

Francesco Zucconi
Montaggio e anatopismo secondo Jean-Luc Godard

Abstract

Molto spesso descritto come una riflessione sulla storia traumatica del Novecento, il cinema di Jean-Luc Godard è stato capace di squadernare a più riprese l'atlante geografico, costringendoci a concepire la pratica del montaggio come un incessante accostamento di luoghi diversi. Questo articolo cerca di ripensare il suo cinema come un grande laboratorio di montaggio, dove tanto la componente spaziale dell'immagine quanto quella geografica e politica sono chiamate in causa. Parlando di montaggio, si riprende dunque la nozione di "anacronismo" e quella di "anatopismo", alla quale non sembra essere stato ancora assegnato il dovuto rilievo teorico.

Parole Chiave

Montaggio cinematografico — Anacronismo — Anatopismo

Planimetrie di un pensiero per immagini

Nell'autunno del 2019, l'ottantanovenne regista franco-svizzero Jean-Luc Godard è stato invitato a presentare il suo ultimo film, *Le livre d'image* (2019), sotto forma di percorso multimediale presso i locali del Théâtre Nanterre-Amandiers, alla periferia di Parigi¹. L'idea di concepire una mostra a partire da un film può apparire come l'ennesima riflessione sul rapporto tra le forme dell'esperienza cinematografica e quella del museo: una nuova puntata della "querelle des dispositifs" (Bellour 2012) che ha animato il dibattito teorico e critico degli ultimi anni. Ma chi conosce Godard sa bene che le uniche polemiche che contano sono quelle lanciate dai suoi stessi film, dalle sue prese di posizione, tanto geniali quanto difficili da sposare in toto. È così che la trasformazione di *Le livre d'image* in un progetto espositivo ha perlopiù suscitato riflessioni sull'influenza dell'opera di Godard sul teatro contemporaneo, sulla possibilità di mettere in mostra il laboratorio creativo di un artista e sull'idea di indagare il suo metodo di lavoro. Tematiche, quest'ultime, esplicitamente riprese nell'allestimento della mostra "Jean-Luc Godard: Le Studio d'Orphée", inaugurata nel dicembre 2019 presso la Fondazione Prada di Milano².

Riprendendo esplicitamente le parole di Philippe Quesne, direttore del Théâtre Nanterre-Amandiers,

«L'idée n'est pas de surenchérir en inventant des décors, mais de restituer le trouble qu'il y a à parcourir une arborescence. Ce bâtiment n'est ni un musée ni une crypte. C'est un lieu de travail, très fantomatique, on peut s'attendre à voir surgir d'autres images et des acteurs invisibles. Mais il n'y a pas le côté mortifère d'un lieu d'archive»³.

