

ALLA RICERCA DI VIVIAN MAIER
FINDING VIVIAN MAIER

(Scheda a cura di Neva Ceseri)

CREDITI

Regia: John Maloof, Charlie Siskel.

Sceneggiatura: John Maloof, Charlie Siskel.

Soggetto: John Maloof, Charlie Siskel.

Montaggio: Aaron Wickenden.

Fotografia: John Maloof.

Musiche: J. Ralph.

Suono: Scott Palmer, Steve Lynch.

Interpreti (nel ruolo di se stessi): John Maloof, Mary Ellen Mark, Phil Donahue, Vivian Maier, Daniel Arnaud, Simon Amédé, Maren Baylaender, Bindy Bitterman, Roger Carlson, Sylvain Jaussaud, Patrick Kennedy, Virginia Kennedy, Jeffrey 'Guffy' Levant, Jennifer Levant, Sarah e 'Joe' Matthews, Linda Matthews, Joel Meyerowitz, Jacqueline Bruni-Maniér, Cathy Bruni-Norris, Anne Croghan O'Brien, John Perbohner, Simon Philippe, Carole Pohn, Inger Raymond, Ginger Tam, Zalman e Laura Usiskin, Barry Wallis...

Casa di produzione: Ravine Pictures.

Distribuzione (Italia): Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Origine: USA.

Genere: documentario.

Anno di edizione: 2013.

Durata: 84 min.

Sinossi

Chi trova un rullino fotografico, a volte, trova un tesoro.

Nel 2007, un giovane collezionista di nome John Maloof acquista ad un'asta, per 380 dollari, una scatola di negativi pensando di ottenere immagini sulla Chicago degli anni Cinquanta, e scoprendo, invece, il primo tassello di un incredibile, immenso archivio fotografico. Ovvero, il tesoro segreto di Vivian Maier: bambinaia di professione e *street photographer* per passione.

Dotato di fiuto e tenacia (ed anche di un'eccellente un'attitudine imprenditoriale) Maloof si getta, anima e corpo, come il più ostinato dei detective contemporanei, nella ricerca di tracce capaci di svelare il mistero che aleggia intorno a questa abile fotografa autodidatta, morta sconosciuta nel 2009. Un lavoro davvero immenso che ha portato, prima al recupero e alla catalogazione del vasto materiale della donna, poi, alla realizzazione, insieme al regista e produttore Charlie Siskel, di un documentario dedicato: *Alla ricerca di Vivian Maier*, appunto. Un film che, con andamento serrato e un impianto narrativo da giallo investigativo – alla stregua di altri documentari contemporanei, come *Searching for Sugar Man*, del 2012 – accompagna, passo passo, lo spettatore nel processo, condotto da Maloof, alla scoperta della Maier e della sua storia. Interviste agli ex bambini (oggi adulti) delle famiglie presso cui lavorava, immagini e filmati originali da lei realizzati, visite nei luoghi della sua esistenza... Un percorso basato su indizi e costellato di interrogativi, perlopiù destinati a rimanere tali.

Chi è, dunque, questa bambinaia che ha “scattato” ossessivamente per tutta la vita, sviluppando solo poche immagini, e conservando una mole incredibile di negativi, rullini fotografici e pellicole nella propria stanza chiusa a chiave?

«Collezionare fotografie è collezionare il mondo», affermava Susan Sontag e, forse, la risposta più eloquente è racchiusa proprio nelle fotografie di Vivian, e nel riflesso sfaccettato dei suoi innumerevoli autoritratti.

ANALISI SEQUENZE

1. Introduzione (00':00" - 01':36")

«Paradossale», «coraggiosa», «misteriosa», «eccentrica», «riservata»... Sono gli aggettivi con cui le persone che hanno conosciuto (o pensavano di conoscere) Vivian Maier, donna del mistero e protagonista inconsapevole di questo documentario, la descrivono sinteticamente, mentre le loro inquadrature si succedono rapide, mediante stacco netto, e in perfetta cadenza ritmica con il pizzicato d'archi che accompagna musicalmente la scena (musica over, extradiegetica). Donne e uomini intervistati che, con gli sguardi rivolti alla camera, riflettono a posteriori su questa bizzarra presenza femminile nelle rispettive esistenze, rivelando, dai piani ravvicinati che li immortalano, emozioni e sentimenti diversi al di là dei commenti vocali pronunciati.

Stacco netto. Al centro dell'inquadratura, il volto di un giovane (capelli a spazzola, occhiali, l'aria curiosa e intraprendente) ripreso mediante plongée, sembra guardarci dal basso di una stanza, poi però, dopo aver controllato l'angolazione della camera – ubicata in posizione perpendicolare, dall'alto (plongée, appunto) –, procede a sistemare sotto i nostri occhi – e in una manciata di secondi soltanto, grazie all'effetto di accelerazione che consente di contrarre il tempo del racconto – una serie di bauli, scatole e contenitori pieni di oggetti (negativi, libri, cartoline, abiti, cappelli...). Come spesso accade nei film polizieschi, anche in questo documentario ci viene mostrato, adesso, l'insieme dei presunti “reperiti”, quelli relativi allo strano caso di Vivian Maier, il cui mistero sta per essere indagato.

Stacco netto. Il titolo originale del documentario: *Finding Vivian Maier* (“Alla ricerca di Vivian Maier”), appare dunque a tutto campo, caratterizzato dalla scelta di un font compatto e leggibile, ovvero il Times New Roman (tra i più famosi caratteri tipografici al mondo), ma, soprattutto, distinto cromaticamente dal giallo (affinità con tale genere narrativo) e dal bianco su sfondo nero per quanto riguarda il nome della protagonista sconosciuta da “investigare”, non a caso, autrice essa stessa di formidabili foto in b/n.

Il commento musicale over che fino adesso ha accompagnato le varie scene, creando un ritmato e suggestivo ponte sonoro, sfuma lasciando il posto al rumore diegetico dell'apertura della serratura di un baule su schermo nero. Che lo svelamento abbia inizio...

2. L'antefatto: «Era l'inverno del 2007... » (01':37" - 03':34")

Stacco netto. La voce off (fuori campo) di un banditore d'asta si diffonde su schermo nero, incalzata subito dopo dalla voce over (esterna all'universo narrativo del racconto, udita da noi spettatori ma non dai personaggi del film) di John Maloof, regista del documentario insieme a Charlie Siskel, e narratore diegetico di questa storia. Apprendiamo, quindi, dal giovane autore che tutto ebbe inizio nell'inverno del 2007, quando stava lavorando a un testo storico e, cercando foto d'epoca su Chicago, comprò ad una vendita all'asta una scatola di negativi presentati come scatti sulla città.

In realtà, passandoli poi in rassegna rapidamente, scoprì di non essere particolarmente interessato a quelle immagini che finirono chiuse in un armadio per i due anni seguenti.

La ricostruzione di quel momento passato, ovvero l'antefatto di questa storia, avviene mediante l'alternanza di scene in flashback (o analessi; salto all'indietro nella concatenazione degli eventi narrati), che mostrano Maloof aggiudicarsi la prima scatola di negativi alla casa d'aste, con il presente narrativo in cui il regista, ripreso in primo piano, ci commenta, passo passo, i vari momenti iniziali della vicenda, a sostegno delle immagini.

Un montaggio audiovisivo estremamente rapido, chiaro e didascalico, finalizzato a fornire allo spettatore tutte le informazioni del caso, in modo semplice e immediato; oltre a mettere a fuoco la figura dell'autore/investigatore: un giovane intraprendente che si muove con destrezza nel mondo delle compravendite e dotato di un certo fiuto per le “occasioni” in tale ambito.

Il dettaglio dei negativi, rimarcato con un velocissimo zoom in (o carrellata ottica in avanti), e della vana ricerca di Vivian Maier sul motore di ricerca Google (corredata dal rumore diegetico, realistico, della digitazione dei tasti del computer), sottolineano visivamente quanto affermato dal giovane regista: nessuna informazione su questa presunta “fotografa”, coinvolgendo tuttavia lo spettatore nella ricerca fin dai primi tentativi d’indagine, grazie all’impatto diretto degli elementi audiovisivi forniti nella ricostruzione fittizia del caso.

In seguito, John decide di scansionare alcune immagini – ed ecco che ci viene mostrato subito lo scanner in dettaglio – perché il suo intuito gli suggerisce che quegli scatti potrebbero rivelare, nel prossimo futuro, un valore al momento sconosciuto. E la percezione di Maloof non è dettata dal caso ma è un tipo di sensibilità che viene da lontano, dall’esperienza come rigattiere, nel settore dei mercatini delle pulci, maturata insieme al padre e al fratello – come puntualizza la fotografia inquadrata –, ereditata dal nonno e raccontata in voice over dal regista stesso, mentre un lento zoom in si dirige verso il John adolescente, ritratto nell’immagine.

Nel ritorno a presente narrativo, il regista afferma: «*Quando vidi per la prima volta questi negativi non sapevo se fossero buoni. Io pensavo che lo fossero...* » terminando la sequenza e alimentando l’attesa nei confronti della scoperta che, accompagnata dal ritmo crescente e stimolante della musica over (raccordo sonoro), prosegue nella sequenza successiva.

3. Il successo online delle prime foto pubblicate (03':35" - 04':42")

Maloof ci guida, passo passo, nella sua poderosa ricerca, finalizzata allo svelamento di Vivian Maier e della sua incredibile produzione fotografica. Ci rivela come, dopo aver contattato inutilmente gallerie e musei, abbia deciso di pubblicare online una serie di 200 immagini attraverso un blog e postandole su Flickr (social network che consente di archiviare, condividere e commentare foto), ottenendo un successo immediato da parte del variegato popolo della Rete.

Grazie alla contrazione temporale creata dal montaggio ellittico, impiegato in questa sequenza, il regista ha potuto subordinare lo sviluppo temporale (saltando i tempi morti e omettendo il superfluo) a una precisa logica narrativa: raccontare il consenso e l’entusiasmo degli utenti nei confronti di queste inedite fotografie in b/n, che ritraggono donne, uomini e bambini, colti di sorpresa per le strade, nell’America degli anni Cinquanta. E la musica d’accompagnamento incalza in un crescendo sonoro che crea un perfetto parallelismo con il piano visivo.

Sono immagini che anche noi vediamo per la prima volta dall’inizio del film e che scorrono evocative, una dopo l’altra, davanti ai nostri occhi, insieme ai molteplici commenti al post che si accumulano, rapidi, nel quadro.

A questo punto, l’obiettivo di John diventa più chiaro e urgente: cercare più informazioni possibili su questa donna misteriosa e recuperare il restante materiale fotografico disponibile... Fino ad accumularne realmente una quantità davvero impensabile. Come afferma risoluto Maloof nel suo primo piano davanti alla camera, seguito da una ripresa dinamica che, dal basso, si alza per aprire lo spazio visivo e inquadrare la serie di contenitori, pieni di negativi, ammassati sul pavimento della stanza.

4. Vivian Maier: bambinaia, fotografa e “collezionista dell’inutile”(04':43" - 06':59")

Ma chi sta dietro a queste foto? Continua a chiedersi John mediante voice over; voce narrante che crea anche un raccordo sonoro nel passaggio tra questa e la sequenza precedente.

