

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

LAUREA MAGISTRALE IN  
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**TITOLO DELLA TESI**

Il Festival Lo Schermo dell'Arte: Cinema e Arte Contemporanea

**Tesi di laurea in**

Studi Visuali

Relatore Prof: Paolo Noto

Correlatore Prof. Francesco Maria Spampinato

Presentata da: Duccio Tricca

**Appello**

Terzo

**Anno accademico**

2022/23

## **CAPITOLO 1 – LO SCHERMO DELL'ARTE E I FESTIVAL CINEMATOGRAFICI IN ITALIA**

### **1.1 - Introduzione**

### **1.2 - Storia e note metodologiche**

### **1.3 - Festival cinematografici in Italia**

### **1.4 - Firenze e lo Schermo dell'Arte**

### **1.5 - Struttura del festival: Reperimento finanze, ricerca film e progetti interni**

### **1.6 – Dal programma dello Schermo dell'Arte**

## **CAPITOLO 2 – VIDEOARTE E INFLUENZE SUL PROGRAMMA DEL FESTIVAL**

### **2.1 – Cinema sperimentale**

### **2.2 – Cinema d'avanguardia**

#### **2.2.1 – Futurismo, Cubismo e Dadaismo**

### **2.3 – Videoarte**

#### **2.3.1 – Da Film a video, da cinema a televisione**

#### **2.4.1 - Caso studio: *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* (Babette Mangolte)**

#### **2.4.2 – Caso studio: *The World* (Mika Taanila)**

#### **2.4.3 – Caso studio: *Recoding Art* (Bruno Moreschi, Gabriel Pereira)**

## **CAPITOLO 3 – FILM D'ARTISTA E INFLUENZE SUL PROGRAMMA DEL FESTIVAL**

### **3.1 – Costruzione e decostruzione di un immaginario**

### **3.2 – Il Documentario-Biopic**

#### **3.2.1 – Caso studio: *Keith Haring – Street Art Boy* (Ben Anthony)**

#### **3.2.2 – Caso studio: *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child* (Tamra Davis)**

#### **3.2.3 – Caso studio: *Gerhard Richter Paintings* (Corinna Belz)**

### **3.3 – Found Footage**

#### **3.3.1 – Caso studio: *Haunting* (John Menick)**

#### **3.3.2 – Caso studio: *Tales of Us* (Oliver Pietsch)**

### **3.4 – Remake d'Arte e Metacinema**

#### **3.4.1 – Caso studio: *Controfigura* (Rä di Martino)**

#### **3.4.2 – Caso studio: *Revisiting Solaris* (Deimantas Narkevičius)**

# CAPITOLO 1 – LO SCHERMO DELL'ARTE E I FESTIVAL CINEMATOGRAFICI IN ITALIA

## 1.1 - Introduzione

Il cinema, come medium espressivo, non può esulare dalla fruizione in sala. Si fa confusione su quest'aspetto perché l'audiovisivo è nato con e nel cinematografo, ma non si può dire che le loro storie siano continuate parallelamente, a braccetto. Sempre più la fruizione di opere audiovisive, soprattutto dallo scoppio della pandemia di Covid 19 nel marzo 2020, si è staccata dallo spazio che ne ha visto i natali: la sala cinematografica.

I festival di cinema, dalla loro origine e oggi soprattutto, rappresentano un baluardo per l'idea che il prodotto audiovisivo sia un linguaggio universale che agisce con una forza sociale proprio sul tessuto cittadino di un determinato luogo; infatti, è stata caratteristica peculiare dei festival quella di accendere l'attenzione su argomenti poco discussi, su problemi che non riescono a conquistarsi il proprio spazio, portando il dibattito e quindi il fermento critico all'interno di una comunità. Perché questo succeda serve un luogo intorno al quale ci si trovi per presentare, guardare e discutere opere che travalichino e mettano in discussione il nostro gusto, difficilmente in pericolo sul divano di casa nostra. Questi due aspetti non sono scontati (altrimenti forse la necessità stessa dell'esistenza dei festival verrebbe meno per le comunità cittadine) perché da una parte il mercato cinematografico ha sempre cercato di orientarsi su un gusto medio che potesse soddisfare ampie fette di pubblico, non senza dei cambiamenti di rotta, ma cercando sempre di andare verso i gusti dello spettatore (che inevitabilmente fanno capo a ciò che già conosce ed apprezza); dall'altro la forte crisi in cui è entrato il circuito della distribuzione cinematografica nelle sale (suona come una ripetizione ma la confusione terminologica denota proprio l'esistenza di un problema) ha negato uno spazio pubblico per le persone che volevano incontrarsi e discutere di cinema. Un festival cinematografico offre invece tutto questo: spazi adibiti alla condivisione di esperienze ed opinioni, ed un programma selezionato su logiche particolari (possono essere tematiche, legate a prodotti di specifiche provenienze nazionali) e diversificate, ma che esulano solitamente da quella meramente commerciale.

Certamente festival di grande rilievo, come i tre più importanti festival europei, Cannes in Francia, Berlino in Germania e il più antico, Venezia in Italia, ma anche alcuni relativamente più piccoli hanno un importante ruolo commerciale legato all'immagine che si costruiscono e che spesso può avere una ricaduta positiva anche nell'accrescere il capitale economico di opere che appartengono più all'ambito del *mainstream*; basti pensare alla pratica comune di presentare

*blockbuster* americani fuori concorso a festival come Cannes o Venezia<sup>1</sup>, oppure al legame stretto che si trova fra alcuni di questi festival e gli aspetti più da ingranaggio dell'industria. Il Sundance Film Festival in America, per esempio, è strettamente legato ad Hollywood, con molti autori premiati per piccoli film indipendenti che vengono poi assoldati dai grossi Studios hollywoodiani per realizzare costosissimi blockbuster destinati al grande pubblico<sup>2</sup>. Ma non bisogna tralasciare anche il legame tra festival europei considerati d'élite e il mercato americano, due elementi che hanno dimostrato di avere una certa intesa, sia per quanto riguarda autori americani premiati a Cannes<sup>3</sup>, sia anche per la scelta più "popolare" dei titoli presentati al festival di Venezia dall'inizio della direzione Barbero e che è culminata con la vittoria di due pellicole, *La Forma dell'Acqua* (nella stagione 2017/18) e *Nomadland* (nella stagione 2020/21) tanto al Leone d'Oro, quanto nella categoria Miglior Film agli Oscar; qualcosa che sembrava impossibile nei decenni precedenti dominati da impostazioni ideologiche opposte per quanto riguardava le premiazioni degli Oscar e i premi dei principali festival cinematografici europei (soprattutto Venezia, con la parziale eccezione di Cannes, la cui impostazione è sempre stata più americano-centrica). Ma questa deviazione verso il *glamour* degli Oscar, non deve portare fuori strada e anzi può servire per estrapolare un'importante differenza: gli Oscar, diversamente dai festival non presentano nessun tipo di proiezione, se non spezzoni durante la cerimonia dal carattere anch'esso celebrativo. Al contrario il centro nevralgico di un festival, e questo lo si può notare ancora meglio negli eventi di piccole e medie dimensioni, riguarda una comunità e la possibilità di introdurla a temi e argomenti nuovi, allargando tanto la comprensione estetica del mezzo audiovisivo quanto la coscienza critica degli spettatori come individui e cittadini.

## 1.2 – Cenni storici e note metodologiche

Per affrontare una breve introduzione sulla storia e la forma dei festival di cinema è utile far riferimento ad una branca in rapida ascesa dei *Film Studies* che riguarda i *Festival Studies*: fra questi troviamo i lavori di Marijke De Valck.