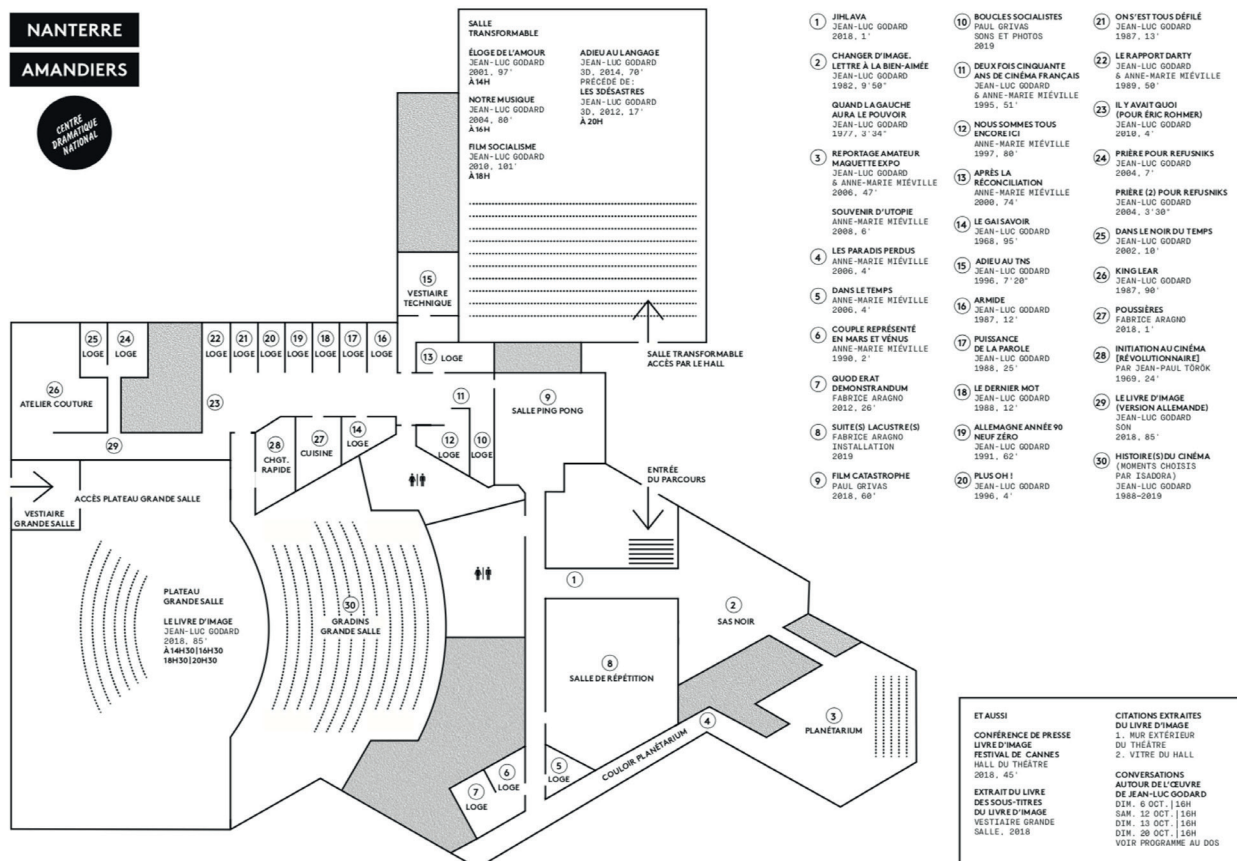


Fig. 1

Planimetria del "Parcours Livre d'image". Fonte: <https://nanterre-amandiers.com/wp-content/uploads/2019/05/plan-parcours-livredimage.pdf>.

L'idea di spazializzare l'opera filmica, ripensandola come un percorso che si apre ed entra in contatto con altre opere, sembra dunque un invito a osservare il "systeme de pendant" secondo il quale un film è accostato a un altro, proiettato subito di seguito oppure nella sala adiacente: lo straordinario cortometraggio *Jhlava* (2018) si trova giusto accanto a *Quand la gauche aura le pouvoir* (1977), mentre *Notre Musique* (2004) è nella stessa sala di *Film socialisme* (2010) e *Adieu au langage* (2014). Osservando la planimetria di questa esposizione (Fig. 1), ecco che la filmografia di Godard appare come una superficie cartografica, piena tanto di buchi quanto di zone di sovrapposizione e palinsesto che producono effetti di ispessimento materico. Già descritta e indagata come una riflessione sulla storia del Novecento⁴, l'arte di Godard è capace di squadrare l'atlante geografico, costringendoci a concepire la pratica del montaggio come incessante accostamento di luoghi diversi⁵.

Dalla planimetria dell'esposizione dedicata a *Le livre d'image*, nasce dunque l'idea di considerare il suo cinema come un grande laboratorio "geestetico"⁶; un laboratorio di montaggio, dove tanto la componente spaziale dell'immagine quanto quella geografica e politica sono chiamate in causa, intrecciando la nozione stessa di anacronismo con la sua compagna meno fortunata: quella di "anatopismo", alla quale non sembra essere stato ancora assegnato il dovuto rilievo.