Dunque, chi è veramente Vivian Maier? Magari una fotografa o forse una giornalista: supposizioni piuttosto naturali. Tuttavia, l’unica informazione che Maloof trova in Internet su di lei è un necrologio che ne riporta il decesso: avvenuto il 21 aprile 2009 (quindi la donna era ancora in vita nel momento in cui il giovane acquistò la prima scatola di negativi), mentre tra le cose della Maier

in suo possesso salta fuori un foglietto con un indirizzo (stropicciato e con un refuso riguardante il nome: “Vivan” invece di “Vivian”), immortalato in dettaglio e zoom in come fosse il “reperto” numero uno dell’indagine. Prima traccia da seguire e, infatti, dopo alcune ricerche, Maloof riesce a parlare telefonicamente con il referente giusto da cui apprende un dato importante, quanto bizzarro: Vivian Maier era la sua bambinaia.

«*E perché una bambinaia avrebbe fatto tutte queste foto?*». Mentre John rivolge in camera tale quesito, a ribadire pubblicamente la singolarità, il montaggio lascia scorrere altri scatti della donna – bimbi piangenti, arresti notturni, incontri casuali, volti sconosciuti magnificamente catturati dal suo “occhio” fotografico – accompagnati dal commento del regista e dalla musica over, un sottofondo sonoro pacato ma velato di mistero.

Man mano che Maloof apprende informazioni su Vivian Maier – una donna solitaria, senza marito né figli, che aveva vissuto facendo da madre ai bambini altrui –, il suo coinvolgimento nel caso diventa sempre più forte, tanto da recuperare più oggetti possibili della misteriosa bambinaia (destinati altrimenti al macero), tra i quali: una valigetta di pelle con dentro tantissimi rullini fotografici non sviluppati e una scatola metallica contenente perfino... dei denti!

Il modo in cui l’occhio della camera indulge su alcune scene (il penetrare all’interno del deposito, lungo i corridoi vuoti, per “sbirciare” dentro al box in affitto; lo zoom in sulla foto originale delle decine di scatole di cartone ammassate; il dettaglio insistito e sempre più ravvicinato della cassa di cuoio ricolma di rullini...) amplifica la curiosità dello spettatore che segue la storia e l’indagine attraverso gli indizi e il percorso tracciato dall’autore.

5. La richiesta di aiuto al MoMA e alla Tate Modern: negata (07':00" - 08':46")

Stacco netto. La mansarda in cui Maloof ha riposto il materiale di Vivian è piena di oggetti (proprio come le scatole collezionate dalla donna), tanto che lo stesso regista vi si muove a fatica. Il totale della stanza che apre la sequenza, mostrando la visuale frontale dello spazio interno, con la serie di contenitori adagiati sul pavimento, è eloquente in tal senso; e la varietà degli oggetti presenti è sottolineata dall’inquadratura plongée che li immortala dall’alto, come in un “puzzle” di incastri.

«*C'erano cose incastrate e nascoste in tutto quello che aveva*», afferma Maloof passando dalla voce over alla voce in del ripetuto primo piano, riferendosi all’accumulazione compulsiva e segreta di Vivian. Un oggetto più piccolo era contenuto in un altro più grande e così via, fino alla creazione di una vastissima raccolta: fogli, volantini, disegni mai incassati, vestiti, cappelli, scarpe... mostrati attraverso dettagli e piani d’insieme per restituire sia la singolarità che la quantità delle cose “collezionate” da Vivian e, adesso, recuperate da John – in una compulsiva, simbiotica accumulazione seriale che, forse, manifesta una qualche affinità in sottofondo.

L’uso della dissolvenza incrociata e dell’effetto di accelerazione consentono di subordinare lo sviluppo temporale a una precisa finalità: sistemare rapidamente gli oggetti e renderli visibili, nella loro totalità e varietà, davanti ai nostri occhi.

Riguardo al bisogno di collezionare cose e oggetti della donna, citiamo la riflessione di Denis Curti: «*Vivian Maier incarnava nella stessa persona questa doppia ossessione di raccoglitrice: da un lato raccoglieva immagini e dall’altro sentiva la necessità di tenere semplicemente accanto a sé le cose alle quali teneva*». (“La bambinaia fotografa”, a cura di Naima Comotti, Feltrinelli Editore, p.11)

Infine, si torna al totale iniziale della sequenza, con John che osserva pensieroso la “distesa” di beni sul pavimento, mentre la sua voce narrante, oltre a ribadire l’entità di questo recupero (100.000 negativi, 700 rullini a colori e 2000 in b/n non sviluppati...), afferma la necessità di dover organizzare, scannerizzare e archiviare il tutto, magari con l’aiuto di esperti e di enti specializzati. Tuttavia, le richieste inviate ai prestigiosi MoMA e Tate Modern, i riferimenti più importanti per l’arte contemporanea a livello mondiale, non sortiscono esito positivo, come ribadisce direttamente

il nostro regista, mostrandoci la lettera di risposta del museo newyorkese in dettaglio (con particolari ingranditi e zoom in per evidenziarne alcuni elementi) e leggendone il contenuto cordiale, ma categorico, nel dichiarare l'impossibilità di accogliere le foto di Vivian Maier. Così, mentre sullo schermo del computer di John scorrono i fotogrammi degli scatti di Vivian, il giovane dichiara pubblicamente, in voice over, di essere solo (insieme al suo cane) nella gestione del "caso". Ma Maloof non demorde e, sotto lo sguardo attento del fidato quadrupede (immortalato con lui nel campo medio davanti alla postazione Mac), inizia ad affrontare la situazione, nel tentativo di valorizzare e far conoscere il lavoro di questa artista, tanto enigmatica quanto talentuosa. Quindi, si gira verso di noi e spegne la camera, chiudendo al nero la sequenza.

6. La mostra "Finding Vivian Maier - Chicago Street Photographer" (08':47" - 10':02")

Stacco netto. La scena si apre con John nel proprio studio, già all'opera con stampe fotografiche, vetri e cornici per organizzare la prima mostra su Vivian Maier: una mole di lavoro assolutamente folle – come commenta in voice over sulle immagini che scorrono – ma l'ostinazione e la compulsione che (per sua stessa ammissione) lo contraddistinguono, consentono al giovane regista di riuscire nell'intento.

Il Chicago Cultural Center ospita l'evento, contestualizzato visivamente dal campo lunghissimo e dal totale esterno dell'edificio – in perfetta corrispondenza con le parole di Maloof (voice over) –, per poi entrare nel vivo della mostra all'interno del centro culturale, gremito di visitatori.

«*Dissero che c'era stata la più grande affluenza di pubblico mai avuta per un artista*», dichiara il narratore e autore del documentario in voice over, mentre scorrono le immagini dell'esposizione, ritratta mediante campi medi e da varie angolazioni per evidenziare la moltitudine di persone accorse, la vivacità del contesto e anche l'emozione di Maloof mentre parla con giornalisti ed esperti del settore.

La mostra "Finding Vivian Maier - Chicago Street Photographer" (2011) è un vero successo che dà inizio all'effettiva scoperta di questa incredibile fotografa. L'attenzione dei media è istantanea ed esponenziale, e John sembra muoversi a proprio agio tra interviste ed eventi dedicati, continuando il lavoro come fosse una "missione": quella di «*far entrare Vivian Maier nei libri di storia*».

Grazie all'impiego del montaggio ellittico con sequenza a episodi (una serie di brevi scene che si succedono secondo un obiettivo preciso), il regista ha potuto riassumere in pochi secondi, escludendo i dati superflui, gli avvenimenti di un tempo esteso, subordinandone lo sviluppo a una precisa logica narrativa: l'incredibile scoperta massmediatica della bambinaia fotografa, attraverso la successione di alcuni episodi salienti (articoli di giornale, approfondimenti televisivi, interviste al fortunato artefice del ritrovamento).

Il raccordo sonoro tra le varie scene, creato dal suggestivo crescendo della medesima musica di accompagnamento, armonizza lo stacco delle immagini e ne amplifica il senso complessivo finale (effetto: parallelismo visivo-sonoro); il ritmo si arresta all'inizio della sequenza successiva che introduce altri elementi.

7. «La gente avrebbe amato il suo lavoro» (10':03" - 11':53")

Stacco netto. Adesso siamo a New York, come ci informa la didascalia sovrimpressa al campo lunghissimo, frontale, della facciata esterna dell'edificio in cui troviamo Joel Meyerowitz (1938), noto fotografo statunitense, introdotto dalla sua voce in off. L'uomo, che vediamo subito dopo, ripreso a mezzo busto e intervistato da Maloof (confinato nel fuori campo), ci confida il proprio pensiero su questa scoperta, mentre le suggestive, acute e divertenti immagini della Maier scorrono, gloriose, a tutto schermo. «*Sembra che ci sia l'occhio di un vero esperto della natura umana, di fotografia e della strada*» dichiara compiaciuto Meyerowitz, per il quale non ci sono dubbi: Vivian, la sconosciuta, è una fotografa autentica.

Stacco netto. Adesso tocca ad un'altra esperta, la celebre fotografa Mary Ellen Mark (1940 - 2015), ad essere ripresa e intervistata da Maloof nel suo studio, così colorato e pieno di oggetti, come mostrano le inquadrature, in campo medio, di lei davanti al computer. Con grande attenzione, la Mark – scomparsa il 25 maggio del 2015 e conosciuta per i suoi ritratti, i lavori nel mondo della pubblicità e del fotogiornalismo – passa in rassegna gli scatti segreti di Vivian e ne ammira «*il senso dell'inquadratura, dell'umorismo e... della tragedia*». Infine, “azzarda” un confronto – sostenuto visivamente dall'uso efficace dello spleet-screen, ovvero dello schermo frazionato (in questo caso in due parti speculari e simmetriche per agevolare al meglio l'accostamento/paragone) – tra alcune immagini della Maier (scelte tra i 150.000 negativi e che nessuno, prima di John, pare abbia mai visto) con quelle di illustri esponenti della fotografia americana contemporanea.

Il primo paragone è con Robert Frank (classe 1924 e definito dal “New York Time Magazine” come «*il più influente fotografo in vita*») e la cover del suo famosissimo reportage “Gli Americani” (“*The Americans*”, 1959), che raccoglie una selezione di 83 foto, scattate da Frank viaggiando in 48 stati a metà degli anni Cinquanta, e ritenuto uno dei progetti più importanti della storia della fotografia statunitense.

Il secondo confronto è con Lisette Model – vero riferimento nell'ambito della cosiddetta Street Photography newyorkese degli anni Quaranta e valente insegnante – qui citata attraverso una delle sue immagini più note: “La bagnante” (“*The Bather*”, C. 1939 - 1941) di Coney Island e la sua irresistibile esuberanza. Poi è il turno di Helen Levitt (1913 - 2009) e dei suoi ritratti di bambini dei quartieri poveri di New York. Infine, ecco apparire, in relazione alla coppia di maschietti gemelli della Maier, le sorelle Cathleen e Colleen Wade, immortalate in questo scatto famosissimo di Diane Arbus, “*Identical Twins*” (New Jersey, 1967), di sicura ispirazione per Stanley Kubrick – che ammirava la Arbus – nella scelta delle inquietanti Gemelline Grady in *The Shining* (1980).