- 
- 1 Nel 2022 Cannes ha ospitato la première della pellicola americana *Top Gun Maverik*, che ha incassato globalmente quasi un miliardo e cinquecento milioni di dollari, mentre nel 2021 il Festival di Venezia ha presentato in anteprima mondiale *Dune*, blockbuster fantascientifico tratto da una storica saga letteraria. Altri esempi recenti sono *Fast and Furious IX* (Cannes-2021), *Solo: A Star Wars Story* (Cannes-2018), *A Star is Born* (Venezia-2018), *Il GGG* (Cannes-2016), *I Magnifici Sette* (Venezia-2016).
  - 2 Alcuni esempi recenti di questa tendenza comprendono Ryan Coogler, che ha vinto il Gran Premio della Giuria al Sundance nel 2013 per *Fruitvale Station* e successivamente ha diretto *Creed* e *Black Panther*; Damien Chazelle, che ha presentato il suo primo lungometraggio, *Guy and Madeline on a Park Bench*, al festival nel 2009 e in seguito ha diretto film di successo come *La La Land* e *Whiplash*; Chloé Zao, che ha vinto il Gran Premio della Giuria al Sundance nel 2018 per *The Rider* ha poi vinto l'oscar al miglior film e alla miglior regia con il successivo *Nomadland*, prima di passare alla regia di *Eternals* per Disney.
  - 3 Fra i molti nomi importanti possiamo citare Scorsese nel '76 con *Taxi Driver*, Francis Ford Coppola nel '79 *Apocalypse Now*, Tarantino nel '94 con *Pulp Fiction*, i fratelli Coen nel '91 con *Barton Fink*, David Lynch nel '90 per *Cuore Selvaggio*.

Docente all'università di Utrecht, De Valck propone una serie di parametri per spiegare la differenza fra festival cinematografici<sup>4</sup>:

- 1) La dimensione, data generalmente dalla quantità di opere proposte, dal numero di visitatori e dall'entità del budget;
- 2) Il raggio d'azione che l'evento riesce a coprire quanto ad interesse del pubblico e *appeal* per possibili finanziatori;
- 3) La tipologia dei film in programma, ovvero una scelta di titoli generalista o imperniata su una specifica tematica;
- 4) La natura competitiva o meno dell'evento, legata ovviamente alla premiazione dei film in concorso;

Aggiungiamo a questa classificazione altri due parametri proposti da Mark Peranson<sup>5</sup> per distinguere un altro aspetto fondamentale della possibile identità di un festival cinematografico, ovvero il suo essere orientato ad accrescere una logica di mercato (*Business oriented*) piuttosto che avere come obiettivo principale il coinvolgimento più ampio possibile della comunità in cui si svolge l'evento (*Audience oriented*): parlando di grandi festival dalla marcata dimensione *glamour* come Cannes o Venezia il coinvolgimento del pubblico resta per forza di cose limitato e la priorità viene data alla visione dei film da parte degli addetti ai lavori che andranno poi ad animare il mercato che vi si cela dietro.

Il festival di Cannes, ad esempio, nato nel 1959, vanta il più grande mercato cinematografico d'Europa ospitando ogni anno 12.500 professionisti di 121 paesi e 4000 tra progetti e titoli, laddove Venezia, i cui spazi a disposizione sono a paragone esigui, non può ospitare un evento di simile portata<sup>6</sup>. A questi due si contrappongono quei festival, tendenzialmente più piccoli e dalla programmazione tematica, che fanno della loro missione primaria intercettare più possibile il pubblico generalista e riuscire ad avere così un impatto più marcato sulla comunità: un esempio fra i tanti può essere la Festa del Cinema di Roma che nasce nel 2006 in contrasto con l'elitarismo di Venezia accusato di essere poco gradito al pubblico locale.

Tornando a Marijke De Valck, questa propone una storia dei festival cinematografici divisa in tre fasi<sup>7</sup>. Se infatti già a fine '800 le grandi esposizioni internazionali si configurano come un

---

4 M. De Valck, *Introduction. What is a Film Festival? How to Study Festivals and Why You Should*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York, 2016, pp. 1-11.

5 M. Peranson, *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, in "Cineaste", XXXIII, 3, estate, 2008, pp. 37-43.

6 M. F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia, Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci editore, 2022, p. 44.

7 M. F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia...*, cit., p. 73-90. De Valck M., *Film Festival: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007.

antenato delle manifestazioni cinematografiche, già ad inizio '900 in Italia si trovano esempi di eventi organizzati, come il Primo Concorso Mondiale di Cinematografia a Milano del 1909<sup>8</sup>. Venezia, il primo festival cinematografico della storia (seconda manifestazione più antica dopo gli Oscar -1930) nasce nel 1932, non competitivo, sotto l'ala della Biennale di Venezia, ed ha un intento preciso: rispondere all'*appeal* commerciale del cinema americano ammantandosi di una legittimazione artistica<sup>9</sup>. Cannes è a tutti gli effetti una risposta di carattere politico nei confronti del Festival di Venezia: data l'influenza sempre maggiore delle politiche fasciste sulla sua organizzazione, il ministro francese dell'istruzione propose a fine anni '30 di realizzare un festival di rilievo internazionale a Cannes; la prima edizione, che si sarebbe dovuta tenere nel settembre del '39, non vedrà la luce fino al settembre del 1946<sup>10</sup>. Il primo festival di Berlino si tenne invece nel 1951 nel quartiere di Steglitz, allora parte della zona di Berlino Ovest controllata dalle truppe americane e abbracciò la missione di ridare prestigio alla cinematografia tedesca che era stata così all'avanguardia negli anni '20, ovviamente a discapito delle produzioni che provenivano dal blocco sovietico: una missione insomma sia artistica che ideologica (ma l'una può mai fare a meno dell'altra?)<sup>11</sup>. Questa breve descrizione dell'origine dei tre più famosi festival cinematografici europei rende evidente un altro loro carattere, la natura a mosaico. Quasi come fossero l'espressione di un disegno in continua espansione tali organizzazioni culturali, soprattutto in casi in cui la componente economica si fa meno ingombrante, tendono ad espandersi andando a toccare i più disparati campi della vita umana, dalle questioni di genere a quelle etniche, per passare ai generi cinematografici non ancora sufficientemente valutati (si pensi ad esempio al documentario). In tal senso è emblematica l'esplosione di festival indipendenti di piccole e medie dimensioni che si verifica a livello mondiale fra gli anni '70 e '80 e la loro successiva istituzionalizzazione a partire dagli anni '90.

A questa prima fase nel modello della De Valck segue negli anni '60 un momento di crisi dei festival tradizionali che diventano luoghi di contestazione da parte degli studenti e degli artisti stessi; una protesta a seguito della proiezione del controverso film di Peter Brook, *Tell Me Lies – A Story about London* (1968) sull'intervento USA in Vietnam porta alla sospensione del festival di Cannes e anche Venezia, in seguito alle richieste di autogestione avanzate dagli autori cinematografici riunitisi nell'ANAC, attraversa un passaggio difficile che, dopo un'edizione del '68

---

8 Le esposizioni generaliste di fine Ottocento rappresentarono un contesto culturale e tecnologico importante per la nascita del cinema, funzionando da vetrina per il pubblico di invenzioni come il cinematografo Lumière, presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 o il Kinetoscopio di Thomas Edison all'Esposizione Universale di Chicago del 1893. Per una discussione dettagliata sul Primo Concorso Mondiale di Cinematografia a Milano del 1909 si veda Ongaro D., *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Bologna, Libreria Universale Tinarelli, 2014.

9 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografia, <https://www.labiennale.org/it/cinema/2023>. Data di accesso: 02/10/2023.