Qui e altrove

La suddivisione in periodi – gli anni "Karina", gli anni "Mao", gli anni "video", etc. – restituisce un'immagine datata del lavoro di Godard, molto più di quanto non lo siano i singoli film. Eppure, come ha osservato Serge Daney (2001, p. 372), *Ici et ailleurs* (1976) è un «Film charnière. Cinq ans



Fig. 2

Fotogramma dal film "Ici et ailleurs" (1976) di Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville.

de réflexion pour Godard, qui commence le film au Moyen-Orient avec Gorin et le finit à Grenoble avec Miéville. Nous sommes au milieu de la décennie: le cinéma militant ne remportera plus de victoires».

Come è noto, *Ici et ailleurs* nasce come film di propaganda, commissionato nel 1969 a Godard e Jean-Pierre Gorin, membri del Gruppo Dziga Vertov, da Al-Fatah di Yasser Arafat e mirato a mostrare le forme di vita e di lotta nei campi profughi palestinesi. Ma la situazione politica precipita nel giro di breve: il re Hussain di Giordania comanda una serie di massacri, temendo che i palestinesi tentassero di rovesciare la sua monarchia⁷. Che cosa fare, dunque, delle immagini di lotta della fine degli anni Sessanta adesso che molti degli uomini e delle donne filmati sono stati uccisi? Come portare a termine il film, originariamente intitolato *Jusqu'à la victoire*, in uno scenario politico significativamente mutato?

Conclusasi la parabola del Gruppo Dziga Vertov, Godard entra in contatto con Elias Sanbar e incontra Anne-Marie Miéville, con la quale matura l'idea di trasformare il *film di propaganda* in un *film di montaggio*: osservare ogni immagine proprio in quanto immagine mediatica e non come se fosse una rappresentazione trasparente della causa palestinese. Invitare lo spettatore a fare la stessa cosa: prendere coscienza delle cornici compositive che danno forma tanto al discorso pubblico quanto alla cultura visuale. Le immagini dei militanti di Al-Fatah vengono alternate alla vita quotidiana francese, oppure è la banda sonora a smarginare dall'una all'altra situazione. Il *qui* di cui parla il titolo è la Francia del 1975, mentre l'*altrove* è la Palestina del 1970. A esplicitare una mediazione impossibile tra i due luoghi si trova un televisore acceso sotto gli occhi di una famiglia francese (Fig. 2).

Per questa via, con questo film, Godard precorre alcune tematiche del pensiero post-coloniale, focalizzando il problema della posizione scopica come problema geografico e politico⁸. Dove si trova chi osserva e chi parla rispetto a ciò di cui sta parlando? E quest'ultimo ha a sua volta la possibilità di ricambiare la parola e lo sguardo, oppure costituisce soltanto l'oggetto di un discorso altrui?

Come un "indiano d'America"

I dizionari hanno difficoltà a trattare la nozione di anatopismo. La identificano con un "errore di luogo" oppure con l'incapacità di adattarsi agli

usi e ai costumi del gruppo del quale si fa parte, come quando si dice che qualcuno è “straniero in patria”.

Parlare di *montaggio anatopistico* nel cinema di Godard non significa riferirsi al suo carattere ribelle, né additare presunti errori di ambientazione. Quantomeno a partire da *Ici et ailleurs*, sembra piuttosto concepire la pratica filmica come accostamento e sovrapposizione di immagini che si riferiscono a luoghi diversi per far emergere tanto la distanza che li separa quanto gli elementi che li accomunano. Contro le scorciatoie della militanza e dell’identificazione “empatica”, è necessario valorizzare gli scarti, l’et presente nel titolo stesso, così da elaborare nuovi criteri di accostamento, nuove forme di politicizzazione delle immagini e del montaggio⁹.