La sequenza termina con il piano ravvicinato di Mary Ellen Mark che elogia il lavoro fotografico di Vivian, la quale, se si fosse fatta conoscere, sarebbe stata molto apprezzata, ma purtroppo “qualcosa è andato storto...”, e la musica over, in sottofondo, crea un raccordo sonoro con la scena successiva.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Joel Meyerowitz (New York 6 marzo 1938)

È stato uno dei primi fotografi a utilizzare pellicole a colori. Cominciò a fotografare negli anni Sessanta, dopo un'esperienza come art director e ispirato dalle fotografie di Robert Frank.

Nonostante il colore nelle fotografie fosse comparso già nella seconda metà dell'Ottocento, circolava ancora molta diffidenza sul tema: le difficoltà tecniche e gli anni trascorsi a scattare in bianco e nero avevano abituato la visione alla scala di grigi, sia da parte delle persone comuni che tra gli addetti ai lavori. Meyerowitz comprese però la potenza comunicativa dei colori e trasformò il colore in linguaggio. Cominciò a collaborare con diversi importanti autori – come Garry Winogrand, Tony Ray-Jones, Lee Friedlander, Tod Papageorge e Diane Arbus – e tenne diversi corsi di fotografia.

La macchina fotografica di piccolo formato (35 mm) permise a Meyerowitz di attraversare New York e comportarsi come un vero e proprio street photographer, registrando piccoli eventi casuali, dettagli minimi e rivelatori, volti e paesaggi urbani. Grazie alle collaborazioni con William Eggleston e Stephen Shore, Meyerowitz si avvicinò poi al grande formato fino ad arrivare all'importante lavoro che realizzò dopo gli attentati dell'11 settembre 2001. Meyerowitz fu l'unico autorizzato a fotografare da vicino Ground Zero subito dopo gli attentati: molte di queste fotografie sono poi state raccolte nel volume “*Aftermath: World Trade Center Archive*”.

(Fonte: <https://www.ilpost.it/2013/09/26/joel-meyerowitz/>)

Mary Ellen Mark (20 marzo 1940 – 25 maggio 2015)

(...) Nata il 20 marzo 1940 nella periferia di Philadelphia, Mary Ellen Mark si laureò in pittura e storia dell'arte alla University of Pennsylvania nel 1962; tre anni dopo si specializzò in fotogiornalismo alla Annenberg School for Communication, dove ottenne una borsa di studio per realizzare un reportage fotografico in Turchia. Durante quel viaggio, la Mark scattò fotografie in Inghilterra, Germania, Grecia, Italia e Spagna, prima di spostarsi a New York, dove per molti anni si dedicò a fotografare soprattutto soggetti "borderline", tra le manifestazioni contro la guerra in Vietnam, i movimenti di liberazione delle donne e per i diritti degli omosessuali, sempre esplorando temi "difficili" come la tossicodipendenza, la prostituzione, la malattia mentale. «*Ho sempre cercato con le mie immagini di dare voce alle persone che avevano meno opportunità di parlare per sé*», aveva detto una volta.

Mary Ellen Mark è nota anche per le sue foto di scena sui set di alcuni dei film più famosi della storia del cinema: dal *Satyricon* di Fellini, il primo film che Mary Ellen Mark documentò con la sua macchina fotografica, ad *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola o *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman, fino ai più recenti *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann e *Babel* di Alejandro González Iñárritu. Le sue foto sono esposte in decine di musei e gallerie e sono state pubblicate su alcuni dei giornali più noti del mondo tra cui "Life", "Vanity Fair", "Rolling Stone", "The New Yorker", e raccolte in 19 libri fotografici.

Le foto contenute in questo articolo sono tratte dal suo ultimo libro, "*Man and Beast: Photographs from Mexico and India*", una raccolta di foto scattate tra l'India e il Messico nel corso di quarant'anni che raccontano le relazioni complesse tra uomini e animali.

(Fonte: <https://www.ilpost.it/2015/05/27/mary-ellen-mark/>)

8. Il "viaggio" nel mondo di Vivian (11':54" - 14':31")

Stacco netto. L'immagine d'epoca che apre la sequenza è davvero suggestiva: è uno scatto in b/n, raffigurante una donna che cammina lungo i portici cittadini e il cui riflesso, nel vetro del palazzo alla sua destra, divide in due parti lo spazio visivo, amplificandone il senso: la figura femminile e il suo doppio riflesso, specularità evocativa dell'enigma che aleggia intorno alla sua autrice, Vivian Maier, e alla sua esistenza. Bambinaia per professione e fotografa per passione (segreta).

Un mistero che risuona nei perché, sempre più pressanti, del nostro regista: «*Voglio davvero capire perché Vivian scattò queste foto. Cosa c'era dietro questa fissazione? Dietro questa ossessione che la spingeva a fare così tante foto? Perché non vennero mai mostrate*».

Interrogativi che John, in primo piano stretto, dichiara pubblicamente con sguardo in macchina interlocutorio e che, come il ritmo incalzante della musica d'accompagnamento, lo ossessionano sempre di più.

Si torna, quindi, a interrogare le "cose" di Vivian in cerca di tracce, di frammenti "eloquenti"; nel dettaglio insistito su ricevute che, seppur senza riportare informazioni complete, conducono ad alcune conoscenze importanti. Grazie alla folle, ostinata compulsione del regista (e instancabile *private-eye*) John Maloof, il quale mette in campo anche tutti gli strumenti di registrazione e riproduzione audiovisiva in suo possesso per mostrarci il percorso di indagine alla scoperta di Vivian Maier.

L'impiego della camera a mano, con le sue oscillazioni tipiche, del cellulare che rimanda il suono acusmatico (in vivavoce) di una conoscente diretta («*Era la bambinaia della famiglia Usiskin?*»), di una leggera e compatta action-cam (tipo GoPro) piazzata sul cruscotto... sono tutte scelte che caratterizzano realisticamente il racconto filmico, coinvolgendo lo spettatore nella vicenda, facendolo partecipare quasi "in diretta" alle operazioni di ricerca.

Un montaggio audiovisivo che è, soprattutto, un "viaggio", fisico e narrativo, che inizia con le riprese dinamiche effettuate mediante camera-car, con le immagini di graziose villette immerse nel

verde che scorrono lungo un quartiere residenziale di Chicago, e si sofferma nei luoghi deputati – introdotti dal totale esterno dell’abitazione – al cospetto delle tante persone intervistate.

Uomini e donne che, a titolo diverso, hanno conosciuto Vivian Maier: per alcuni di loro è stata la tata (o *nanny*), per altri ha lavorato come domestica o badante, tutti registrati dalla camera di Maloof che ne riprende (in campo medio) i commenti, le espressioni e i contesti borghesi, mentre la musica over crea un collante sonoro tra le varie scene mostrate.

Ci sono poi anche altre cose che aiutano John a comprendere meglio questa donna misteriosa e sono le sue infinite collezioni: orecchini, bracciali, spille... Tutti ordinati da Maloof e ripresi in eloquenti totali d’insieme e dettagli, per restituirne sia la mole complessiva che la singola entità. Infine, la moltitudine di audiocassette registrate, da cui sentiamo la voce originale di Vivian diffondersi acusmatica nell’aria, e i filmini amatoriali in 8 e 16 mm (circa 150.000), di cui vediamo un breve estratto che mostra il gioco tra un bambino e la sua cagnetta.

9. I ricordi della star televisiva Phil Donahue (14':32" - 15':23")

Stacco netto. Le foto ritrovate da Maloof testimoniano che Vivian Maier lavorò come governante anche per Phil Donahue (Phillip John Donahue), celebre conduttore televisivo e produttore cinematografico statunitense che, all’epoca, era un giovane uomo in carriera, nonché padre celibe (o *single*, come diremmo oggi) di 4 figli. Ed è lo stesso Donahue, ripreso in primitissimo piano e intervistato, nel presente, da Maloof, a confermare il fatto, aggiungendo anche particolari interessanti riguardo ai soggetti fotografici di Vivian: come l’interno dei bidoni della spazzatura.

Ma Phil non giudica le attitudini della sua governante fotografa, né crede che sia pazza, e i suggestivi scatti dedicati ai “rifiuti”, che scorrono puntualmente in successione sulle parole dell’uomo, gli danno ragione.

10. Qual è l’immagine di Vivian Maier? Autoritratti e descrizioni sparse (15':24" - 17':20")

Stacco netto. La sequenza si apre visivamente sul primo piano di John, riflesso nello schermo del computer su cui scorrono i negativi della Maier, quasi a indicare una sorta di immedesimazione per comprenderne i retaggi reconditi e rispondere alla domanda: qual era l’immagine di Vivian Maier? Un interrogativo che si pone Maloof e noi con lui. Una curiosità legittima e destinata, tuttavia, nonostante la serie di autoritratti scattati dalla donna e le tante descrizioni da parte dei conoscenti, a rimanere, perlopiù, insoluta. Ma andiamo per gradi.

La musica d’accompagnamento (over) asseconda, nel ritmo incalzante, lo scorrere degli autoscatti in b/n della Maier, dove è la superficie riflettente di uno specchio a restituirci la fisionomia di questa fotografa “in incognito”, o a metterne in abisso la sua impenetrabilità.

Il montaggio ellittico passa, poi, in rapida rassegna – grazie alla contrazione temporale concessa – i vari conoscenti e i rispettivi ricordi su di lei: alta, fuori moda, vestita con cappotti enormi e cappelli di feltro, imbarazzata dalla propria fisionomia e contraddistinta da una camminata marziale... Ma sempre, sempre “con la sua macchina fotografica al collo”. Come mostra l’evocativo autoscatto in b/n al termine della sequenza, con Vivian frontale, ripresa a mezza figura, lambita di taglio (lateralmente) dalla luce che lascia drammaticamente in ombra l’altra metà del corpo, e in mano la sua inseparabile Rolleiflex. Storica macchina fotografica, commentata ripetutamente dagli stessi intervistati e mostrata in dettaglio, e zoom in, per sottolinearne l’importanza sia sul piano estetico che narrativo.

11. La Rolleiflex: un’ottima macchina fotografica per non dare nell’occhio (17':21" - 20':03")

Stacco netto. Joel Meyerowitz, ripreso con in mano una Rolleiflex (tale nome è usato solitamente per riferirsi alla linea di fotocamere reflex biottiche TLR tedesche di alta qualità), approfondisce la “conoscenza” con questa storica macchina fotografica, ampiamente utilizzata dalla nostra protagonista misteriosa e introdotta al termine della sequenza precedente.

Da esperto, ci spiega alcune delle caratteristiche fondamentali di tale reflex biottica: in primo luogo, la posizione alto basso per guardare nell'obiettivo – dato che il visore per l'inquadratura si trova nella parte superiore della macchina, impugnata all'altezza del busto – ottima se non si vuole dare nell'occhio, ideale per fotografare di nascosto.