10 Festival di Cannes, <https://www.festival-cannes.com/en/>. Data di accesso: 02/10/2023.

11 Berlinale – Festival internazionale del film, <https://www.berlin.de/it/eventi/2021144-3020769-berlinale-festival-internazionale-del-fi.it.html>. Data di accesso: 02/10/2023.

mutilata, porterà alle dimissioni del direttore<sup>12</sup>. Le conseguenze furono che per più di 10 anni (fino all'edizione 1980) la mostra non fu competitiva e addirittura non ebbe luogo nelle annate 1973, 1977 e 1978. Questi eventi segnano, per De Valck, l'inizio di una nuova fase caratterizzata dal ripensamento dei festival tradizionali, come Cannes che a seguito delle proteste introduce dall'edizione successiva del '69 la “Quinzaine des Réalisateurs”<sup>13</sup>, o l'International Film Festival di Rotterdam che dal 1972 dà il via ad uno sguardo globalizzato, teso verso la cinematografia del terzo mondo, ma anche dalla nascita di edizioni in nuove zone del mondo come il Teheran Film Festival (1972), l'Hong Kong International Film Festival (1977) e ancora l'Havana Film Festival (1979). Questi sono solo alcuni dei pezzi che portano il puzzle dei festival a crescere da poco più di un centinaio nel mondo intorno al 1981 fino a più di 4000 nel 2008.

L'ultima delle tre fasi individuate da De Valck coincide invece con gli anni '90 e riguarda l'ingresso graduale dei festival nel mondo del digitale: se infatti dalla prima metà degli anni '90 alcuni festival iniziano a servirsi del web per la comunicazione dei propri contenuti (*advertising*, programmazione), alcune iniziative pionieristiche nei primi '00 vedono l'organizzazione di manifestazioni cinematografiche che prendono luogo unicamente in rete, come il Notodofilmfest in Spagna (2001), il Fluxus Festival in Brasile (2000) e il Mobile Film Festival in Francia (2005).

Un'ulteriore tendenza, che si avvicina ai recenti cambiamenti dovuti alla pandemia di Covid-19, la si può riscontrare anche nei festival italiani nel 2012: in quell'anno infatti sia il Festival di Venezia che il Far East Film Festival di Udine inaugurano una sezione del loro programma online: per quanto riguarda Venezia si tratta inizialmente di una selezione di titoli dal programma principale, ma già dall'anno successivo sbarca online la sezione “Orizzonti”. Il servizio di streaming online è offerto dalla piattaforma di “Mymovies”, rivista cinematografica online fondata a Firenze nel 2000 che lancia un proprio servizio streaming nel 2010 con una modalità particolare: non si tratta di contenuti Vod (video on demand) come possono essere quelli presenti su Netflix, ma piuttosto di una sala virtuale munita di chat di gruppo, con un numero limitato di posti che permette di salvaguardare, almeno in parte alcuni aspetti importanti della visione in presenza: la convivialità data dallo scambio di pareri e, soprattutto, l'esclusività della visione, cosa importante per i film presentati ai festival. Evitando che l'ampio accesso all'opera neghi ad essa la possibilità di costruirsi un percorso di presentazioni festivaliere (e quindi anche una base di guadagni).

---

12 M. F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia...*, cit., p. 81.

13 La *Quinzaine des Réalisateurs* è una sezione autonoma del festival di Cannes istituita nel 1969 a seguito delle proteste degli artisti e dei cineasti francesi durante il maggio dell'anno precedente; si dedica a scoprire e promuovere nuovi registi provenienti da tutto il mondo, e negli anni ha presentato lavori di famosi registi come Werner Herzog, Jim Jarmusch, Ken Loach e molti altri. Per un approfondimento consultare il sito ufficiale: <https://www.quinzaine-cineastes.fr/fr/qui-sommes-nous>. Data di accesso: 02/10/2023.

### 1.3 - Festival cinematografici in Italia

Dopo la seconda guerra mondiale una prima fase di espansione nel numero di festival riguarda anche l'Italia che vede la nascita di eventi come il Taormina Film Festival nel 1955, manifestazione attenta alla cinematografia locale ma con un occhio rivolto anche verso il cinema hollywoodiano e le sue star, data la possibilità della location di offrire un grande spettacolo grazie anche al Teatro Vecchio dove prendono luogo gran parte delle proiezioni<sup>14</sup>. Il festival ha ospitato negli anni varie edizioni dei Nastri d'argento e dei David di Donatello, intraprendendo anche la strada della competizione, con la creazione di una sezione parallela nel 1971 (che vedrà trionfare *They Shoot Horses, Don't They?* di Sydney Pollack) e poi nel 1981 con l'istituzione dei Cariddi d'oro, argento e bronzo per i film più meritevoli, e le Maschere di Polifemo per gli attori. Oltre ad aver contribuito a far conoscere autori come Fassbinder<sup>15</sup>, Weir<sup>16</sup> e Kitano<sup>17</sup> il festival è famoso per la proiezione in anteprima, spesso accompagnata dal cast, di importanti blockbuster estivi come il recente *Spider Man: Far From Home* (2019) ma anche per aver ospitato il fior fiore delle personalità del mondo del cinema dagli anni '50 ad oggi<sup>18</sup>.

Sempre negli anni '50 nasce a Firenze fondato da un gruppo di studiosi di scienze umane il Festival dei Popoli, impegnato nella promozione e nello studio del cinema di documentazione sociale, il più antico festival di cinema documentario d'Europa<sup>19</sup>. Parallelamente all'organizzazione del festival l'istituto cura un archivio di oltre 25.000 titoli ed è attivo nel campo della formazione, organizza retrospettive e, dal 2013, con un nuovo spazio denominato Doc at Work, si prefigge di favorire la riflessione sul linguaggio documentario andando anche, tramite la sezione Doc at Work – Campus a dialogare con le scuole. Ma è dagli anni '80 che tanti nuovi festival cinematografici, principalmente tematici vengono inaugurati in giro per tutta l'Italia. A Milano nel 1980 nasce il Filmmaker Festival, iniziativa attenta ai registi del luogo e attiva nel finanziamento di progetti filmici: in oltre trentanni di attività la manifestazione ha visto passare almeno tre generazioni di registi italiani e ha prodotto più di 80 film<sup>20</sup>. Nel 1981 a Torino si ha la prima edizione del Torino Film Festival; nato come Festival Internazionale Cinema Giovani, è rivolto al cinema dei ragazzi con una particolare attenzione alle opere prime<sup>21</sup>. Nel 1982 presso l'Aula Magna del centro studi di

---

14 Taormina Film Festival, <https://www.taorminafilmfest.it/storia>. Data di accesso: 02/10/2023.

15 Ospite nel 1980.

16 La vittoria nel 1976 di *Picnic ad Hanging Rock* di Peter Weir contribuì a far conoscere all'Italia la cinematografia australiana, fino ad allora rimasta pressoché ignota.

17 Nel 1993 la giuria presieduta dal regista Robert Parrish ha premiato il film dell'attore e regista, *Sonatine* (1993).

18 La lista di illustri ospiti internazionali del festival attraverso gli anni annovera: Russel Crowe, Terry Gilliam, Meg Ryan, Jeremy Irons, Richard Gere, Susan Sarandon, Patricia Arquette, Harvey Keitel, Oliver Stone, Rupert Everett e molti altri; oltre a presenziare come ospiti del festival vengono organizzati incontri e masterclass, soprannominate "Teoclass".