È sicuramente il caso delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), dove le immagini del cinema di finzione degli anni precedenti e successivi alla Seconda Guerra Mondiale vengono trattate come se costituissero esse stesse dei sintomi dell’avvento del Nazismo¹⁰. Si pensa alle immagini di setaccio palmo a palmo del territorio nella battuta di caccia di *La regola del gioco* (1939) di Jean Renoir e al suo controcampo d’occasione: una breve inquadratura di *Gli amanti crocifissi* (1954) di Kenji Mozoguchi. È ovvio che tali immagini non sono altro che eufemismi rispetto all’orrore dei campi e, tuttavia, per tramite di questo accostamento, Godard invita lo spettatore a osservare la struttura, il diagramma dello sterminio come qualcosa che lo riguarda da vicino; la relazione di metafora tra la storia maiuscola e le storie qualunque insinua l’eccezione totalitaria nella quotidianità della vita civile (Fig. 3).

Sicuramente il più dibattuto, il più discusso tra i montaggi di Godard è quello tra il campo di concentramento nazista e il campo profughi palestinese, suggerito in *Ici et ailleurs* e ripreso a diversi anni di distanza in *Notre musique* e *Film socialisme*. Un accostamento audace, tanto più discutibile quanto più provocatoriamente riproposto dal regista in numerose dichiarazioni pubbliche. È del resto a partire da questo montaggio che Georges Didi-Huberman (2015, pp. 86-119) ha dedicato una lunga critica all’atteggiamento di Godard riguardo a tale questione politica, previo concedersi lui stesso – qualche anno dopo e secondo modalità argomentative molto più controllate¹¹ – la possibilità di un accostamento tra i campi di concentramento e i campi profughi nell’Europa del nuovo millennio.

Ma il lavoro di Godard non si limita ad accostare vari luoghi ed eventi ai campi nazisti. Nell’*Episodio 3A* delle *Histoire(s) du cinéma* – realizzato negli anni novanta e ripreso con variazioni nella prima parte di *Le livre d’image* – monta una serie di immagini mediatiche che si riferiscono al massacro delle popolazioni bosniache da parte delle milizie di Slobodan Milošević insieme alla lettura dell’intenso articolo *Pour la Serbie*, scritto da Victor Hugo nel 1876 in difesa di alcune città serbe distrutte dall’Impero turco¹². Da *Helas pour moi* (1993) a *Je vous salue Sarajevo* (1993), da *For Ever Mozart* (1996) a *Notre musique*, fino a *Le pont des soupirs* (2014) si tratta di un tema sul quale Godard tornerà costantemente: il rapporto tra musulmani, cristiani ortodossi e cattolici nel cuore dell’Europa.

Ed è probabilmente in Bosnia, ai piedi del Ponte di Mostar, distrutto dalle milizie croate durante il conflitto balcanico, che occorre restare per riflettere sui “montaggi di mondo” realizzati da Godard. È la seconda parte di *Notre musique* quando, d’improvviso, un gruppo di nativi americani compare in posa sotto il Ponte – in fase di ricostruzione per volontà dell’UNESCO – come si trattasse di una cartolina (Fig. 4).

Quella di Godard è prima di tutto una riflessione sullo stereotipo con cui la cultura occidentale ha stabilizzato in un’immagine di fierezza quei popoli

Fig. 3

Fotogramma dal film "Histoire(s) du cinéma" (1988-1998) di Jean-Luc Godard.



Fig. 4

Fotogramma dal film "Notre musique" (2004) di Jean-Luc Godard.



dei quali ha perpetrato l'annientamento¹³. Ma è anche un modo per dire che, dopo i conflitti degli anni novanta, il laboratorio multi-etnico di città come Mostar o Sarajevo è stato profondamente ridimensionato se non distrutto e quel poco che resta è una "riserva" a portata di turista. L'inquadratura con il Ponte di Mostar e gli Indiani è infine un invito a considerare i legami soggiacenti tra le diverse forme di violenza coloniale e post-coloniale, tra le condizioni di quanti hanno subito privazioni e deportazioni. È l'"indiano d'America", come figura del deportato e del dispossessato – finanche nel proprio nome, in virtù di un celebre errore attribuito a Cristoforo Colombo – a costituire un possibile paradigma geografico e politico.