Inoltre, scattando con angolazione dal basso, i soggetti ritratti dalla Maier acquisivano una particolare potenza e dignità, come ribadito visivamente dalla successione simbolica di tre dettagli: lo sguardo della fotografa, quello dell'uomo raffigurato e dell'"occhio" puntato della Rolleiflex stessa, per sottolineare il legame profondo tra autore, soggetto e mezzo fotografico.

Meyerowitz continua la sua riflessione e dal tipo di macchina passa a descrivere la tipologia del fotografo di strada (categoria a cui anche Vivian Maier, in base agli scatti resi noti, è stata associata): socievole ma anche solitario, poiché deve sentirsi a proprio agio in qualsiasi contesto e, al contempo, essere invisibile rispetto alla realtà che vuole catturare. La voce in over di Meyerowitz termina quindi sull'ennesima foto della protagonista (un autoritratto in b/n riflesso sul vetro di un negozio da cui emerge l'immagine di due donne sedute), come a esprimere questo concetto tra l'essere "dentro" e "fuori" il mondo, e passa la narrazione ai testimoni diretti che, nella sintesi fornita dal montaggio ellittico, rivelano alcuni aspetti fondamentali del carattere di Vivian.

Riservata, ossessionata dalla sicurezza, accumulatrice di una serie infinita di oggetti, contenuti in scatoloni di ogni tipo e grandezza (come evidenziato visivamente da un insistito carrello laterale su valige e bauli accatastati). Ed è sempre sull'immagine della tanto citate valigie, riprese in campo medio e breve zoom in, che termina questa sequenza, mentre un commento vocale femminile raccorda sonoramente con la seguente.

PER SAPERNE DI PIÙ...

Quali macchine fotografiche ha utilizzato Vivian Maier?

La prima macchina fotografica di Vivian Maier fu una modesta ed economica Kodak Brownie (denominata "the box", "la scatola"), a focale fissa e con otturatore a una sola velocità.

Nel 1952 comprò la sua prima Rolleiflex e, nel corso della propria attività, usò i seguenti modelli: Rolleiflex 3.5T, Rolleiflex 3.5F, Rolleiflex 2.8C, Rolleiflex Automat.

Successivamente utilizzò anche una Leica IIIc, una Ihagee Exakta, una Zeiss Contarex e varie altre macchine SLR (Single Lens Reflex).

(Fonte: <http://www.vivianmaier.com/frequently-asked-questions/>)

Rolleiflex: La prima macchina con una lente per sistemare la scena (di Ermanno Ferretti su "Cinque cose belle")

(...) Prodotta, dopo vari studi e prototipi, a partire dal 1929 ma usata addirittura in tempi relativamente recenti da molti professionisti, la Rolleiflex è storicamente una delle TLR – Twin-Lens Reflex, cioè reflex biottica – più amate della storia della fotografia, non solo per la sua qualità ma anche per lo stile inconfondibile e particolare; la usavano quasi per ogni loro scatto grandi fotografi come Diane Arbus e Lee Miller. A fare effettivamente la fotografia era la lente inferiore, mentre quella superiore proiettava l'immagine su uno schermo in cui si poteva esaminare la scena senza più bisogno di usare il treppiedi o di scambiare continuamente vetri come era necessario invece fare fino ad allora, semplificando di molto la vita dei fotografi dell'epoca.

(Fonte: <https://www.cinquecosebelle.it/cinque-macchine-fotografiche-storiche/>)

12. Vita da governante e animo d'artista: l'apparenza inganna (20':04" - 22':29")

Stacco netto. «Mi piacerebbe sapere perché uno dovrebbe tenersi stretta tutta questa grande arte? Perché non dividerla? Perché farla se nessuno la vede?».

La sequenza si apre con altri interrogativi fondamentali nella storia di questa fotografa segreta, pronunciati da una delle intervistate, Ginger Tam, e prosegue nelle riflessioni di Carole Pohn su

quanto sia triste che una persona tanto creativa sia costretta a fare la domestica per vivere. Il montaggio alterna i primi piani delle due donne ad alcuni scatti della Maier per evocarne l'essenza e mostrarne il talento in relazione al commento vocale in over.

La musica accompagna malinconica e discreta le immagini che, mediante stacco netto, passano a ritrarre, in campo lungo, un tratto di spiaggia di Southampton (New York), luogo della foto più vecchia, scattata da Vivian, in possesso di Maloof.

L'immagine è del 1951 e sul retro presenta la seguente scritta: "Gli Walker. Southampton", come riferisce la voce di John e come mostra il dettaglio della targa apposta sul muro inquadrato. In questo modo viene introdotto un ulteriore pezzo di vita di Vivian Maier che prende forma nel ricordo familiare di un'altra testimone, nipote di quegli Walker a cui la nostra protagonista fece da governante, trascorrendo le estati nella casa delle vacanze in prossimità del mare. Ed è suggestivo notare la differenza tra il passato e il presente di quel luogo, grazie all'alternanza tra le foto fatte da Vivian negli anni Cinquanta – una dimora bellissima, curata e piena di bambini – e le immagini del presente narrativo – con John e la donna che si muovono in un contesto desolato e in evidente stato di abbandono.

Stacco netto. La donna intervistata crea, infine, un paragone tra la Maier, bambinaia di allora, e Olivia, la sua attuale governante di origine ispanica, come a evidenziare il proseguimento nel tempo di un'attitudine. E dopo che l'erede Walker ha dichiarato il proprio affetto incondizionato per la deliziosa Olivia alla camera, ecco che la macchina da presa passa a riprendere proprio lei, la domestica, prima in cucina poi nella sua stanza, che ci mostra, evidenziato in dettaglio, il libro di Michael Moore: "Stupid White Men" (2003). Un ironico monito o un aneddoto simbolico per affermare un dato reale? Ovvero: chissà quante artiste, ieri come oggi, si celano dietro all'apparenza di cameriere, governanti e domestiche nel mondo.

13. Tata fantastica o donna bizzarra e distaccata? (22':30" - 26':42")

Stacco netto. Dalla brezza marina di Southampton la scena prosegue a Highland Park, dove l'intervistata Carole Pohn, che si dichiara una delle poche amiche di Vivian, ci rivela un lato amabile e disponibile della donna, conosciuta nel 1962.

Il racconto di Carole accompagna lo scorrere di fotografie e filmati originali d'epoca, in b/n e a colori, dove ritroviamo l'intervistata da giovane e vediamo divertenti frammenti di vita familiare.

Il formato amatoriale (8 mm) di queste pellicole, l'atmosfera confidenziale, di quotidianità domestica, coinvolgono lo spettatore alimentando la sua partecipazione alla storia narrata.

Per Carole, Vivian era una donna fantastica, davvero meravigliosa con i bambini e le belle sequenze video a colori che mostrano questi bimbi dai volti sorridenti – ripresi in primitissimo piano, tra fiori rosa e piante, dalla cinepresa della Maier – scherzare con lei, di cui sentiamo la voce fuori campo, sembrano confermarlo.

Seguono le testimonianze dirette degli altri conoscenti, alternate alle foto e ai filmati d'epoca relativi, mentre la musica over crea un sottofondo discreto che non prevarica le immagini né i commenti dei vari interlocutori, collegando fluidamente tra loro le scene.

Agli apprezzamenti di Maren Baylaender nei confronti della capacità di Vivian di occuparsi dei bambini che, infatti, l'adoravano, si passa, mediante raccordo sonoro vocale, ai ricordi più singolari e stravaganti di Linda Matthews che definisce "dogmatico" il metodo della bambinaia, la quale portava i suoi figli sempre in giro e aveva una vera ossessione non solo per le caramelle dei grandi magazzini ma anche per la "spazzatura" trovata nei vicoli (pezzi di metallo, di legno...), da riutilizzare in forme artistiche. E anche la figlia di Linda, Sara Matthews, ribadisce scherzosamente la golosità della sua tata che non brillava per grazia e buone maniere; invece, il fratello, Joe Matthews, introduce un altro elemento: le tante foto ai manichini nudi, o ai loro pezzi (come

evidenziato, in modo didascalico, dalle foto a tutto schermo) che Vivian faceva per strada, lasciando lui e gli altri bambini ad aspettarla per un tempo indefinito che sembrava un’“eternità”.

Infine, Duffy Levant, rincara la dose in termini di “stranezze” e racconta che, dopo che suo fratello Robbie fu investito, tata Vivian si mise a fotografarlo senza alcun pudore o compassione. E, in effetti, nonostante la sorella Jennifer si mostri incerta sul fatto riferito, quelle che vediamo scorrere davanti agli occhi sono proprio le foto in b/n di quel triste evento, a cui noi spettatori abbiamo quasi l’impressione di partecipare in diretta.

Il montaggio ellittico con sequenza a episodi (brevi scene che si succedono in base a un progetto e ad un senso preciso), impiegato in questa sequenza, crea una contrazione temporale che, saltando i tempi morti e le informazioni superflue, subordina lo sviluppo temporale a una precisa logica narrativa: farci conoscere Vivian Maier attraverso i racconti di amici e conoscenti. Interviste preziose che, come i tasselli di un puzzle complesso, servono all’autore per proseguire l’“indagine”, mostrandone pubblicamente le scoperte.

14. Un certo tipo di reportage giornalistico (26':43" - 29':00")

Stacco netto. Il raccordo sonoro, mediante sottofondo musicale over, immette nella nuova sequenza che, introdotta dal nostro “investigatore” sul campo, Maloof, rivela un altro aspetto fondamentale dell’esistenza di Vivian: la sua consapevolezza a livello politico e sociale, il suo essere informata, curiosa e critica a riguardo. Tanto da andarsene in giro, nel 1972, a intervistare i clienti di un supermercato sullo scandalo Watergate – che condusse alla richiesta di impeachment e alle dimissioni di Richard Nixon, allora Presidente degli Stati Uniti – come mostrano le immagini a colori del filmato amatoriale, girato dalla donna, mentre la sua voce off interpella gli avventori del negozio, con piglio risoluto e “femminista”.

Segue un altro filmato dello stesso anno, una sorta di reportage giornalistico, che lo stesso regista ci presenta attraverso il dettaglio inquietante (potenziato dall’uso di un lento zoom in) di un’annotazione allegata, scritta a mano dalla donna: “1972, Chicago, omicidio di madre e bambino. Il mercato dove aveva trovato annuncio per un lavoro da babysitter ha condotto alla scomparsa e alla morte”. In perfetto stile da cronaca nera.

Quindi parte il filmato originale, sull’attacco della musica d’accompagnamento (un motivo cantilenante, infantile e ansiogeno), e la voce narrante di Maloof ne commenta ogni passaggio (narrazione in macchina, tipica dell’inchiesta giornalistica) all’interno del quartiere del crimine.

Ma perché filmare tutto questo senza poi mostrarlo a qualcuno? Vivian Maier “lo faceva e basta”. Stacco netto e chiusura marcata su schermo al nero.

15. Quell’accento francese (29':01" - 31':10")

Stacco netto. L’indagine continua e stavolta l’attenzione è rivolta al particolare accento francese della donna. Due esperti, John Perbohner e Barry Wallis, intervistati da Maloof in proposito, hanno tesi opposte. Il primo, che ha conosciuto la Maier nel 1977, è convinto che l’accento sia reale, mentre il secondo, che l’ha incontrata per la prima volta nel 1972, lo ritiene falso.