19 Festival dei Popoli, <https://www.festivaldeipopoli.org/storia/>. Data di accesso: 02/10/2023.

20 Filmmaker Festival, <https://www.filmmakerfest.com/ChiSiamo>. Data di accesso: 02/10/2023.

21 Torino Film Festival, <https://www.torinofilmfest.org/it/>. Data di accesso: 02/10/2023.



Pordenone fu tenuta alla presenza di una decina di persone quella che retrospettivamente si sarebbe rivelata come la prima edizione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, evento dedicato agli amanti del genere che, insieme al Festival del Cinema Ritrovato, nato nel 1986 dal legame con la Cineteca di Bologna, rappresenta un binomio irrinunciabile dove al concetto di novità viene sostituito quello di ritrovamento e restauro<sup>22</sup>. Per gli anni '90 vale la pena citare la fondazione del Far East Film Festival a Udine che dal 1999 si concentra sul cinema di genere per prendere poi, nel giro di poco tempo, una direzione ancora più specifica sul cinema di genere di matrice orientale, ambito nel quale la manifestazione è rapidamente diventata la più prestigiosa in Italia contribuendo a far conoscere autori come Johnnie To<sup>23</sup>.

Nel 2003, per favorire la nascita di una rete di informazione fra i festival che fosse anche luogo di progettualità, nasce l'AFIC -Associazione festival italiani di cinema- al quale al momento aderiscono circa 80 festival dei 550 attivi in Italia<sup>24</sup>. Il regolamento da seguire per far parte dell'associazione comprende il riconoscimento della natura culturale del festival, un calendario comune che favorisca, quando possibile, il principio di non sovrapposizione, il rispetto della specificità delle singole manifestazioni ma anche l'impegno alla mutua collaborazione, con l'interesse ad elaborare strategie comuni; l'AFIC si pone come obiettivo di migliorare la qualità artistica delle manifestazioni aderenti e di rappresentarle nel rapporto con le associazioni di categoria, gli enti privati e pubblici. Per gli anni 2000 non si possono non citare due iniziative che hanno riscosso un grande successo verso la metà del decennio; nel 2005 nasce a Bologna, salutato fin da subito con un grande successo, il Biografilm Festival | International Celebration of Life, manifestazione attenta alle storie di vita, inizialmente nella sola forma documentaria, poi anche di fiction<sup>25</sup>. L'evento è accompagnato da molte attività parallele come il Biografilm Campus, la divisione formativa del festival, il Bio to B Industry Days, l'incontro annuale destinato al *networking business to business* tra professionisti dell'audiovisivo, e il Biografilm Park, rassegna di eventi che coinvolgono la cittadinanza nel centrale parco del Cavaticcio a Bologna. A Roma nel 2006 nasce invece quello che è rapidamente diventato un appuntamento molto importante nel panorama festivaliero italiano, la Festa del Cinema di Roma. Il festival, nonostante l'ampio budget, nasce con la volontà di essere un appuntamento più avvicinabile per gli amanti del cinema rispetto all'esclusività di Venezia, e questa base popolare è riscontrabile nella varietà del programma, nell'organizzazione di eventi in diversi punti della città e infine nella presenza di una giuria popolare composta da 50 cittadini che decreta i vincitori della varie sezioni (il festival non ha più

---

22 Giornate del Cinema Muto di Pordenone, <http://www.giornatedelcinemamuto.it/en/>. Data di accesso: 02/10/2023.

23 Presente alle due prime edizioni del festival nel 1999 e 2000, rispettivamente con *A Hero Never Dies* (1998) e *Running Out of Time* (1999). Le due pellicole si sono posizionate prima e terza nella classifica dell'"Audience Awards".

24 M. F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia...*, cit., p. 53; per maggiori informazioni si veda: AFIC, <https://www.aficfestival.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.

25 Biografilm, <https://www.biografilm.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.

una competizione classica dal 2013). Nonostante questo la manifestazione non rinuncia alla componente *glamour*, dato anche l'obiettivo dichiarato di tentare di riportare in auge i fasti della "Hollywood sul Tevere", e lo fa tramite ospiti internazionali (e con un rapporto privilegiato con il Tribeca Film Festival di Robert De Niro)<sup>26</sup>.

#### **1.4 - Firenze e lo Schermo dell'Arte**

Una finestra sui festival cinematografici attivi a Firenze verso la fine degli anni '10 del nuovo millennio rivela un panorama ricco e variegato; per citarne alcuni: Festival dei Popoli ('59), Lo schermo dell'Arte ('08), Korea Film Festival ('07), River to River ('01), Middle East Now ('10), Florence Queer Festival ('03), Festival Internazionale Cinema e Donne ('80)<sup>27</sup>.

Molte di queste iniziative nascono intorno all'anno 2007 quando la Mediateca regionale toscana, ente nato per promuovere e diffondere la cultura audiovisiva e cinematografica, lancia l'iniziativa "50 giorni di Cinema Internazionale a Firenze" con l'obiettivo di accogliere e raccordare tra loro 5 festival cinematografici che si svolgevano in città nella stagione autunnale: Il France Cinéma, Il Festival Internazionale "Cinema & Donne", Il Festival dei Popoli, il River to River e il Florence Indian Film Festival. La rassegna, dopo una prima edizione tenutasi allo storico cinema Gambrinus, dal 2011 dismesso per essere trasformato in sede di un locale del franchise Hard Rock Cafè, nelle sue successive edizioni fino al 2015 si svolge nel prestigioso cinema Odeon, affittato dalla Regione e dato in gestione ai festival ai quali dall'edizione del 2008 (la seconda) si aggiunge anche lo Schermo dell'Arte. Dal 2016 la rassegna si sposta al Cinema La Compagnia, riaperto grazie ad un progetto promosso dalla Regione Toscana per trovare una casa per il cinema documentario e i festival cinematografici fiorentini.

Lo Schermo dell'Arte, Festival di cinema e arte contemporanea, nasce su iniziativa di Silvia Lucchesi, storica dell'arte e curatrice, attenta da molti anni alla relazione tra cinema e arte contemporanea, come rassegna all'interno del Festival dei Popoli che si concentra su documentari riguardanti artisti importanti del panorama dell'arte contemporanea. Nel 2008 un cambio di direzione avrebbe dovuto porre fine alla rassegna, ma Silvia Lucchesi, insieme a Massimo Carotti e a Luca Dini, all'epoca rispettivamente amministratore e presidente della Fondazione Fabbrica Europa (di cui Silvia Lucchesi era nel consiglio di amministrazione) decidono di non gettare via l'esperienza che aveva riscosso un discreto successo all'interno del Festival dei Popoli; così

---

<sup>26</sup> Festa del cinema di Roma, <https://www.romacinemafest.it/it/>. Data di accesso: 02/10/2023.

<sup>27</sup> Per un approfondimento si veda: Festival dei Popoli, <https://www.festivaldeipopoli.org/>. Data di accesso: 02/10/2023. Lo Schermo dell'Arte, <https://www.schermodeilarte.org/>. Data di accesso: 02/10/2023. Korea Film Festival, <https://koreafilmfest.com/>. Data di accesso: 02/10/2023. River to River, <https://www.rivertoriver.it/>. Data di accesso: 02/10/2023. Middle East Now, <https://middleeastnow.it/>. Data di accesso: 02/10/2023. Florence Queer Festival, <https://www.florencequeerfestival.it/>. Data di accesso: 02/10/2023. Festival Internazionale Cinema e Donne, <http://www.iwffirenze.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.

decidono di continuare il progetto e, grazie a Stefania Ippoliti, responsabile dell'area cinema della Regione Toscana, Lo Schermo dell'Arte, con lo stesso nome con cui era nato, trova posto all'interno dell'iniziativa 50 giorni di cinema internazionale a Firenze.

