

JACOPO NATOLI

## INTRODUZIONE AL *FOUND FOOTAGE FILM*: SETTE IPOTESI

### **Abstract**

*Nella costellazione delle immagini-movimento il Found Footage Film occupa una posizione particolare. Il genere vede la sua genesi con l'invenzione stessa del cinema. Dapprima costretto nella categoria di cinema sperimentale, ha però subito una radicale estensione con la venuta della cosiddetta "civiltà dell'immagine". L'avvento del Web 2.0 ha di fatto reso ancora più complessa e "sfocata" la natura del Found Footage Film.*

*L'articolo è un'introduzione al genere del Found Footage Film. Presenta sette diverse ipotesi che tentano di tracciarne i limiti, le caratteristiche e le potenzialità.*

### Per una definizione unitaria: due ipotesi sommarie

La pagina italiana di Wikipedia<sup>1</sup> definisce il *Found Footage Film* (FFF) come:

«Found footage, in ambito cinematografico, è un termine usato con due significati diversi: si usa sia per descrivere film realizzati parzialmente o interamente con un *girato* preesistente, successivamente riassembleto in un nuovo contesto, che per indicare film girati tradizionalmente ma che nella finzione cinematografica si presentano come tali».

La definizione del FFF come di un film realizzato con un "girato preesistente" è la più comune tra quelle attribuite al genere. Tale definizione, può essere considerata insufficiente, se non proprio falsa. Infatti, se così fosse, saremmo costretti a definire *ogni* film come FFF; e questo per due ragioni fondamentali. La prima ragione è di natura pratica: materialmente, un film non è (quasi) mai montato dal regista. Per il montatore, le immagini sono sempre *girati preesistenti*. La seconda ragione è di natura ontologica: le immagini *girate* sono sempre *girati preesistenti*.

Una seconda definizione, meno superficiale, che tenga conto del "contesto sociale" in cui opera l'immagine-movimento è così ipotizzabile:

Caratteristica comune dei FFFs (*Found Footage Films*) è di essere composti da uno o più elementi originariamente aventi funzioni diverse dal loro ri-utilizzo.

Tale ipotesi, pur essendo più complessa della prima, risulta ancora parziale. Se fosse infatti vera, sarebbero da considerare appartenenti al genere, ad esempio, tutti i telegiornali (che fanno ampio uso di immagini-movimento aventi funzioni diverse dal loro riutilizzo), come centinaia di migliaia di video presenti su *Youtube* o canali simili.

Dubito che ogni film sia un FFF, come dubito che lo sia ogni telegiornale.  
Come trovare una definizione unitaria e coerente del FFF?

### Quattro Ipotesi tassonomiche del Found Footage Film: Wess, Brenez, Basilico, Lissoni e Ramos

1. William C. Wees (1993), nel fondamentale testo *Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films* distingue tre tipologie d'approccio per il montaggio di un FFF: *compilation* (raccolta), *collage* e *appropriation* (appropriazione) (p. 33). Partendo dai tre metodi, costruisce la seguente tabella (p. 34):

METODO	SIGNIFICAZIONE	ESEMPIO DI GENERE	PROPENSIONE ESTETICA
raccolta	realtà	film documentario	Realismo
collage	immagine	film d'avanguardia	Modernismo
appropriazione	simulacro	video musicale	Postmodernismo

Definisce il metodo *compilation* come tendenzialmente a-critico. Questo metodo, usato prevalentemente nel genere documentaristico, può al limite re-interpretare le immagini d'archivio

---

<sup>1</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Found\\_footage](http://it.wikipedia.org/wiki/Found_footage) [ultimo accesso 25/10/13].

senza porre questioni sulla natura stessa delle immagini<sup>2</sup> (p. 36). Le immagini proposte attraverso quest'approccio metodologico sono *fatti diretti*: testimonianze "oggettive" di un evento storico – presentato come – *accaduto*. Sono usate per costruire una storia. Al contrario, attraverso un metodo di montaggio denominato *appropriation*, l'immagine non è usata come *relata* di un avvenuto fatto storico. Viene decontestualizzata e ricomposta per essere associata ad un significato arbitrario, spesso contingente, comunque slegato dalla *realtà* dell'immagine. L'immagine è fuori dalla storia, uno tra i tanti fatti-immagini mass-mediali. Wees definisce quest'uso come post-moderno (p. 45). La terza via, quella del *collage*, è la strada delle avanguardie. Come per l'appropriazione, l'immagine viene qui estrapolata dal suo contesto originario per apparire come *immagine e basta*, quindi non come *naturale rappresentazione della realtà*. Al contrario dell'appropriazione, però, il collage attiva un processo analitico e critico del contesto dalla quale l'immagine viene estrapolata<sup>3</sup> (p. 47). Wees vede un parallelo del collage nel FFF nel *Ready-made* di Marcel Duchamp (p. 48).