Euristica dell'anatopismo

All'interno della cultura francese, la nozione di anatopismo ha conosciuto un'esplicita concettualizzazione nel lavoro dello scrittore Michel Tournier e, in particolare, nel libro dedicato alla fotografia di Édouard Boubat:

«L'anatopisme serait donc l'équivalent pour l'espace de ce qu'est l'anachronisme pour le temps. Anachronisme: violations de la chronologie. Exemple: les canons que Shakespeare fait intervenir dans sa pièce *Jules César*. Anatopisme: violation de la *géographie* (ou de la topologie). Exemple: la crèche de Noël situé par un peintre hollandais ou allemand dans sa propre ville. [...] Pour un photographe comme Édouard Boubat, qui ne touche jamais à rien ni à personne, et photographie les choses et les gens comme il les trouve, l'anatopisme a le sens d'un signe, d'une offrande spontanée que lui fait personnellement le hasard»¹⁴.

La definizione di Tournier ha il merito di associare anacronismo e anatopismo. Ma, nella sua concezione, quest'ultimo tende a coincidere con qualcosa di "spontaneo", oppure è il risultato di un'attualizzazione nella messa in scena. Niente di simile sembra accadere nel cinema di Godard, dove la questione non è tanto attualizzare o antichizzare né, tantomeno, rispettare o trasgredire la referenza geografica. Godard tende piuttosto a posizionarsi in uno spazio-soglia cercando di osservare e comprendere che cosa rende degli specifici luoghi e tempi (la città di Batak durante il conflitto serbo-turco del XIX secolo, la Barcellona della Guerra Civile, i campi profughi di Amman negli anni sessanta, Mostar e Sarajevo nell'ultimo decennio del Novecento...) esuberanti rispetto a se stessi, rispetto al loro campo di referenza cronologia e geografica.

Nel corso del Novecento, negli stessi anni in cui il regista sperimentava i suoi montaggi, la semiotica ha elaborato il concetto di "isotopia" mutuandolo dall'ambito della chimica-fisica e l'ha trasferito nell'analisi semantica e sintattica. In particolare, attraverso tale nozione è possibile osservare la persistenza di un tema o di una serie di figure, oppure di una determinata categoria topologica, eidetica e cromatica attraverso opere diverse o in parti diverse di una medesima opera¹⁵. È così che, nelle arti visive, il termine isotopia si presta a identificare la persistenza di determinate configurazioni spaziali, temporali e attoriali, così come fenomeni di ridondanza delle componenti plastiche caratterizzanti immagini e oggetti visivi diversi¹⁶. Ma, a guardare bene, questo stesso termine può prestarsi ad analizzare le modalità d'instaurazione di possibili accostamenti tra due o più eventi, tra due o più luoghi, per tramite delle loro rappresentazioni, portandoci a riconoscere le configurazioni profonde che sostanziano il montaggio di immagini diverse, anziché limitarsi alle analogie iconiche superficiali¹⁷.

Al di là delle rispettive e opposte radici etimologiche, la nozione di isotopia (dal greco *isotopos*, "ugual luogo") e quella di anatopismo (comp. di *ana*,