La prima edizione, durata 3 giorni, dal 25 al 27 Novembre 2008, nella forma non competitiva che resterà come una costante, riscuote grande successo di pubblico, in parte legato all'iniziativa dei 50 giorni, ma anche alla qualità e alla novità dei documentari proposti fra i quali si segnalano: *Seven Easy Pieces By Marina Abramović* (B. Mangolte-2007), *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine* (M. Cajori & A. Wallach-2008) o *Who the #\$&% is Jackson Pollock?* (H. Moses-2006). L'ottima risposta ricevuta dal pubblico portò i realizzatori ad interrogarsi su quale spazio Lo Schermo dell'Arte stesse andando a riempire che era stato precedentemente lasciato vuoto nel panorama della vita culturale fiorentina: la risposta fu che non si trattava tanto di uno spazio legato al cinema, spiega Silvia Lucchesi, quanto piuttosto di un vuoto legato al mondo dell'arte contemporanea.

Firenze infatti all'inizio del nuovo millennio offriva poche proposte legate all'arte contemporanea, in linea con il suo essere fortemente legata ad un celeberrimo passato rinascimentale: iniziative come le attuali mostre di Palazzo Strozzi o quelle del Museo del Novecento ancora non esistevano e il principale polo per l'arte contemporanea rimaneva, fuori città, il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato<sup>28</sup>. Questo scenario aveva creato come un clima di diffidenza che l'audiovisivo, soprattutto nella forma di documentario ha contribuito a dissipare.

Come spiega Silvia Lucchesi: “Il cinema, medium popolare per eccellenza ha funzionato come uno strumento di familiarità; per la prima volta la gente vedeva il volto degli artisti, sentiva le loro voci, li vedeva lavorare nei loro studi. Quell'esperienza ci fece capire che il cinema era in grado di svelare il volto umano di nomi che altrimenti si leggevano solo nei cartellini espositivi dei musei”.

Proprio per rafforzare il legame fra arte contemporanea e cinema, dal secondo anno vengono introdotti anche film realizzati da artisti visivi come il documentario *Le ceneri di Pasolini* di Alfredo Jaar (2009), o *Chew the Fat*, un progetto dalla doppia natura di film e di opera di videoinstallazione, in cui l'artista thailandese Rirkrit Tiravanija veste i panni di regista e intervistatore per regalare il ritratto di una generazione di artisti formatasi negli anni '90 di cui egli

---

28 Fondato nel 1988 il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato è la prima istituzione italiana progettata da zero con la finalità di documentare, collezionare, presentare e supportare le ricerche artistiche di arti visive e performative, cinema, musica, architettura, design, moda e letteratura; situato in un complesso progettato dall'architetto razionalista Italo Gamberini (ampliato nel 2016 da Maurice Nio) contiene 3.000 mq di sale espositive, un archivio, i 60.000 volumi della biblioteca specializzata CID/Arti Visive, un bookshop, l'auditorium/cinema e un teatro all'aperto. Dall'apertura a oggi ha ospitato più di duecentocinquanta fra mostre e progetti espositivi, promosso iniziative didattiche, raccogliendo nella collezione del museo circa mille opere che delineano le tendenze artistiche dagli anni Sessanta in poi. Per maggiori informazioni si veda il sito ufficiale: Centro Pecci, <https://centropecci.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.

stesso è uno dei maggiori esponenti. L'apertura verso questo tipo di opere, racconta Silvia Lucchesi, ha come risultato che vengono presentati in sala anche contenuti non originariamente pensati per questa destinazione e ciò porta ad una ricontestualizzazione dell'opera che obbliga lo spettatore ad una visione più attenta di quella che potrebbe fare in un museo o in una mostra, dove meccaniche di presentazione e riproduzione lo rendono più arduo, faticoso e quasi impossibile. Vedere l'opera di un artista che lavora con le immagini in movimento ha ovviamente anche una ricaduta su quest'ultimo, o meglio sul suo ruolo, che viene ugualmente riconsiderato.

Alfredo Jaar, ci riporta sempre Silvia Lucchesi, dopo il grande successo della serata dedicata alla proiezione del suo film su Pasolini le disse: "Ti devo ringraziare perché sono entrato qui come un artista e ne esco come un filmmaker".

Su questa frase trovo ci si possa soffermare per fare il punto del nostro percorso fino ad adesso; ho illustrato nell'introduzione come i festival, soprattutto quelli di medie dimensioni, siano sorti in gran numero negli ultimi 60 anni, rispondendo alla necessità delle comunità, in prima misura cittadine, di condividere in una dimensione partecipativa la vita culturale, e in seconda misura, di espandere questo mosaico andando a riempire ogni tassello rimasto vuoto; esattamente in questo modo Lo Schermo dell'Arte è andato a colmare un vuoto lasciato dall'assenza di proposte relative all'arte contemporanea a Firenze, ma ha fatto anche di più: concentrandosi su un prodotto culturale così difficile da definire come il film d'arte ha contribuito e contribuisce ancora adesso a svelare una zona d'ombra, a trasformare in cinema opere audiovisive nate per altri contesti e destinate a rimanere dei figli illegittimi della settima arte, nonostante in alcuni casi una forte parentela a livello di impianto linguistico o narrativo.

Può sembrare un semplice gioco linguistico ma, come rende evidente la dichiarazione di Alfredo Jaar, spostando il lavoro di un artista al cinema lo si rende un regista, non diversamente da quello che succede nei musei con le arti plastiche e visive a partire dal valore concettuale dei ready-made duchampiani.

### **1.5 - Struttura del festival: Reperimento finanze, ricerca film e progetti interni**

Lo Schermo dell'Arte è un'associazione culturale senza fini di lucro, nasce come progetto indipendente, cosa che le permette una grande libertà ma allo stesso tempo richiede un grosso lavoro di reperimento delle risorse tramite bandi pubblici e privati, principalmente su base annua. I bandi sono la fonte principale di finanziamento e si dividono in bandi pubblici europei, statali, regionali e comunali (gli unici ad essere su base triennale su iniziativa dell'ex assessore alla cultura Tommaso Sacchi) e bandi privati che fanno capo ad associazioni bancarie, ma che hanno un funzionamento simile a quelli pubblici. Aumentare il numero di bandi a cui si partecipa permette di

aumentare il budget dell'evento e quindi avere una prospettiva di crescita, ma il lavoro richiesto non è cosa semplice; la partecipazione ad un bando si divide sostanzialmente in due momenti: nella prima parte dell'anno, da febbraio a giugno, è necessario rispondere ai bandi che richiedono molte pagine di elaborato e informazioni dettagliate, mentre da novembre a febbraio si deve realizzare un'attenta rendicontazione delle spese sulla base dei finanziamenti avuti. Data la sua natura ibrida Lo Schermo dell'Arte partecipa a bandi sia sul cinema che sull'arte, tranne che in comune dove questa differenziazione non è presente, e questo rende le cose ancora più macchinose. Negli ultimi anni però lo staff del festival si è ampliato e affinato e questo ha permesso di aumentare il numero di bandi a cui iscriversi includendo, oltre a quelli di Regione Toscana, Città Metropolitana e Comune di Firenze, anche il MIBACT nel 2020 e il MIC nel 2021. Capitolo diverso quello delle sponsorizzazioni private che, come ci spiega Silvia Lucchesi, richiedono canali di relazione privati, rapporti personali di conoscenza che agevolino finanziamenti a realtà non così grandi da attirarne da sole; dall'edizione del 2021 Gucci è *main sponsor* dell'evento e questo grazie ai rapporti con il Museo Gucci.