Il montaggio affronta sinteticamente l’argomento, alternando le immagini di un filmato originale degli anni Settanta (sorta di camera-car amatoriale), al suggestivo autoscatto di Vivian – il cui sguardo austero pare osservarci da un luogo indefinito (lo zoom in, utilizzato dal regista, sembra, invece, penetrarne i segreti) – e alle argomentazioni dei due intervistati in base al “test del registratore”. Il dispositivo vintage viene ripreso in dettaglio su sfondo bianco (come la prova in evidenza da interpretare), mentre la voce di Vivian, con il caratteristico suono cadenzato, si diffonde acusmatica nell’aria. Tuttavia, Perbohner e Wallis rimangono delle loro, rispettive, convinzioni.

16. Nomi diversi per... «una sorta di spia» (31':11" - 33':55")

Stacco netto. Un autoscatto a colori di Vivian che la mostra nel riflesso al centro della vetrina di un negozio, apre questa sequenza, mentre la voce in over di Barry Wallis ne introduce il tema (l'uso del ponte sonoro vocale è utilizzato frequentemente dal regista per legare insieme le scene e dare continuità alla narrazione).

L'ennesima stranezza della nostra protagonista è la seguente: farsi chiamare con nomi diversi dal proprio, come, ad esempio, "Smith". Dall'intervistata a Wallis si passa, mediante stacco netto, a quella a Bindy Bitterman, proprietaria di Eureka!, un negozio dell'usato in contovendita e di collezionismo. Il campo lungo esterno e il totale interno dell'esercizio contestualizzano bene il luogo e la sua responsabile (ripresa poi in piano ravvicinato) che definisce vivacemente la Maier come una "rottura di scatole", in virtù delle sue bizzarre resistenze rispetto a richieste legittime, come nome e telefono, necessari allo svolgimento delle normali trattative commerciali del negozio. La "Signorina V. Smith" era il nome, evidentemente falso, fornito dalla Maier, che risultava anche senza telefono o possibilità di essere contattata. E mentre in voce over prosegue il commento divertito di Bindy, vediamo John ordinare sul pavimento la serie infinita di spille, medaglie, piccoli oggetti – ritratti mediante plongée (per evidenziarne la quantità, quasi schiacciante, della varietà schierata) – seguito dal dettaglio, e zoom in, delle ricevute intestate a "V. Smith", appunto. Ma poi perché? Sembra chiedere la Bitterman a Vivian che si erge imponente, triste e indecifrabile, nel suo autoritratto a mezzobusto.

Apprendiamo che Vivian dava nomi e cognomi diversi, o con varianti. Dai genitori e dagli ex bambini, ora adulti, di cui si prendeva cura, si faceva chiamare: "Signorina Maier(s)", "Viv" o "Vivian", mentre una volta, a Wallis che le chiese cosa facesse nella vita, rispose enigmatica: «*Sono una sorta di spia*».

Il montaggio ellittico che caratterizza la sequenza, finalizzato a evidenziare rapidamente gli aspetti singolari di questa donna attraverso le esperienze di coloro che l'hanno conosciuta (anche se solo in parte, evidentemente), termina mostrandoci filmati originali, girati dalla Maier bambinaia, la quale, durante un gioco, si definisce (da un fuoricampo sempre più intrigante e narrativamente "attivo") "la donna misteriosa", alimentando ulteriormente la suspense e gli interrogativi a riguardo.

17. Il lavoro di bambinaia (33':56" - 35':21")

Stacco netto. In questa sequenza si comprende come Vivian Maier abbia scelto di fare la tata, non tanto per vocazione ma per bisogno economico, unita alla necessità di trovare un'occupazione che le consentisse – rispetto al precedente lavoro in una fabbrica tessile di New York – di stare in giro, per strada, libera di muoversi e, soprattutto, di fotografare qualsiasi cosa o persona volesse.

Apprendiamo, inoltre, che la donna non aveva assicurazione medica e si identificava con i poveri («*I poveri sono troppo poveri per morire*») e che era riservata a livello maniacale, attentissima a tenere segreta (come fosse un'artista "sottocopertura") la propria creatività e intelligenza.

Dalla ricostruzione del montaggio che, ancora una volta, riporta le esperienze dirette degli intervistati, alternate miratamente agli autoritratti, alle foto e ai filmati originali della Maier stessa, si nota come tale successione di contributi sia caratterizzata da "esterni" (quelli di Vivian) e da "interni", relativi invece alle abitazioni in cui si trovano i soggetti interpellati dal regista.

Il raccordo sonoro fornito dalle voci e della musica over rende fluido il passaggio da una scena/immagine all'altra. Sul dettaglio di onde marine, riprese in un filmato amatoriale, si chiude la sequenza e si passa, in continuità visiva, alla successiva.

18. Il viaggio intorno al mondo (35':22" - 36':12")

Stacco netto. Nel cielo della foto in b/n che apre questa sequenza ci sono dei gabbiani in volo, simbolo di libertà e desiderio di esplorazione, segue l'immagine della prua di una nave e alcune riprese amatoriali di una traversata in mare. La voce narrante (voce over) di John che accompagna

la visione ci spiega che, nel 1959, la Maier partì per un viaggio di otto mesi: solo lei e la sua macchina fotografica. La lista fornita dall'agenzia con le svariate tappe del tour, mostrata in dettaglio, conferma l'entità del giro per il mondo affrontato dalla nostra artista "in incognito".

«*Bangkok, India, Tailandia, Egitto, Yemen e tutto il Sud America*» ribadisce il regista, introducendo la suggestiva visione, in successione sempre più rapida e vorticoso, dei tantissimi scatti eseguiti da Vivian in ogni angolo della terra. E le immagini sono talmente numerose e varie da far ricorso all'effetto di accelerazione e ad una composizione multipla – simile allo split screen (o schermo diviso: frazionamento dello schermo in diverse inquadrature) ma, in questo caso, all'interno della stessa inquadratura – per contenerle e mostrarle; sempre più velocemente e in perfetta sintonia con l'incalzante ritmo latino della musica d'accompagnamento (parallelismo visivo-sonoro).

Un accattivante, vitalissimo montaggio audiovisivo che sembra voler trascinare lo spettatore nel viaggio stesso e che termina all'improvviso, sull'ennesimo autoscatto dell'autrice, con la macchina al collo e lo sguardo che ci "oltrepassa", frontalmente, puntando verso altri orizzonti.

19. Un'esposizione mai cercata (36':13" - 37':39")

Stacco netto. Ma cosa direbbe Vivian dell'esposizione mediatica, su di sé e sulla sua passione segreta, creata dalle ricerche di John Maloof?

Il regista dichiara – rivolto alla camera come fosse una sorta di confessione – il proprio senso di colpa a riguardo; legittimo, dato che la Maier, per quel poco che conosciamo di lei, non avrebbe mai voluto trovarsi "sotto i riflettori". Ed anche su questo, ancora una volta, i nostri intervistati esprimono a turno il proprio parere, mentre "lei", silente e sospesa nell'ombra, continua a osservarli (e a osservarci) dal riflesso dell'ennesimo autoritratto.

Sapremo mai chi fosse veramente Vivian Maier e perché scattasse così tante foto?

«*Trovo che il mistero che la circonda sia più interessante dell'opera in sé. Mi piacerebbe saperne di più su di lei, ma non credo sia possibile farlo attraverso il suo lavoro*».

L'arguta Bindy Bitterman (del conto vendita Eureka!) conclude con queste parole la sequenza.

20. Le origini e la famiglia (37':40" - 40':20")

Stacco netto. Dalle interviste apprendiamo adesso che le origini di Vivian erano sconosciute alla maggior parte delle persone per cui lavorava, interpellate a riguardo dalla voce fuori campo del regista che, come mostrato nella sequenza, decide quindi di rivolgersi al genealogista Michael Strauss per consultare la documentazione, relativa alla Maier e famiglia, presente nei registri dell'Archivio Nazionale di New York.

L'incontro con Strauss è introdotto visivamente da un suggestivo travelling discendente sull'imponente facciata dell'edificio e contestualizzato dalla didascalia sovrimpressa all'inquadratura; quindi, incontriamo il genealogista all'interno dell'Archivio e ascoltiamo il resoconto delle sue ricerche.

Veniamo a sapere che Vivian, nubile e senza figli, nasce a New York, il 2 febbraio 1926, da madre era francese), che il padre "lasciò presto la scena" (questo lo apprendiamo subito dopo, dalle parole di Maloof, ma senza conoscere il perché) e che la nostra protagonista aveva un fratello più grande, probabilmente deceduto (e non si sa né quando né come). In realtà, ciò che emerge con forza è che tutta la famiglia Maier pare essere avvolta nell'oscurità; di sicuro, sembra essersi impegnata per non farsi notare, non lasciando tracce del proprio passaggio.

Inoltre, ogni membro o parente della famiglia è poco incline a relazionarsi in alcun modo con gli altri; come emerge dall'aneddoto riguardante zia Alma che, passata a miglior vita nel 1965, lasciò la propria eredità a un amico invece che a Vivian (la parente più prossima in linea di successione), facendo scrivere nel testamento le seguenti parole: "non faccio disposizione alcuna per nessuno dei miei parenti per ragioni che conosco e che ho rivelato ad alcuni amici intimi". Il dettaglio del documento, con la parte citata rischiarata, è la "prova" dell'ennesimo mistero nella vita della protagonista.

Anche in questa sequenza, le varie scene mostrate nel montaggio sono legate attraverso la voce over, il cui commento crea un raccordo, un ponte sonoro tra le singole immagini.

21. La “pista” francese (40':21" - 43':53")

Stacco netto. John Maloof è convinto di dover seguire il proprio istinto e spostare le ricerche in Francia, dove Vivian visse per un periodo, con la madre, in un remoto villaggio di pastori sulle Alpi. Così, dopo aver analizzato la documentazione del censimento – mostrata in dettaglio e dissolvenza incrociata nella successione delle carte per evidenziare il passaggio temporale –, visionato tutte le fotografie scattate dalla donna nei suoi soggiorni francesi (moltiplicate davanti ai nostri occhi mediante una composizione per metterle in relazione tra loro), cercato in Rete il monumento chiave, ovvero il “campanile” corrispondente a quello presente nelle immagini di Vivian, ecco trovato, finalmente, il fatidico villaggio alpestre: Saint Julian-en-Champsaur e, poi, Saint Bonnet.

Scoperta che l'autore non manca di evidenziare, tanto a livello visivo, con di cerchiatura sovraimpressa (in stile “indagine poliziesca” sull'impronta/prova perfetta) e rapidissimo zoom in, quanto a livello sonoro: l'accentuazione musicale dell'accompagnamento extradiegetico. Musica over che, fino a questo momento, ha raccordato, tramite un motivo monocorde e ipnotico, le varie scene mostrate, alimentando, al contempo, la suspense narrativa.