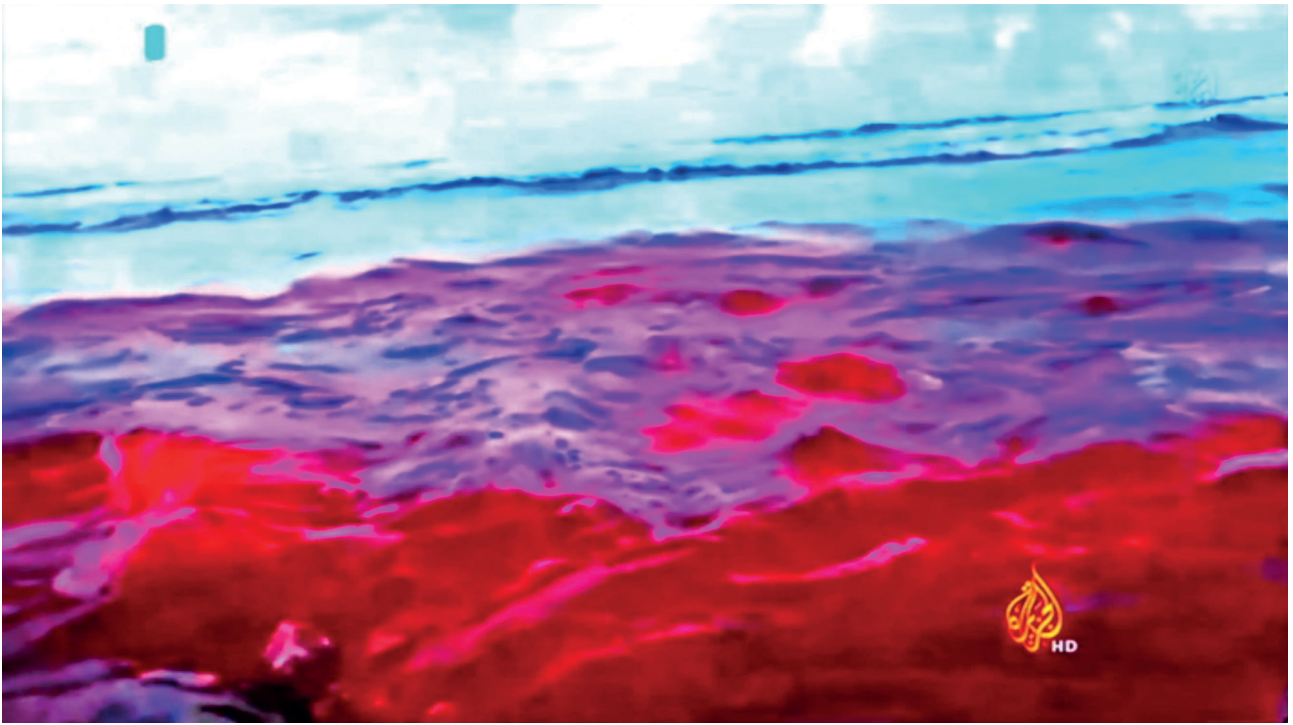


Fig. 5
Fotogramma dal film “Le livre d’image” (2018) di Jean-Luc Godard.

contro, e *topos*, luogo) lavorano insieme a sostanziare la possibilità di accostamenti o sostituzioni tra immagini non obbligatoriamente legate da rapporti tipologici predefiniti. Proprio in virtù delle loro caratteristiche figurative e plastiche, due o più immagini che si riferiscono a eventi diversi, a tempi diversi e a luoghi diversi possono essere accostate se non sovrapposte. Traendo le dovute conseguenze da tale considerazione, è possibile notare che la stessa nozione di “anacronismo” – ampiamente indagata e impiegata nel dibattito teorico degli ultimi anni – poggia in realtà su quella di anatopismo e sulle relazioni isotopiche che rendono possibile accostare immagini diverse; sul fatto stesso che, al di là della referenza a un determinato luogo, ogni immagine costituisce in sé un sistema di relazioni tra diversi elementi e che la persistenza di tale sistema consente esercizi di montaggio e permutazione. Non è forse un caso se il primo dei cinque episodi che compongono *Le livre d’image* è dedicato alla nozione di “Remake” e alla guerra come ciò che incessantemente si riproduce nello spazio e nel tempo. Come sempre, Godard non ha paura di confrontarsi con le immagini più triviali e violente del presente. È così che una delle sequenze più scioccanti di *Le livre d’image* consiste nel montaggio alternato dell’esecuzione-annegamento nell’episodio di *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini girato a Porto Tolle, con le immagini di propaganda dell’ISIS (Fig. 5). Il dettaglio dell’acqua increspata dalla caduta dei corpi presente nel primo trova parziale corrispondenza nel mare mosso del secondo, dove l’accentuazione dei tratti cromatici spinge l’immagine oltre la funzione referenziale, cercando di fare emergere la componente diagrammatica sottesa: il paradigma dell’inabissamento come ciò che uccide e occulta¹⁸. Subito dopo, giusto il tempo di riconoscerla, si assiste alla straordinaria sequenza girata da Rossellini, in quello stesso film, all’interno del Corridoio Vasariano: luogo di alta cultura che improvvisamente si carica di una funzione politica resistenziale, collegando le due sponde della città di Firenze sotto occupazione nazista. Quasi a voler esplicitare il suo metodo di montaggio, Godard inserisce dunque un cartello con la scritta “RIM(AK) ES” che rimanda, al contempo, all’idea di remake e a quella di rima figurativa e plastica tra due o più immagini.