Per la composizione del programma il Festival non utilizza lo strumento della *Open Call*; date infatti le dimensioni ridotte della manifestazione sarebbe difficile districarsi fra centinaia di proposte, con un programma da comporre intorno ai 20-25 titoli. In più, ci dice Silvia Lucchesi, la libertà di scegliere la composizione del programma permette di fare un'attenta selezione dei titoli andando a soddisfare prerogative come tematiche d'attualità, interesse per il linguaggio della rete e del digitale, e più in generale film costruiti sul linguaggio documentario o sulla sua decostruzione. L'obiettivo principale resta comunque quello di rendere un panorama di ciò che accade nel mondo delle *moving images* contemporanee. Le fonti di reperimento delle opere sono molteplici e fanno capo anche alla rete di contatti sviluppata negli anni dagli organizzatori dell'evento: fra queste abbiamo i distributori cinematografici internazionali di documentari e i produttori internazionali di documentari sull'arte; ma data la natura dell'evento, che lo pone spesso in una posizione intersecale rispetto alle proposte di altri festival, importanti fonti di reperimento per le pellicole da destinare in programma sono anche e proprio questi ultimi, che possono nascondere nelle pieghe del loro catalogo opere adatte, così come anche le mostre nazionali e internazionali, le biennali e gli artisti stessi.

Fra le iniziative fuori dalla sala dello Schermo dell'arte si possono citare diverse attività di rete volte a condividere il proprio archivio filmico con altre realtà del territorio.

-*Moving Archive*: dal 2017 presenta proiezioni di documentari d'archivio del festival a biblioteche ed istituzioni di 9 comuni della città metropolitana di Firenze;

-*Palazzo Grassi invita Lo Schermo dell'Arte*: dal 2014 il Teatrino di Palazzo Grassi ospita una

selezione dei film presentati nelle varie edizioni del festival;

-*Notti di mezza estate*: dal 2010 prevede proiezioni all'aperto;

-*Secret Florence*: dal 2016, nell'ambito dell'Estate Fiorentina prevede proiezioni all'aperto e progetti artistici vari;

Come molti altri festival il programma in sala è solo una parte delle iniziative messe in gioco dall'evento, che non si limitano al semplice aspetto performativo delle pellicole. Nel 2010 nasce un progetto chiamato *Premio dello Schermo dell'Arte* che permette al festival di mettere un piede nel campo della produzione andando a finanziare un'opera da presentarsi nell'edizione successiva. Una commissione di cinque curatori d'arte veniva chiamata a selezionare cinque artisti under 35 che presentavano un progetto; quindi una nuova giuria sempre composta da curatori selezionava un progetto da produrre<sup>29</sup>. Il progetto del *Premio dello Schermo dell'arte* dura quattro edizioni e si interrompe nel 2013 (con l'ultimo film vincitore presentato nel 2014) quando una nuova iniziativa offre l'opportunità di occuparsi non tanto della produzione di opere per giovani artisti quanto della loro formazione.

Nel 2012 nasce infatti il progetto *Visio*, curato da Leonardo Bigazzi, fra i collaboratori originari del festival<sup>30</sup>. Si tratta di un progetto di residenza volto alla promozione e al sostegno delle nuove generazioni di artisti oltre che alla creazione di una rete europea fra artisti e professionisti dell'audiovisivo. Tramite una *open call* europea sono selezionati 12 giovani invitati a Firenze durante il periodo del festival, in modo da poter assistere alle proiezioni ma soprattutto partecipare a master class, seminari e incontri con professionisti del mondo dell'arte, artisti e curatori. *Screening Program* pubblici dei loro lavori e dal 2015 una mostra in un ambiente museale, così da permettere di trovare spazio alle opere nel loro ambiente naturale, vengono poi a completare la struttura del progetto. *Visio* si è dimostrato un grande successo per lo Schermo dell'Arte, crescendo anno dopo anno e regalando al festival una visibilità internazionale, dato che tale iniziativa di *scouting* ha permesso di far avere un primo palcoscenico importante ad alcuni artisti che sono poi assunti a fama internazionale partecipando anche alla Biennale di Venezia, come il recente caso dell'artista greca Janis Rafa<sup>31</sup>.

Infine nel 2015, sempre curato da Leonardo Bigazzi insieme a Sarah Perks dell'Home di

---

29 I film vincitori del *Premio dello Schermo dell'Arte* sono: *Ladies and Gentlemen* (2011) di Luca Bolognesi, *Per Troppo Amore: Incompiuto Siciliano* (2012) del collettivo Alterazioni Video, *Masterquoia Op. 09-013* (2013) di Carlo Gabriele Tribbioli, Giacomo Sponzilli e Gabriele Silli, *The Mesh and the Circle* (2014) di Mariana Calò e Francisco Queimadela.

30 Cfr. S. Collicelli Cagol, *Formazione e networking: VISIO come caso studio*, in *Lo schermo dell'arte 10 anni. Tra arte contemporanea e cinema*, a cura di S. Fiorese, V. Mancinelli, Firenze, Giunti 2019, pp. 169-175.

31 Janis Rafa, artista nata ad Atene nel 1984, ha presentato una prima opera allo Schermo dell'Arte nel 2015, nell'ambito del progetto *Visio*, *A Sign of Prosperity to the Dreamer*. Janis Rafa ha presenziato alla 59' edizione della Biennale di Venezia con il cortometraggio *Lacerate*, opera commissionata dalla Fondazione In Between Art Film per un progetto sul tema della violenza domestica, presentato anche allo Schermo dell'Arte nel 2020 nell'ambito del progetto *Mascarilla 19*.

Manchester nasce, grazie ad un finanziamento europeo, *Feature Expanded*<sup>32</sup>, un progetto che riguarda sempre l'ambito produttivo, ma in maniera differente dal Premio dal momento che contempla anche l'aspetto formativo: è rivolto ad artisti che vogliono realizzare il loro primo lungometraggio sperimentando con un formato diverso dall'installazione e si tratta infatti di un progetto di sei mesi che comprendono un soggiorno a Firenze durante il festival, tutoraggio online e una residenza con il partner inglese, Home di Manchester, incontrando professionisti dal mondo del cinema. Gli artisti vengono selezionati sulla base di un soggetto che viene poi modificato e lavorato nel corso dei sei mesi per poi essere presentato in una *Pitch Session* davanti ad una *audience* di possibili produttori.

Se gran parte delle attività dello Schermo dell'Arte può essere accostata a quelle di un dipartimento di film e video di un museo, *Future Expanded* rientra invece nella componente di mercato dei festival più prestigiosi.

### **1.6 – Dal programma dello Schermo dell'arte**

Lo Schermo dell'arte, nella sua selezione di pellicole nel corso di 14 edizioni del festival, ha proposto varie tipologie di opere audiovisive legate al mondo dell'arte, partendo con 12 film in programmazione nel 2008 per arrivare a proiettarne 32 nell'edizione del 2022. Nel corso di questi anni la scelta delle tipologie di film ha subito evidenti cambiamenti: se nelle prime due edizioni del festival il programma si divideva fra documentari d'arte e biopic sulle vite di artisti, dall'edizione 2010 fa la sua comparsa la categoria “cinema d'artista”, che diverrà presto il principale nucleo di interesse del festival, rimanendo sempre affiancato da pellicole appartenenti alle due precedenti categorie.