La visione aerea, basata sulle foto satellitari di Google Earth, a “picco” e sempre più ravvicinate al luogo del “reperimento”, termina la ricostruzione della fase di ricerca, per passare, poi, alle indagini sul posto. Ed anche se qualcuno ha fatto notare chiaramente al regista: «*Si sarebbe potuta offendere per aver trovato il suo villaggio. Non erano affari tuoi... Perché l'hai fatto?*», lui risponde in voce over, mentre scorrono le immagini del suo viaggio alla volta delle Alpi francesi, di essere stato travolto dalla curiosità e che mai avrebbe lasciata intentata alcuna pista nella scoperta di un'artista come Vivian Maier.

Raggiungiamo, dunque, insieme a Maloof, il piccolo villaggio di Saint Bonnet e il sindaco di Saint Julian-en-Champsaur, Daniel Arnaud, ci racconta di come Vivian adorasse scattare foto al paesaggio circostante, alle montagne, ai lavoratori nei campi... Cosa ritenuta piuttosto bizzarra in quel luogo, sperduto tra i monti, negli anni Cinquanta. E intanto osserviamo alcune vedute di Champsaur, quelle passate delle intense foto in b/n scattate da una Maier ispirata, e quelle del presente, filmate dal nostro autore, partecipando così al processo di scoperta.

Infine, conosciamo anche Sylvain, “l'ultimo dei cugini” della donna, che accoglie il regista nella propria abitazione mostrandogli alcune foto di famiglia: una del nonno, scattata proprio da Vivian, e altre di lei piccolina insieme alla madre. Di quest'ultima, l'anziano ma arzillo parente conserva gelosamente una macchina fotografica che tiene ben stretta al cospetto di Maloof (paura che il giovane la “archivi” insieme al resto?). I due scherzano e l'atmosfera è vivace, le immagini di Vivian bambina che guarda imbronciata verso l'obiettivo sono un “reperto” davvero prezioso.

L'impiego della camera a mano in alcuni momenti delle riprese, con la sua tipica dinamicità, amplifica l'empatia e il coinvolgimento dello spettatore, mentre l'incalzare gioioso della musica over sottolinea l'eccitazione del momento.

22. La rivelazione: Vivian sapeva di fare foto belle e interessanti (43':54" - 46':19")

Stacco netto. Inquadratura plongée degli innumerevoli oggetti cartacei della Maier, recuperati e schierati a terra, dalla cui totalità si attinge per focalizzare l'attenzione, sempre più nel dettaglio, su di un reperto specifico: la lettera al proprietario di un laboratorio fotografico francese che produceva cartoline. E mentre le immagini passano a identificare questo esercizio, ancora attivo e gestito oggi dal figlio, ormai anziano, ascoltiamo, insieme a lui, sinceramente emozionati, la lettura dello scritto che rivela un aspetto molto importante dell'attività fotografica di Vivian. La donna che aveva fatto

stampare, con grande soddisfazione, al vecchio gestore Simon, le proprie foto dello Champsaur (“capolavori”) nel formato cartolina, chiedeva adesso di poter continuare, nonostante la distanza, a stampare le foto, altrettanto belle e innumerevoli – come evidenziato dalle immagini dei contenitori pieni di negativi recuperati da Maloof – scattate in America.

Il montaggio ellittico riesce a sintetizzare, in pochissimo tempo, il senso del lavoro compiuto fin qui da John e la verità sul pensiero di Vivian riguardo al proprio valore come fotografa, allestendo, grazie a un efficace parallelismo visivo-sonoro (sintonia tra le immagini e la musica d'accompagnamento), un suggestivo, trionfale crescendo ritmico molto coinvolgente per lo spettatore. Musica extradiegetica e voice over (dell'uomo che legge la lettera) creano, inoltre, come già evidenziato spesso, un raccordo che rende fluido e armonico il passaggio tra le varie scene.

«Vivian sapeva di essere una buona fotografa. E sapeva che queste foto erano belle. Voleva mostrarle alla gente. Magari non è riuscita a farlo da viva, ma lo stiamo facendo noi, ora».

John fa il punto della situazione: è comprensibilmente soddisfatto e, in parte sollevato, dalla scoperta di non aver violato, almeno in relazione al lavoro artistico, la volontà della donna; e mentre passano in rassegna alcuni scatti memorabili di Vivian, dall'autoritratto in b/n che apre la serie, con il suo viso spigoloso girato di 3/4 e la fidata macchina fotografica al collo, non sembra quasi scorgere un impercettibile sorriso di approvazione?

L'incalzare della musica extradiegetica crea una ponte sonoro con la sequenza successiva.

23. Il problema delle stampe postume e del riconoscimento istituzionale(46':20" - 49':55")

Vivian scattava moltissimo, questo è un dato appurato ormai, e il suo scopritore e collezionista non riesce a scansionare tutte le foto recuperate; per questo incarica della stampa un laboratorio specializzato di New York, di cui, grazie alla sintesi concessa dal montaggio ellittico, introdotto e commentato in over dal regista, assistiamo alle delicate procedure fino all'emozionante riproduzione di fotografie che noi vediamo per la prima volta e che l'autrice stessa non vide mai.

La musica extradiegetica, energica e vitale, che accompagna e raccorda fluidamente le scene tra loro, restituisce sia la magia di questo processo che l'entusiasmo per il risultato finale.

Un archivio di stampe davvero apprezzabile (ed anche appetibile), affidato da Maloof alla Howard Greenberg Gallery di New York, che si occupa specificatamente di fotografia, e che oggi ne dispone la vendita attraverso trattative private.

Come apprendiamo dai dettagli eloquenti di questa sequenza, ecco che le opere di Vivian Maier, “new entry” nel contesto prestigioso della fotografia contemporanea, si trovano “immagazzinate”, fianco a fianco, con quelle di mostri sacri, come Henri Cartier-Bresson e Man Ray.

Ogni pezzo della Collezione Maloof viene timbrato e firmato dal collezionista – come mostrato in dettaglio – e venduto a migliaia di dollari, ma il problema della riproduzione postuma, e quindi della mancata accettazione dell'opera della Maier nel mondo dell'arte istituzionale, o dell'alto collezionismo, non viene comunque risolto, a causa di parametri più o meno definiti, e il regista si sfoga, dichiarando il proprio disappunto, alla camera.

Peccato soprattutto per una cosa: a Vivian Maier, sempre in ristrettezze economiche, un po' di soldi avrebbero fatto sicuramente comodo, almeno prima del termine della sua vita. Con queste parole, riferite dall'amica Carole, si chiude la sequenza.

PER SAPERNE DI PIÙ...

Il mercato dell'arte nel caso Vivian Maier (di Alice Bortolazzo)

(...) Tutto questo sistema commerciale imbastito da un privato, infatti, per giunta non professionista, ha scatenato il mondo del collezionismo alto, che segue parametri “tradizionali” per

quanto riguarda la stima di un'opera fotografica nel mercato. A un negativo cui non sia seguita la stampa per mano dell'autore stesso, infatti, mancano i presupposti fondamentali per avere un valore economico: manca l'aura del vintage, ma soprattutto resta un'opera incompiuta e qualunque scelta postuma non autorizzata diventa l'alterazione da parte di terzi delle volontà dell'artista. Così le stampe ricavate dai rullini di Vivian Maier e vendute oggi a migliaia di dollari restano, in verità, dei piacevoli e un po' furbi souvenir per il grande pubblico degli amatori (...).

Tuttavia non si può negare il valore intrinseco che un negativo non sviluppato rappresenta anche solo come forma d'arte potenziale, soprattutto in questo caso. Se solitamente i rullini non sono oggetto di mercato nel mondo del collezionismo di fotografie (in quanto fonti di possibili illimitate ristampe), nel caso della Maier non solo contengono l'informazione originale della sua poetica e del suo occhio fotografico, ma racchiudono centinaia di immagini viste solo da lei nel momento dello scatto, e la quasi totale assenza del fissaggio da parte dell'artista nella carta stampata le rende concettualmente preziosissime. Nell'ottica feticista del collezionista, infatti, un negativo con queste caratteristiche si rivela l'unica alternativa legittima al vintage originale, per la garanzia totale che l'autore non li ha sviluppati: se venissero inseriti nel mercato avrebbero un valore inestimabile. Purtroppo il giovane John Maloof ne è ben consapevole e li custodisce gelosamente, perciò il mondo delle aste resta ancora in attesa di questi ghiotti esemplari.

(Fonte: <https://martebenicult.wordpress.com/2018/01/29/il-mercato-dellarte-nel-caso-vivian-maier/>)

24. I quartieri poveri e malfamati (49':56" - 51':48")

Stacco netto. Esterno giorno. Le riprese di una strada di campagna ci introducono nel contesto di Little Falls (Minnesota), ribadito anche dalla didascalia sovrimpressa, dove incontriamo Inger Raymond, un'altra ex bambina, ormai adulta, di tata Vivian, anzi della "Signorina Maier(s)" (come si faceva chiamare da lei, in modo perentorio, la donna), che ci accoglie nella sua abitazione in mezzo al verde e agli animali. Il racconto di Inger, sostenuto da quello dell'amica, Ginger Tam, rivela alcuni aspetti inquietanti della nostra bambinaia fotografa, la quale trascinava letteralmente le due ragazzine nei quartieri poveri e malfamati della città per scattare foto, con fare "autoritario e maleducato", alle persone più disagiate. Queste incursioni nei bassifondi erano talmente imbarazzanti e rischiose per le bambine, costrette a seguirla, che Ginger afferma «*Sono sorpresa che nessuno le abbia sparato*».

Il montaggio che sintetizza la testimonianza Raymond-Tam è costruito mediante una composizione audiovisiva che, ormai, conosciamo bene, caratterizzata da una efficace chiarezza espositiva. La contestualizzazione iniziale (con riprese esterne del luogo), la presentazione della persona intervistata e lo sviluppo del suo racconto attraverso la successione di immagini d'epoca, miratamente dedicate, accompagnate dal commento in voce over. La musica extradiegetica, tormentata e intermittente, alimenta il senso di inquietudine della narrazione, oltre a raccordare tra loro le varie scene.

25. Il lato oscuro di Vivian (51':49" - 58':37")

Stacco netto. Il racconto torna, adesso, ai Matthews, già intervistati precedentemente nel film e introdotti dal totale esterno della loro casa di famiglia. La madre Linda dichiara la passione di Vivian per i giornali ("amava leggere") ed era particolarmente attratta non solo dalle storie più "bizzarre e grottesche" ma anche dalle vicende che avevano, come soggetto, la follia umana nelle sue forme più violente. Le parole della donna, ora inquadrata ora presente attraverso la voce over, accompagnano il succedersi delle immagini che mostrano sia le pagine dei quotidiani – come il dettaglio dell'articolo del "Chicago Daily News", dedicato a Charles Manson, alle rivelazioni sulla strage e sul terribile omicidio di Sharon Tate – che la mole di pagine accumulate negli anni dalla bambinaia (ritratte mediante un carrello laterale che potrebbe scorrere all'infinito!).

Rivolgere la propria attenzione alla “sgradevolezza degli esseri umani”, ai fatti macabri o alla morte... era qualcosa di usuale per Vivian Maier, come donna e come fotografa di strada.