Come Didi-Huberman (2007, p. 24) ha sostenuto la potenza “euristica

dell'anacronismo", trattando quest'ultimo come uno strumento per la storia dell'arte, così il lavoro di Godard può essere interpretato come un'euristica dell'anatopismo. Anziché produrre uno schiacciamento per identificazione tra il *qui* e l'*altrove*, anziché dare luogo a un'assoluta messa a distanza tra ciò che è vicino e ciò che è lontano, si tratta di concepire il montaggio in modo dinamico, come un *displacement*, un'"arte dello spostamento"¹⁹.

Certo, molti accostamenti di Godard restano criptici se non difficili da accettare. Ma, anche di fronte alle provocazioni, occorre ricordare che il montaggio è proprio ciò che *non* stabilisce equivalenze, invitandoci piuttosto a comprendere *in che cosa* e *come* eventi distinti e distanti possano essere messi in relazione e soprattutto a valutare quali sono le *condizioni di possibilità* affinché ciò che è stato possa ricostituirsi ancora, altrove, diversamente. È Godard stesso, in una lunga intervista pubblicata in occasione della mostra al Théâtre des Amandiers, a tornare sul carattere anacronistico e anatopistico del montaggio, complicando ulteriormente i termini della questione: «J'ai même fait un'équation, très simpliste, comme Euclide avait fait ses cinq axiomes: $x+3=1$. Pour obtenir un, il faut supprimer deux. Ce n'est pas vraiment un'équation. Quand je l'ai montrée à Badiou, il ne savait pas trop quoi en faire»²⁰.

Se il "teorema di Godard" resta irrisolto, si tratta di continuare a guardare i suoi film. Talvolta, accostare un'immagine a un'altra è come produrre una moltiplicazione tra due luoghi, due tempi, producendo un risultato clamoroso, provocatorio. Talaltra, l'esercizio è quello di introdurre – porre sul tavolo, il banco di montaggio – una serie di elementi con fine sottrattivo, per spingere lo sguardo ancora altrove, verso una terza dimensione, un altro spazio del quale si riconosce la struttura profonda ma del quale non sono ancora chiare le coordinate di manifestazione storica e geografica.

Note

¹ <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/nanterre-amandiers-ouvre-le-livre-dimage-jean-luc-godard-2019/>

² <http://www.fondazioneprada.org/project/jean-luc-godard-le-studio-dorphee/>

³ Lepastier 2019, p. 34.

⁴ Cfr. almeno Cervini, Scarlato, Venzi 2010.

⁵ Sul rapporto tra storia e geografia in Godard, cfr. Aumont 1999, pp. 160-162.

⁶ Sul pensiero geo-filosofico, cfr. Deleuze, Guattari, 2002, pp. 77-107.

⁷ Per una ricostruzione delle fasi di realizzazione del film e delle polemiche successive alla sua uscita, cfr. de Baecque 2010.

⁸ Come punto di riferimento si rimanda a Said 2008.

⁹ Sul "TRA" come nozione chiave del metodo godardiano, cfr. Deleuze 1989, p. 201.

¹⁰ Come riferimento teorico, cfr. Kracauer 2007.

¹¹ Cfr. Didi-Huberman, Giannari 2017, p. 50.

¹² Per un'analisi di questa sequenza, cfr. Zucconi 2018, pp. 28-43.

¹³ Cfr. il classico di Todorov 2014.

