dura, non può essere ridotto a pura puntualità senza divenire astratto, senza fare del «presente vivente» un «presente morto». Roland Barthes perviene ad un'analoga conclusione e proprio a partire da una prospettiva fenomenologica: infatti, se in prima istanza Barthes sembra riconoscere il «noema della fotografia» (Barthes [1980]: 115) nella sua capacità di attestare, certificare una presenza, la realtà di un «presente vivente», non sembra esserne soddisfatto, anch'egli assillato dallo spettro della morte che sembra aleggiare nella stessa affermazione fotografica del presente passato «è stato» (Barthes [1980]: 115): «Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge è la scoperta di questa equivalenza. Davanti alla foto di mia madre bambina, mi dico: sta per morire: come lo psicotico di Winnicott, io fremo *per una catastrofe che è già accaduta*. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe» (Barthes [1980]: 96).

Tuttavia, per concludere, *La jetée* ci spinge ad andare oltre queste riflessioni o ad approfondirle nelle loro conseguenze più radicali: se l'istante è durata, allora l'istante vissuto, il «presente vivente», non potrà mai essere origine del senso, come pretende Husserl; potrà assumere senso solo lungo il decorso dell'esperienza e nella misura in cui vi imprimerà una traccia, non necessariamente una ferita ma comunque l'effetto di una forza che ne determina l'impressione nella memoria e quindi la possibilità/necessità della sua rievocazione; un

⁴ Per un'interpretazione della figura femminile in questa sequenza di *La jetée* quale oggetto del desiderio e quindi manifestazione della vita, in contrapposizione alle figure femminili scolpite, decapitate, morte, cfr. Dubois (2002).

senso però che proprio per questo si rivela essere non solo essenzialmente mutevole perché relativo al momento della sua rievocazione (il volto della donna è innanzitutto enigma; in un secondo momento volto amato, vita vissuta, presenza piena; alla fine, volto della perdita dolorosa e definitiva, morte) ma anche, e più profondamente, già da sempre segnato dalla perdita irrimediabile dell'istante vissuto al quale può solo rinviare nell'inane tentativo di riappropriarsene, il movente e il destino stessi della fotografia, come ci mostra l'ultima sequenza di *La jetée*⁵:

Une fois sur la grande jetée d'Orly, dans ce chaud dimanche d'avant guerre où il allait pouvoir demeurer, il pensa avec un peu de vertige que l'enfant qu'il avait été devait se trouver là aussi, à regarder les avions. Mais il chercha d'abord le visage d'une femme, au bout de la jetée. Il courut vers elle. Et lorsqu'il reconnut l'homme qui l'avait suivi depuis le camp souterrain, il comprit qu'on ne s'évadait pas du Temps et que cet instant qu'il lui avait été donné de voir enfant, et qui n'avait pas cessé de l'obséder, c'était celui de sa propre mort.

BIBLIOGRAFIA

Alter, N.M., 2006: *Chris Marker*, University of Illinois Press, Chicago-Urbana, 2006.

⁵ Sullo sfondo di queste note evidentemente c'è la decostruzione derridiana della nozione husserliana di «presente vivente», alla quale qui possiamo solo rinviare. Cfr. Derrida (1967); Husserl (1893-1917): 144: «È infatti un assurdo parlare di un contenuto 'inconscio', che solo in un secondo momento diventerebbe conscio. Coscienza è necessariamente *esser-conscio* in ciascuna delle sue fasi. Come la fase ritenzionale ha coscienza della precedente senza farla oggetto, così anche il dato originario è già conscio – nella peculiare forma dell'«ora» – senza essere oggettuale. È appunto questa coscienza originaria che passa nella modificazione ritenzionale (che, poi, è ritenzione di quella stessa coscienza e del dato di cui essa è originariamente cosciente, visto che i due sono inscindibilmente uniti): se questa non ci fosse, non sarebbe neppure pensabile alcuna ritenzione; ritenzione di un contenuto di cui non si abbia coscienza è impossibile».

- Barthes, R., 1980: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 1980.
- Bellour, R., 1990: *The Film Stilled*, "Camera Obscura" 24, pp. 99-124.
- Bensmaïa, R., 1990: *From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker's «La jetée»*, "Camera Obscura" 8, pp. 139-161.
- Bergson, H., 1907: *L'evoluzione creatrice*, tr. it. e cura di M. Acerra, Rizzoli, Milano, 2016, p. 290.
- Darke, C., 2016: *La jetée*, British Film Institute-Palgrave, London.
- Deleuze, G., 1983: *Cinema 1. L'immagine-movimento*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.
- Derrida, J., 1967: *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, tr. it. e cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano, 1968.
- Dubois, Ph., 2002: « *La jetée* » de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience, in Dubois, Ph. (éd.), *Théorème. Recherches sur Chris Marker*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 8-45.
- Husserl, E., 1893-1917: *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, tr. it. e cura di A. Marini, Franco Angeli, Roman, 1998.
- Lupton, C., 2005: *Chris Marker. Memories of the Future*, Reaktion Books, London.
- Metz, C., 1980: *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia.
- Perniola, I., 2011: *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino.
- Røssaak, E. (ed.), 2011: *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Wollen, P., 1984: *Fire and Ice*, "Photographies" 4, pp. 118-120.