Quando la parola passa a Sara Matthews, figlia di Linda, il lato oscuro di Vivian viene approfondito ulteriormente attraverso aneddoti piuttosto inquietanti. «*C'erano sempre delle piccole cose che in maniera microscopica mi urtavano, sempre*», dichiara la giovane donna prima di raccontare la sua storia che inizia sulla bella foto, scattata dalla Maier, di lei bambina, con il volto imbronciato e incorniciato da una ciambella gonfiabile arancione.

La voce narrante di Sara ci riferisce di quanto le piacesse spendere la propria paghetta comprando cianfrusaglie nei piccoli negozi di artigianato e di come la governante odiasse questi oggetti che riteneva sporchi, talmente luridi da lavarli in una quantità assurda di acqua, sapone e ammoniaca, strofinandoli e ammassandoli così ossessivamente da romperli. E le foto in b/n di questi unicorni di vetro, spezzati e adagiati tristemente sul piano interno di una finestra, lasciano il campo alle riprese di un filmato amatoriale, con la pioggia che scivola copiosa sui vetri delle finestre stesse, come acqua che “monda”, che pulisce da tutti i pericoli e da tutti i peccati.

E la musica over amplifica il senso di disagio, la penosità di questa maniacalità segreta di Vivian che Sara tollerava in silenzio e che non ha mai dimenticato, come ci riferisce al termine del proprio racconto, mentre sullo schermo appare la stessa foto, di lei con la ciambella, che lo aveva iniziato. Quasi un modo simbolico di chiudere il “cerchio” narrativo.

Dall'immagine di Sara imbronciata si passa, attraverso la continuità sonora della voce narrante e l'uso analogo di un lento zoom in, alla foto del fratello, che si copre la testa con la maglietta per non essere ripreso dall'obiettivo puntato della sua governante. Il ragazzino non andava d'accordo con Vivian e spesso la donna puniva entrambi i fratelli lasciandoli da soli per strada...

Stranezze, piccole vendette, incidenti che non sono “incidenti” ma scherzi sadici e che fanno assomigliare Vivian più alla folle governante di *Nanny* (il thriller psicologico di Seth Holt, del 1965, interpretato da Betty Davis) che alla supertata Mary Poppins. Informazioni che creano più di un sospetto sull'indole della nostra protagonista, dalla fisionomia squadrata e la mente sfuggente, come il suo volto sfaccettato, riflesso sulla superficie di una vetrata, nell'ennesimo autoritratto.

Joe Matthews, intervistato direttamente, ha le idee chiare a riguardo: «*Era cattiva*», e prosegue riferendo atteggiamenti e affermazioni della donna che la descrivono come sessuofobica e affetta da misandria (con una profonda avversione nei confronti degli uomini), mentre vediamo alcuni spezzoni dei suoi filmati amatoriali che mostrano alcuni uomini davanti a cinema a luci rosse, o intenti ad abbracciare giovani donne per strada.

Joe è rimasto colpito dalle frasi proferite dalla sua bambinaia quando era ancora troppo piccolo per comprenderne appieno il significato, ma Inger Raymond e Ginger Tam ne approfondiscono ulteriormente il dato.

Dai racconti delle due amiche apprendiamo che la Signorina Maier(s) ripetesse spesso di stare alla larga dagli uomini, capaci solo di rovinare le ragazze con il sesso, e che non volesse essere toccata, tanto da mandare all'ospedale un signore che accorse verso di lei, in realtà solo per aiutarla, pensandolo una minaccia. E le foto che vediamo, con le lunghe ombre della fotografa e di un uomo affiancate, sembrano quasi riprodurre la scena, dandole un angosciante taglio espressionista.

Forse Vivian aveva subito molestie, purtroppo, e questo aveva nutrito un tormento tale da sfociare in terribili comportamenti aggressivi anche nei confronti dei piccoli “accuditi”.

Il sofferto racconto di Inger Raymond che rivela le violenze della Maier nei suoi confronti – dalle forzature nel mangiare alle botte ricevute fino alle reazioni della bambina che, cresciuta, riusciva finalmente a difendersi – è la testimonianza più drammatica di quel “lato oscuro” resa alla camera di Maoof, rafforzata dalla visione delle due foto di Inger da bambina. La prima, dove, ancora

troppo piccola per reagire, stringe il volto tra i gomiti, quasi a non sentire e a proteggersi; la seconda, che immortalava il suo sguardo di sfida verso l'obiettivo fotografico di Vivian, la tata che dovrebbe proteggerla e dalla quale, invece, ha imparato, crescendo, a difendersi.

L'utilizzo di una composizione di diapositive (quasi a simulare una sorta di split screen) alla fine della sequenza (con progressivo zoom out che ne estende lo spazio visivo), mettendo in relazione i vari "scatti" e i vari momenti dell'esistenza di Vivian, suggerisce un puzzle simbolico e complesso del suo animo: persona brillante e sensibile quanto dura e ossessiva, mentre la voce narrante (voice over) di Inger rivolge un ultimo pensiero, lucido e compassionevole, nei confronti dell'ex baby sitter.

Il silenzio della musica extradiegetica lascia che siano solo le immagini e le parole riferite da Inger a risuonare dallo schermo.

26. La "zona proibita" di Vivian e le pile di giornali (58':38" – 01:02':16")

Stacco netto. Questa sequenza getta luce su altri due aspetti importanti della personalità di Vivian Maier: la segretezza dello spazio in cui viveva e l'accumulazione seriale dei giornali.

Il montaggio che sintetizza tali elementi parte dalla casa dei Matthews (con il totale esterno dell'abitazione), insieme al racconto di Linda in merito al forte desiderio di Vivian di far parte della loro famiglia, come se volesse "essere adottata", esserne completamente integrata, e prosegue nell'esplorazione della "zona proibita", chiusa con grossi lucchetti, in cui la donna viveva durante il servizio prestato alla famiglia Raymond e Matthews, rispettivamente.

L'indagine in casa Raymond è costruita mediante riprese sul posto, seguendo passo passo, con camera a mano, Ginger Tam che ci guida (come un agente investigativo in missione) nelle stanze (che furono) della governante, sopra lo studio del padre di Inger, a cui si aggiungono foto d'epoca della casa e il racconto, sia in diretta che mediante voice over, di Inger stessa, mentre una soffusa musica extradiegetica accompagna e lega le scene.

In base alle parole delle due amiche dobbiamo immaginare il pavimento ligneo dell'appartamento pieno zeppo di giornali, tanto da risultare ancora incurvato per l'incredibile sovraccarico!

Ed è proprio il tema dell'accumulazione compulsiva di riviste e quotidiani a far passare la scena in casa Matthews, con Linda che ci porta alla scoperta del "Regno segreto di Viv" dove, un tempo, le alte pile di carte raggiungevano perfino il soffitto e rendevano quasi impossibile la deambulazione.

Il racconto della donna viene alternato alle foto di Vivian raffiguranti gli "amati" giornali fino alla assemblaggio di varie composizioni dedicate all'interno della stessa inquadratura, e immortalate con zoom out progressivo per restituire la molteplicità sempre più esasperante degli stessi.

Al termine della sequenza, Linda è commossa, forse perché è dispiaciuta di aver sottovalutato quella "folle", insana raccolta – e un carrello laterale immortalava la collezione "incriminata" – che celava i bisogni inespressi di una governante che voleva essere "adottata".

27. La follia di un mondo chiuso in una stanza (01:02':17" - 01:05':46")

Stacco netto. Anche Roger Carlson (proprietario di Bookman's Alley, storica libreria a Evanston, Illinois, sobborgo di Chicago) riferisce delle manie di persecuzione di Vivian, cliente del suo negozio. La donna credeva fermamente di essere spiata da parte dei datori di lavoro che, a suo dire, avrebbero "ficcansato" tra le sue cose, in quel mondo (fatto di giornali e oggetti accumulati) tutto chiuso in una stanza, la cui porta si chiude, "simbolicamente", davanti ai nostri occhi.

E le testimonianze dei Matthews confermano e amplificano tale diffidenza da parte della donna, sempre più "solitaria" e folle, talmente rigida nelle proprie ossessioni da essere licenziata e perdere il calore, la possibilità di relazioni affettive durature. Con grande dispiacere di Linda che le voleva

bene e ne riconosceva comunque il valore, come si evince dalle sue dichiarazioni e dalla commozione con cui termina la sequenza.

28. Solitudine e abbandono (01:05':47" - 01:09':06")

Stacco netto. La vita di Vivian non è stata sicuramente semplice e, di fatto, il lavoro di bambinaia o di badante aveva un tempo determinato, anche quando la conclusione del rapporto professionale non dipendeva dalle stravaganze della donna.

L'ennesimo racconto a riguardo viene fornito da Judy Swisher – intervistata con il marito in salotto (campo medio) – e introdotto dal totale esterno della loro abitazione, a contestualizzare il fatto narrato. Nel 1996, dopo la morte della madre, Judy ne vende la casa, tranquillizzando comunque la Maier, che si era presa cura dell'anziana, sul fatto di poter continuare ad abitarci per alcuni mesi. Ma Vivian non vuole proprio lasciare quell'abitazione – che ci viene mostrata puntualmente (in campo lungo esterno) – essendo sola, non più giovanissima e non sapendo, quindi, dove altro andare.

L'attacco di una versione strumentale di “Oh Christmas Tree” (un classico della tradizione natalizia americana, insieme a “Jingle Bells”, “White Christmas”...) alimenta la malinconia delle immagini in rassegna: il dettaglio dei rami spogli, le facciate delle graziose villette dell'alta borghesia di Chicago (riprese mediante carrello laterale dal camera-car), le finestre aperte su interni domestici illuminati e confortevoli. La rappresentazione di un'agiatazza e di un calore familiare che sembrano essere preclusi a Vivian, misteriosamente destinata a una vita solitaria, precaria e desolante.

Una triste considerazione alimentata anche dal successivo racconto, quello di Carole Pohn (forse l'unica amica di Vivian, almeno tra gli intervistati) e di sua figlia che ritrovano la tata fotografa dopo 30 anni, nel villaggio di Mahomet (Illinois), durante l'estate del 2000, e la salutano per l'ultima volta.

Il montaggio alterna le inquadrature delle due donne intervistate a una serie di immagini del lungo lago d'inverno, così deserto e spettrale nella pesante monocromia diffusa da restituire, insieme alle parole delle testimoni (in voice over), tutta l'angoscia del drammatico congedo tra Carole, che deve tornare in spiaggia con i nipoti, e Vivian che la prega di restare a parlare con lei.

Il crescendo della musica d'accompagnamento, insidiosa e martellante come le richieste della Maier all'amica di un tempo, amplificano la commozione di Carol che, ripresa in un primo piano, sente ancora il rimorso per averla abbandonata alla sua disperazione.

29. Il mattatoio: vedere la morte (01:09':07" - 01:10':13")

Stacco netto. Inger Raymond ricorda una “gita” a sorpresa, davvero macabra per una ragazzina, quando la sua tata, la Signorina Maier(s), la portò a visitare e filmare un mattatoio, di cui vediamo le riprese originali accompagnate dal commento in over di Inger.