Nel “cinema d'artista” vengono raggruppate quelle opere realizzate da persone che hanno già lavorato nel campo delle arti plastiche e visive, laddove documentari e biopic vedono principalmente la mano di un filmmaker mettersi al servizio della storia di grandi nomi e opere dell'arte contemporanea: esempi dalle prime edizioni del festival sono *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine*, diretto a quattro mani da Marion Cajori, filmmaker indipendente fondatrice di una casa di produzione specializzata in ritratti d'artista, e Anei Wallach, critica e curatrice d'arte, per molti anni capo redattrice per il “New York Newsday”, *Gabriele Basilico*, girato da Giampiero D'Angeli, regista italiano che collabora stabilmente con Giart s.r.l., società specializzata nella produzione di documentari dedicati ad artisti italiani contemporanei, *A Conversation with Basquiat*, diretto da Tamara Davis, regista cinematografica e di videoclip che in gioventù era stata amica dell'artista newyorchese. Gli esempi potrebbero continuare innumerevoli,

<sup>32</sup> Sull'argomento: S. Perks, *Sulla distribuzione. Il film d'artista e la svolta cinematografica*, in S. Fiorese, V. Mancinelli (a cura di), *Lo schermo dell'arte 10 anni...cit.*, pp. 179-183.

dato che appunto biopic e documentari rappresentano l'ossatura della programmazione almeno fino al 2012, mantenendo un posto importante anche successivamente e testimoniando una volontà di aggiornamento sui principali protagonisti dell'arte contemporanea, intesa come riproposizione dei maestri e progressivo focus sulle giovani generazioni emergenti<sup>33</sup>; anche all'interno di questa categoria possiamo però trovare opere che si differenziano decisamente l'una dall'altra per l'approccio al racconto dell'artista, privilegiando la personalità dell'uomo piuttosto che la sua arte o al contrario concentrandosi completamente sul racconto della sua produzione artistica come nel caso di *Gerhard Richter Paintings*, di Corinna Belz, presentato allo Schermo dell'Arte nel 2011.

La volontà di portare al centro dell'opera audiovisiva l'elemento performativo del gesto dell'artista, oltre a generare biopic ibridi e non convenzionali, ci conduce naturalmente nella direzione della videoarte; così già nella prima edizione del 2008 troviamo un video, *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* di Babette Mangolte, che racconta ed riporta in scena, nella forma della Body Art, parte di questa eredità dalla quale l'audiovisivo non può prescindere anche nel momento in cui abbandona il monitor televisivo e rientra nella sala cinematografica,; allo stesso modo, sempre nello stesso anno, *Gibellina il terremoto* di Jörg Burger, ricorda i lavori video di Gerry Schum, rievocando un'altra eredità del video in campo artistico, ovvero quella della Land Art. Opere del genere rimangono una presenza dominante insieme ai Biopic documentari nel programma del Festival; solo per citarne alcune: *Breaking Ground: Broken Circle / Spiral Hill* (1971-2011) di Nancy Holt presentato nel 2013, *Levitated Mass* di Doug Pray nel 2014, *Nelson, Jorit e il condominio dei diritti* di Omar Rashid nel 2019 e *Three Works For Piano* di Dani Gal nel 2020.

Durante la terza edizione, nel 2010, compare anche la prima opera di fiction, *The Anarchist Banker*, un lavoro di Jan Peter Hammer, artista tedesco con personali a New York e a Berlino, che porta in scena in un cortometraggio il libro di Fernando Pessoa, *Il Banchiere Anarchico*, riadattando personaggi e dialoghi all'indomani del crollo finanziario del 2008.

Dal 2012 il programma del festival si arricchisce della sezione "focus", ovvero uno spazio dedicato all'approfondimento del lavoro di un artista contemporaneo del quale viene presentato un corpus di opere e al quale viene data la possibilità di tenere dei *talks* e presentare il proprio lavoro.

Il primo Focus nel 2012 si incentra su Isaac Julien, britannico originario di Londra, artista installativo e videomaker, che ha realizzato film e documentari sull'identità gay e nera, come *Looking for Langston*, o il seguito *Young Soul Rebels*, premiato a Cannes con il premio Semaine de la Critique nel 1991, o ancora *Baltimore*, sull'eredità del cinema e della cultura black in America,

---

33 Troviamo infatti un certo numero di film che si concentra su quelli che potremmo definire come i "maestri della seconda metà del '900", figure come Jackson Pollock, Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Daniel Buren, David Hockney, Gerhard Richter, ma anche relativamente successive come Marina Abramović, Jean-Michel Basquiat, Cindy Sherman, Sol LeWitt, Keith Haring, Sophie Calle; proseguendo incontriamo pellicole biografiche su importanti nomi del panorama contemporaneo dell'arte come Pipilotti Rist, Christian Boltanski, Ólafur Eliasson, William Kentridge, Damien Hirst, Gregory Crewdson, Jan Fabre, Alfredo Jaar, fino ad arrivare a figure emergenti come JR o Jordan Wolfson.



presentato appunto allo Schermo dell'Arte nell'ambito del suo focus personale. *Baltimore* risulta un oggetto estraneo rispetto ai documentari e biopic che hanno riempito il programma del festival negli anni precedenti: si tratta infatti di un'opera di fiction, alla quale va aggiunto un elemento peculiare, è infatti quello che si definirebbe in ambito di critica cinematografica un film di genere, nello specifico di Fantascienza. Il film si apre con un'inquadratura della città di Baltimora, il suo cielo azzurro viene squarciato da un fascio di luce che si proietta a terra. Una ragazza dall'acconciatura afro, che ricorda le protagoniste femminili dei film di *blaxploitation*<sup>34</sup>, aziona un misterioso macchinario nella sua mano, come fosse un teletrasporto della USS Enterprise<sup>35</sup>, materializzando una persona nelle sale del Walters Art Museum. Si tratta di Melvin Van Peebles, attore e regista, figura di riferimento per il movimento anni '70 del cinema americano di *blaxploitation*, autore della pietra miliare *Shaft* (1971). Nel corso del cortometraggio, il cui sviluppo narrativo si mantiene sul filo dell'intelligibile, Van Peebles visita tre istituzioni culturali di Baltimora, il Walters Art Museum, il Museo di Arte Contemporanea e il Great Blacks in Wax Museum; l'uomo si aggira per questi luoghi che si fondono come se fossero un unico posto, fumando il suo sigaro, e venendo apparentemente inseguito dalla ragazza afro. Alla fine giungerà di fronte alla sua stessa statua di cera, prima di lasciare il museo con la ragazza e incamminarsi in direzioni opposte, ognuno per la sua strada, come alla fine di un film.

La presenza di questa opera nel programma del festival è importante perché, ancora più di lavori che incontravano il campo del cinema o tematicamente (*Picasso e Braque go to the movie*) o strutturalmente (la natura fiction di *The Anarchist Banker*) qui si intesse un dialogo con il cinema che riguarda tanto il linguaggio (gli angoli di ripresa e i movimenti di macchina ricordano la "sporcizia" delle pellicole di *blaxploitation*, caratterizzate da budget bassi e quindi da una tecnica per forza di cose approssimativa) quanto l'immaginario che i film di *blaxploitation* evocano. Come vedremo anche grazie ai casi studio trattati, il rapporto con il cinema e la fiction diventa sempre più importante grazie ad artisti che intraprendono con decisione questa strada: Rā di Martino, artista italiana alla quale il festival dedica un Focus nel 2018 (11<sup>a</sup> edizione), nei suoi lavori video esibisce un forte legame con il cinema<sup>36</sup> che si esplicita a livello dell'immaginario citato quanto della volontà di confrontarsi con i codici cinematografici, come dimostra il suo primo lungometraggio di

---

34 Con l'espressione *Blaxploitation* (fusione delle due parole *black* ed *exploitation* - termine che in ambito filmico rimanda a pellicole nelle quali veniva spettacolarizzato l'uso di tematiche come il sesso e la violenza-) si intende un filone del cinema americano degli anni '70 incentrato su personaggi afroamericani in contrasto con le autorità e costretti a farsi giustizia da soli; alcuni dei film più famosi di questo genere includono *Shaft* (1971), *Superfly* (1972) e *Foxy Brown* (1974). Le pellicole di *blaxploitation* sono state oggetto di una rivalutazione culturale a partire dagli anni '90, diventando uno dei punti di riferimento per la cinematografia di registi come Quentin Tarantino e per l'influenza sulla cultura afroamericana, in particolare sull'Hip-Hop.