2. Nicole Brenez (2002), nel suo *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental*, individua due polarità di riciclaggio delle immagini nel FFF:

I. *Le recyclage endogène* (il riciclaggio endogeno):

II. *Le recyclage exogène* (il riciclaggio esogeno).

Tra queste due polarità individua cinque diversi usi del riciclaggio: *elegiac* (elegiaco); *critical* (critico); *structural* (strutturale); *materialogical* (materialogico); *analytical* (analitico).

- *Uso elegiaco*: frammentazione del film originario, conservazione di alcune scene e ri-montaggio secondo la logica di una feticizzazione di questi momenti privilegiati.
- *Uso critico*: secondo Nicole Brenez questo è l'uso più comune nel FFF. Consiste nel selezionare filmati commerciali o privati per deviarne (o svelarne?) il significato. Un uso distruttivo, spesso "violento". Quest'uso prevede diverse soluzioni formali: *la storia, il deviato, la variazione/l'esaurimento, il ready-made*.
- *Uso strutturale*: elaborare un film non da un'immagine ma da una proposizione, da un protocollo, che concerne in modo riflessivo il cinema stesso. Tale uso sviluppa due possibili effetti collaterali: *arricchimento/essenzialità e l'effetto dual-band*.
- *Uso materialogico*: si tratta di sperimentare i limiti delle proprietà specifiche della pellicola come materia (o comunque del supporto materiale dell'immagine-movimento).
- *Uso analitico*: trattazione sul modello di un'investigazione scientifica. Attraverso quest'uso, uno o più fatti filmici sono studiati approfonditamente attraverso una strutturazione analitica delle immagini. Secondo i mezzi impiegati, esistono almeno quattro metodi di studio analitico dell'immagine-movimento: *la glossa, il montaggio incrociato, la variazione analitica, la sintesi del montaggio incrociato e della variazione analitica*.

3. Stefano Basilico (2004) nel saggio *The Editor* definisce otto categorie di FFF attraverso otto "gesti" di *editing* dell'immagine-movimento: *to stretch* (allungare), *to remove* (togliere), *to arrange* (sistemare), *to systematize* (sistematizzare), *to erase* (cancellare), *to repair* (riparare), *to continue* (continuare), *to match* (abbinare). A ogni "gesto" associa poi un FFF esemplificativo di tale procedimento.

- *To stretch* (allungare): operare sul "tempo" del film modificando (estendendo, contraendo, ripetendo, etc.) l'estensione temporale originaria (Douglas Gordon, 1993, *24-Hours Psycho*);
- *To remove* (togliere): operare sul "significato" delle immagini originarie eliminando i frammenti chiave e più significativi (Candice Breitz, 2000, *Soliloquy Trilogy*);
- *To arrange* (sistemare): operare sulla narrazione alterando la sequenza originaria, oppure selezionando e rimontando sistematicamente gruppi diversi d'immagini (Christian Marclay, 2002, *Telephones and Video Quarter*);
- *To systematize* (sistematizzare): operare per mezzo di un preciso ri-ordine a ragione di una o più categorie d'analisi (Jennifer and Kevin McCoy, 2003, *Learning From Las Vegas*);

<sup>2</sup> Per una precisa analisi e raccolta dei *compilation film* fino al 1963 vedi: Leyda J. (1964), *Films Beget Films*, George Allen & Unwin Ltd, Londra, 1964.

<sup>3</sup> Molto convincente è l'esempio che fa Wees prendendo a paradigma una stessa immagine (una famosa sequenza del "fungo atomico" prodotto da un test nucleare americano nell'atollo Bikini nel 1946) che in relazione all'approccio metodologico assume tre significati diversi: fatto nel documentario americano *The Atomic Café* del 1982 (*compilation*); simulacro nel videoclip *The Man in the Mirror* di Michael Jackson del 1987 (*appropriation*); critica in *A Movie* di Bruce Conner del 1958 (*collage*).

- *To erase* (cancellare): operare attraverso la cancellazione di selezionati elementi dell'immagine (Paul Pfeiffer, 2001, *The Long Count*);
- *To repair* (riparare): operare aggiungendo sequenze ritenute mancanti (Pierre Huyghe, 1998, *L'Ellipse*);
- *To continue* (continuare): operare ricollocando la narrazione in una sintesi ciclica (Jennifer and Kevin McCoy, 2002, *Horror Chase*);
- *To Mach* (abbinare): operare mediante la sovrapposizione formale (ritmica, dimensionale, sonora, percettiva, etc.) di elementi diversi delle immagini originarie (Michael Joaquin Grey, 2000-2001, *The Blink*).