Mucche e pecore ammassate, in attesa di essere uccise, che guardano una ragazzina dal cappotto rosso muoversi vicino a loro, tra gli inservienti del mattatoio. Fu la prima volta che la bambina, oggi adulta, vide la morte e, come riferito da lei stessa, non le “diede fastidio”: fu solo strano, inusuale.

E la musica over, moderata e affatto triste che accompagna le scene, è in sintonia con le emozioni passate di Inger.

Le pecore allevate, oggi, dalla donna (le sue “ragazze”) e che vediamo al termine della sequenza, hanno, sicuramente, una vita più serena e cure differenti.

30. La “vecchia signora” sulla panchina (01:10':14"- 01:14':02")

Stacco netto. Come ha vissuto Vivian Maier nell'ultimo periodo della sua esistenza? Dal senso di morte che aleggiava nella sequenza precedente, caratterizzata dai filmati del mattatoio, il regista affronta adesso la fase finale della vita di questa artista sconosciuta e solitaria.

I racconti delle persone intervistate si succedono uno dietro l'altro, passando dai volti delle famiglie ormai note a quelli dei frequentatori della Rogers Beach (all'interno della vasta area del Chicago Park District, affacciata sul Lago Michigan) in cui Vivian, ormai anziana, trascorreva la maggior parte del tempo, a frugare nei cassonetti o seduta su di una panchina, ritratta in un desolato campo medio a sottolinearne, oggi, l'assenza.

Nonostante l'appartamento a suo nome (come evidenziato dallo zoom in sul dettaglio del campanello), donato da due ex ragazzini di cui si era presa cura (che vediamo nei filmati originali mostrati all'inizio della sequenza), Vivian è sola, povera ed emarginata, sempre più preda della sua stessa alienazione.

«*Chi l'avrebbe mai detto che era una grande artista mentre frugava tra i rifiuti*», afferma tristemente un signore che spesso si sedeva vicino a lei, tentando di scambiare qualche parola, e sono in tanti a riferire l'eccentricità dei comportamenti della "Signora francese", come la chiamava qualcuno, fino all'ambulanza che la portò via.

La musica malinconica e intimista che accompagna, lieve, le ultime parole dell'uomo con i baffi, si diffonde nelle evocative atmosfere del parco (campi lunghi o dettagli della sua natura amena, pacata e indistinta), scorci che riflettono la fine dell'esistenza di Vivian Maier e ne smussano gli spigoli attraverso il ricordo. Quello di una donna difficile, forse fraintesa, un'artista sensibile e sconosciuta. Sola, più di altra cosa.

La sequenza termina su alcuni toccanti ritratti, in b/n, di donne e uomini anziani, colti nelle rispettive essenze (e fragilità) dall'occhio inesorabile, rapido e allenato di questa incredibile fotografa di strada, abbinati al ritmo dilatato, quasi sognante, del tema musicale extradiegetico. Musica in sintonia con le immagini che, insieme alla voice over di Joel Meyerowitz, crea un raccordo sonoro con quelle della sequenza successiva.

31. Le esposizioni in tutto il mondo (01:14:03'' - 01:17:07'')

Stacco netto. Dalla propria esperienza, il celebre fotografo Meyerowitz commenta l'approccio e le qualità della Maier come artista mentre passano in rassegna, a tutto schermo, alcuni intensi scatti in b/n della donna.

“Tenerezza”, “dolcezza e generosità”, “attenzione per la tragedia umana”... Per Meyerowitz ci sono forti affinità tra la Vivian fotografa e la Vivian bambinaia, ambiti che richiedono accortezza, attenzione e premura analoghe. La voce narrante del fotografo accompagna, quindi, la visione puntuale, prima dell'autoscatto di Vivian, poi, del suo filmato amatoriale, raffigurante un bimbo gioioso e sorridente, rispondenti alla duplice realtà/identità della nostra protagonista.

Le immagini della pellicola originale, a colori, creano un raccordo simbolico – passando dalle riprese del bambino piccolo a quelle di alcuni ragazzini che giocano nel bosco – con il racconto successivo, narrato, ancora una volta, da Carole Pohn.

È un ricordo felice del 1962, quando la baby sitter cercava le fragole, insieme ai bambini e alla sua amica, in mezzo alla natura selvaggia, nei sobborghi periferici di Chicago: luogo amatissimo e pieno d'avventura.

«*Come si può vivere per sempre?*» chiede la sua voce mentre scorrono le immagini, mosse e in b/n, di lei che svetta sui piccoli e tra la vegetazione, con lo sguardo indefinito e fare sgraziato.

Forse tramite l'arte, verrebbe da rispondere, ma allora perché – come si domanda Meyerowitz – la Maier non ha provato a pubblicare la sua opera? Quella mole infinita di rullini non sviluppati che vediamo giacere in scatole ricolme, immortalati in dettaglio ed evidenziati mediante zoom in a rafforzare il senso del quesito.

«*Non si difendeva come artista. Si limitava a scattare foto*», risponde il fotografo in voice over sull'autoritratto della donna riflesso nell'ennesimo specchio, senza che tale rifrazione le restituisca un'effettiva consapevolezza della propria arte.

Tuttavia, esperti come Meyerowitz e il gallerista Howard Greenberg non hanno dubbi sul valore e l'autenticità dell'opera di Vivian Maier anche se non si pronunciano sui suoi sviluppi futuri nel mondo dell'arte contemporanea.

Stacco netto. Le immagini ad alta quota di Maloof (ripreso in primo piano e in controluce) che guarda simbolicamente a terra dal finestrino, innescano, a questo punto, la riflessione su un dato importante: l'establishment dell'arte non ha ancora accolto l'opera della Maier ma, nel mondo, le persone accorrono ad ogni mostra dedicata.

Dalle gallerie di New York a quelle di Los Angeles, in Inghilterra, Germania, Danimarca... gli appassionati di fotografia affollano le mostre su Vivian Maier, incuriositi e attratti dalla sua originale sensibilità. Anche il noto attore Tim Roth, in un rapido ma efficace cameo, viene ripreso mentre commenta la foto da lui più amata (e anche acquistata) dell'autrice: quella raffigurante un homeless, seduto per strada, con lo sguardo sospeso tra disperante povertà e felicità recondita.

Ancora una volta, grazie all'impiego del montaggio ellittico, con l'aggiunta di un effetto di accelerazione, l'autore del documentario ha potuto omettere il superfluo e subordinare lo sviluppo temporale del racconto a una precisa finalità narrativa: l'interesse, la rivendicazione e la progressiva popolarità dell'opera di Vivian Maier nel mondo da parte delle persone, al di là delle istituzioni deputate. Una sorta di riscatto, post mortem, del lavoro dell'autrice, nella soddisfazione dello scopritore e regista, John Maloof.

Il coinvolgente crescendo della musica over di accompagnamento (lo stesso brano impiegato per enfatizzare, nella **sequenza 6**, la prima mostra, dedicata alla fotografa sconosciuta, al Chicago Cultural Center), in sintonia con il successo delle numerose esposizioni internazionali evidenziato nel succedersi delle scene, armonizza lo stacco delle immagini e ne amplifica il senso complessivo (parallelismo visivo-sonoro), rallentando il ritmo nel raccordo con la sequenza seguente.

32. La vita è una ruota (01:17':08'' - 01:20':41'')

Stacco netto. Campi e stradine di campagna, ripresi in esterno giorno, introducono l'esposizione delle opere di Vivian nel suo territorio d'origine: il villaggio alpino di Saint Julian-en-Champsaur (Francia), come contestualizzato dalla didascalia sovrimpressa e annunciato dalla locandina sul muro, ripresa in dettaglio.

Una ritmata musica over accompagna le immagini che mostrano sia l'allestimento dell'esposizione, nella biblioteca cittadina, che la grande affluenza: un evento che emoziona fortemente i visitatori, soprattutto quelli anziani che, nei ritratti realizzati dalla Maier tanti anni prima, rivedono se stessi o i propri cari oggi scomparsi. Le riprese di uomini e donne che si avvicinano alle stampe per guardarle con attenzione ne restituiscono la reale commozione, e l'atmosfera che si respira è quella di una celebrazione paesana, molto sentita e condivisa.

Il successo di Vivian, sopraggiunto dopo la sua morte, è motivo di riflessione da parte di Joe Matthews che ritiene sia stato un bene, in fondo, poiché lei, la protagonista di questa storia, avrebbe trovato "opprimente" doverlo gestire in vita. E il ritratto di lei nella neve, che subentra alle parole del giovane (in voice over), con il volto pensieroso appoggiato tra le mani, sembra considerarne, simbolicamente, il peso. Mentre l'umile lavoro di bambinaia – secondo Sara Matthews – ha consentito a Vivian di vivere, non come una Star hollywoodiana (nelle cui foto schierate scorgiamo il suo riflesso), ma certamente senza compromessi e facendo sostanzialmente ciò che le piaceva di più: fotografare chi e come voleva, rapida, curiosa e vorace.

Di sicuro, Vivian Maier non sarà dimenticata, dichiara, infine, il suo scopritore e regista di questo documentario, a lei dedicato, che tanto ha contribuito a farla conoscere a livello internazionale. E tanti sono gli aspetti di questa artista ignota svelati dalle ricerche di John, ma il mistero profondo

che circonda la sua personalità rimane tale. Forse racchiuso nei suoi enigmatici, innumerevoli, autoritratti.

Se l'archivio di scatole (ricolme di rullini, vestiti e oggetti), schierato sul pavimento dello studio di Maloof, viene adesso smontato, passo passo, davanti ai nostri occhi, così come tutto è cominciato all'inizio del film (con la stessa inquadratura plongée e l'uso dell'effetto accelerato) per dare un senso circolare alla narrazione della storia, la vera "scoperta" di Vivian Maier continua attraverso la sua opera. Scatti intensi, ironici, drammatici, talvolta spietati, in cui, come afferma Meyerowitz al termine della sequenza, *«sperimentava quanto ci si può avvicinare allo spazio di una persona per farle una foto... dando vita a questa sorta di "momento": due presenze che vibrano insieme»*. E l'incalzare della musica over enfatizza armonicamente queste toccanti dichiarazioni fino a placarsi nel passaggio allo schermo al nero e nel raccordo sonoro con la simbolica scena finale.

Nel bagno di stampa fotografica, avvolta dalla luce rossa di una camera oscura, ecco emergere il dettaglio di un noto autoritratto della Maier in b/n: "fluttuante", frontale, a mezzobusto, con cappello in testa e Rolleiflex al collo, impenetrabile ed eccentrica. È proprio lì, dall'immagine fotografica che l'essenza di Vivian si "rivela" mentre la sua voce si diffonde, acusmatica, da un fuori campo ignoto.

«Beh, suppongo che niente sia per sempre. Dobbiamo dare spazio ad altre persone, è una ruota. Sali, arrivi fino alla fine e poi qualcun altro prende il tuo posto. Adesso chiudo e corro a lavorare».

"In ricordo di Vivian Maier
Febbraio 1, 1926 – Aprile 21, 2009"

TITOLI DI CODA