¹⁴ Tournier 1981, pagine prive di numerazione.

¹⁵ Greimas, Courtés 2007, p. 171.

¹⁶ Per una ripresa della nozione di isotopia nel campo della semiotica e della teoria delle arti, come per l'idea di una "geografia delle immagini", cfr. Calabrese 1985.

¹⁷ Sull'idea che il montaggio cinematografico possa lavorare sulla "figuratività profonda" delle immagini, cfr. Mengoni 2009, pp. 187-231.

¹⁸ Sul montaggio cromatico in *Le livre d'image*, cfr. Béghin 2019, pp. 23-24.

¹⁹ Sull'idea di "montaggio" e "*displacement*" come metodo, cfr. Zucconi 2018.

²⁰ Cfr. Delorme, Lepastier 2019, p. 9.

Bibliografia

- AUMONT, J. (1999) – *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. POL, Paris.
- BÉGHIN, A. (2019) – “L’image viendra”. *Cahiers du cinéma*, 759.
- BELLOUR, R. (2012) – *La querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions: Cinéma - installations, expositions*. POL, Paris.
- CALABRESE, O. (1985) – *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Laterza, Roma-Bari.
- CERVINI, A., SCARLATO, A., VENZI, L. (2010) – *Splendore e miseria del cinema. Sulle “Histoire(s) du cinéma” di Jean-Luc Godard*. Pellegrini, Cosenza.
- DANEY, S. (2001) – *La maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*. POL, Paris 2001.
- DE BAECQUE, A. (2010) – *Godard. Biographie*. Grasset, Paris.
- DELEUZE, G. (1989) – *L’immagine-tempo. Cinema 2*. Ubulibri, Milano.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2002) – *Che cos’è la filosofia?*. tr. it., Einaudi, Torino.
- DELORME, S., LEPASTIER, J. (2019) – “Ardent espoir. Entretien avec Jean-Luc Godard”. *Cahiers du cinéma*, 759.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007) – *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015) – *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire, 5*. Minuit, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, G., GIANNARI, N. (2017) – *Passer, quoi qu’il en coûte*. Minuit, Paris.
- GREIMAS, A., COURTÉS, J. (2007) – *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Bruno Mondadori, Milano.
- KRACAUER, S. (2007) – *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. L. QUARESIMA (a cura di), Lindau, Torino.
- LEPASTIER, J. (2019) – “Genèse. Entretien avec Philippe Quesne, directeur et programmateur du Théâtre Nanterre-Amandiers”. *Cahiers du cinéma*, 759.
- MENGONI, A. (2009) – ““Accumulare prove”. Trauma e lavoro memoriale in “Muriel” di Alain Resnais”. In: Id. (a cura di), *Racconti della memoria e dell’oblio*, Protagon, Siena.
- SAID, E. (2008) – *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*. Feltrinelli, Milano.
- TODOROV, T. (2014) – *La conquista dell’america. Il problema dell’“altro”*. Einaudi, Torino.
- TOURNIER, M. (1981) – *Vues de dos*, Gallimard. Paris.
- ZUCCONI, F. (2018) – “«Accostare cose che non sembrano disposte a essere accostate». Politica e montaggio secondo Jean-Luc Godard”. *il Verri*, 68.
- ZUCCONI, F. (2018) – *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*. Palgrave Macmillan, Chan.

Francesco Zucconi è ricercatore di Cinema, fotografia e televisione all’Università IUAV di Venezia, membre associé al Centre d’Histoire et de Théorie des Arts dell’EHESS di Parigi e research fellow presso l’Institut Convergences Migrations (CNRS, Ined, Inserm, IRD, Collège de France, EPHE, Paris 1). È stato Marie Skłodowska-Curie fellow all’EHESS e Lauro de Bosis fellow ad Harvard. Tra le sue pubblicazioni: *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità* (Mimesis 2013, 2020); *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín* (con M. Coviello, Pellegrini 2017); *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture* (Palgrave Macmillan 2018).