4. Nell'articolo *The Rest of Borneo* Andrea Lissoni e Filipa Ramos (2012) disegnano un complesso diagramma spirale dove inseriscono un totale di ottantuno "essenziali" FFFs. Il diagramma incrocia quattro categorie:

*Political* (Politico);

*Analitical* (Analitico);

*Aesthetic* (Estetico);

*Lyrical* (Lirico);

con due metodi:

*Extensive* (Estensivo);

*Cumulative* (Accumulativo).

Il centro del diagramma (come ipotesi di "sintesi assoluta" tra il metodo estensivo e accumulativo e le categorie di politico, analitico, estetico e lirico) è occupato da *Historie(s) Du Cinéma* (1998) di Jean Luc Godard.

#### Appunti per un'ipotesi di definizione unitaria

Prendendo in considerazione le categorie sopra elencate sembra che il FFF sia sempre attraversato *da un flusso che tende a polarizzare il significato da una parte e il significante dall'altra*<sup>4</sup>. È un tentativo di disgiunzione. Un flusso che tende a rivelare l'ideologia dell'immagine "svuotando" il segno che le è proprio. Come un'inversione di senso, come un'operazione che fa dell'organismo degli organi. Creazione di un discorso, di un *logos*, attraverso un'operazione paradossale: trattare i segni *come tali*, cioè come una grammatica, come un alfabeto. Rendere *visibile* attraverso il dispiegamento delle strutture grazie al quale il visibile è visibile. Nel processo di polarizzazione appaiono le immagini prive di significato, tuttavia come significante. Se un significato è applicato all'immagine, lo è nella misura in cui è possibile svelarlo come significante. I segni, nel meccanismo del FFF, *significano sempre quello che non c'è*. Ovvero: ciò che è sono le condizioni (l'a-priori) dell'esserci. La missione è quella di svuotare l'immagine di significato per usarla come "puro alfabeto"; oppure per esasperare il significato fino a far apparire l'immagine come alfabeto privo di significato.

Il paradosso è ancora più evidente se si considera che il processo di polarizzazione è reso attraverso l'immagine stessa e non per mediazioni terze. Nel saggio *Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique*, Nicole Brenez (2009) elabora un concetto suggestivo a proposito del lavoro di Harun Farocki. Definisce i suoi FFFs come operanti attraverso una "critica immanente" ("*immanent critique*"), dove un lavoro è capace di criticare se stesso. Si può ipotizzare che una caratteristica unitaria del FFF sia proprio questa: *quella di attivare un processo critico attraverso le proprie stesse immagini*. Tale processo critico costituisce il catalizzatore capace di polarizzare significato e significante e di farci entrare nell'ideologia nascosta delle immagini che ci scorrono davanti.

#### Bibliografia

Basilico S., *The Editor in AA.VV., Cut: Film as found object in contemporary video* (2004), (a cura di) Basilico S., Milwaukee Art Museum (cat.), New York City, 2004.

Brenez N. (2002), *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental*, Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 13, n. 1-2, autunno 2002, p. 49-67 ; consultabile all'indirizzo: <http://www.erudit.org/revue/cine/2002/v13/n1-2/007956ar.html> [ultimo accesso 25/10/2013].

---

<sup>4</sup> Per una definizione di significato e significante vedi: Ferdinand de Saussure (1922), *Corso di linguistica generale* (Parte prima, cap. I); Roland Barthes (1964); *Elementi di semiologia* (cap. II); e più in generale la ricerca di Jacques Lacan e Carmelo Bene.

Brenez N. (2009), *Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique*, in AA.VV. *Harun Faroki Against What? Against Whom?*, edito da Ehmann E. e Eshun K., Koenig Books (cat.), Londra, 2009.

Lissoni A. e Ramos F. (2012), *The Rest of Borneo*, Mousse, n. 36, dicembre 2012-gennaio 2013, p. 120-124.

Wees W. C. (1993), *Recycled Images. The Arts and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York City, 1993.

Per una recente analisi del *Found Footage Film* vedi:

AA.VV., (2012) *Found Footage Cinema Exposed*, edito da Bloemheugel M. et al., Amsterdam University Press, EYE Film Institute Netherlands (cat.), Amsterdam, 2012.

[Si ringrazia Costanza Fraia per la traduzione in italiano del testo «Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma experimental» di Nicole Brenez (2002)].