35 Nave spaziale del telefilm americano *Star Trek* (1966-69).

36 Basti pensare alle opere che lavorano con le "rovine" dell'immaginario cinematografico come nel caso di *No More Star Wars* (2010) e *Copies récentes de paysages anciens* (2012); nel primo video va alla ricerca delle rovine dei set di *Star Wars* (1977) in Tunisia, mentre nel secondo crea dei re-enactment di scene di famosi film come *Lawrence d'Arabia* o *Kundun* con dei bambini marocchini.

“finzione” *Controfigura*; insieme a lei tanti altri artisti palesano un interesse per il cinema hollywoodiano, giocando con i suoi meccanismi, come nel caso delle opere di montaggio *Haunting* (2020) e *Tales of Us* (2014), o i suoi miti: Pierre Bismuth, artista reso celebre a livello mondiale per la sceneggiatura premio oscar del film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), nel 2016 porta al festival una pellicola intitolata *Where is Rocky II?* nella quale si mette alla ricerca di una pietra artificiale nel deserto del Mojave<sup>37</sup> collocata lì dall'artista Ed Ruscha nel 1979, anno dell'uscita del secondo capitolo della saga di *Rocky*; intrecciando documentario e finzione il film indaga il confine labile che vi è nel cinema fra realtà e finzione.

La tendenza a ibridarsi con la fiction emerge anche nelle politiche di produzione del Festival: è evidente nel secondo film prodotto con il Premio Lo Schermo dell'Arte, *Per troppo amore: Incompiuto siciliano*, del collettivo milanese Alterazioni Video del 2012. La pellicola, realizzata a partire dal progetto Incompiuto Siciliano, finalizzatosi nella creazione del Parco Archeologico dell'Incompiuto Siciliano a Giarre, dove si ambienta parte del film, è una soap-opera psichedelica, un turbofilm, come definito dallo stesso collettivo, che unisce il lavoro fatto sull'archeologia industriale italiana di edifici e opere architettoniche di varia natura abbandonate e rivendicate dal paesaggio, a suggestioni e citazioni a film sci-fi da circuito di mezzanotte. La trama molto eccentrica vede un alieno atterrare in un'isola del mediterraneo per un guasto meccanico. Ci troviamo nel piccolo villaggio di Giarre, dove la vita scorre tranquilla mentre sono in corso i preparativi per l'inaugurazione del nuovo parco archeologico dell'Incompiuto Siciliano, e l'alieno trasformatosi in cane gironzola inosservato esplorando il pianeta che lo ospita; ad aggiungere un ulteriore elemento di interesse la presenza in voce come alieno dell'antropologo Marc Augé che permette di inquadrare la tematica dell'incompiuto nell'ottica del suo concetto di non luogo.

Nelle edizioni più recenti è aumentato il numero di opere che presenta l'utilizzo di grafica digitale (Computer Generated Image – CGI). Nel 2012 il Focus è stato dedicato a Oliver Laric, artista multimediale austriaco, attivo nel campo dell'arte digitale, della scultura e della manipolazione video del quale sono stati presentati alcuni brevi lavori video come *Untitled* (2014/15) e *Versions* (2012) nei quali l'utilizzo del materiale found footage si mescola all'uso di modelli 3D. Altre opere propongono l'integrazione di personaggi o elementi digitali in ambienti reali, come nel caso di *Phonemenology* di Riccardo Benassi, nel programma del Festival nel 2020, o *Poor Poor Jerry* di Ră di Martino, presentato nel 2018; nel primo caso la riflessione dell'artista sull'impatto della tecnologia in vari aspetti della nostra vita è articolata anche grazie all'uso di animazioni 3D di oggetti e scritte che “aumentano” la realtà<sup>38</sup>; mentre nel cortometraggio di di

---

37 In California.

38 Il riferimento qui è alla “realtà aumentata”, ovvero quelle esperienze di arricchimento della percezione della realtà grazie alla mediazione di uno strumento tecnologico.

Martino vediamo un vecchio e triste Jerry<sup>39</sup> che si aggira tra deserti nel panorama vulcanico dell'isola di Lanzarote, recitando sconcolato frasi tratte da film e serie famose, con una voce che alterna un timbro maschile ad uno femminile. L'elemento digitale può diventare anche totalizzante e riguardare sia soggetti che ambientazione, come nel caso di *Khtobtogone* di Sara Sadik, proiettato al Festival nel 2021; il video racconta l'amore di un ragazzo di Marsiglia, appartenente alla classe operaia della diaspora maghrebina, per una ragazza e del suo tentativo di cambiare vita; la particolarità di questo cortometraggio è che le animazioni sono lavorate a partire dal famoso videogioco Grand Theft Auto V e mantengono un'estetica videoludica molto riconoscibile.

Infine troviamo il tema del rapporto dell'arte con l'intelligenza artificiale, aspetto che sta guadagnando sempre maggior rilievo grazie anche alla recente messa a disposizione del pubblico di tecnologie come Chat GPT verso l'inizio del 2021; per quanto non sia una tematica ancora molto affrontata dalla programmazione dello Schermo dell'Arte, troviamo nel 2020 il documentario *Recoding Art* realizzato dall'artista Bruno Moreschi insieme al ricercato digitale Gabriel Pereira che affronta i meccanismi degli algoritmi di riconoscimento delle AI applicati alle opere d'arte presenti nei musei, con risultati spesso comici. Il rapporto fra arte e AI, così come il cortometraggio documentario di Moreschi e Pereira sarà approfondito nel caso studio dedicato a *Recoding Art*.

---

39 Jerry della serie animata *Tom e Jerry* realizzata da Hannah e Barbera.

## CAPITOLO 2 – VIDEOARTE E INFLUENZE SUL PROGRAMMA DEL FESTIVAL

### 2.1 – Cinema Sperimentale e d'avanguardia

Il programma dello Schermo dell'Arte ha come obiettivo quello di favorire una convergenza delle pratiche audiovisive in campo artistico verso un luogo, la sala cinematografica, che è sempre rimasto, tranne per poche eccezioni, il tempio del cinema narrativo e istituzionale; ma per riuscire ad orientarsi all'interno di queste diverse pratiche occorre separare ciò che il programma ha unificato: cinema istituzionale, cinema sperimentale, cinema d'avanguardia, videoarte, cinema d'artista. Per affrontare il tema delle immagini in movimento nel campo dell'arte occorre prima fare un po' di chiarimento lessicale su termini che tendono a rincorrersi e sovrapporsi: affronteremo in questo capitolo il tema della videoarte, dopo una breve panoramica sul cinema sperimentale e d'avanguardia, per poi trattare il cinema d'artista nel terzo capitolo.

La nascita del mezzo cinematografico viene convenzionalmente fatta risalire alle prime proiezioni pubbliche dei fratelli Lumière del 1895, ma prima che il cinema si costituisse in un linguaggio e in una forma convenzionali servirono altri 20 anni: *Nascita di una nazione* (1915), sempre da convenzione storiografica, è considerato uno dei primi film moderni, o per dirla con le categorie elaborate da Noel Burch, uno dei casi rappresentativi di passaggio ad un “modo di rappresentazione istituzionale”<sup>40</sup>. Il modo di rappresentazione istituzionale concepisce il racconto come elemento fondamentale, e grazie alla dialettica tra inquadrature, favorisce un'immedesimazione nella storia e quindi la trasparenza del mezzo cinematografico stesso<sup>41</sup>.

Prima che questo passaggio si compisse, la ricerca sul mezzo cinematografico, come quella di qualunque nuovo medium, è stata naturalmente sperimentale; se ne può concludere che anche oggi il cinema sperimentale rimane connotato da una certa volontà di muoversi al di fuori del linguaggio istituzionale, con diversi gradi di alterazione di quelle regole che, pur evolute e aggiornate alle nuove sensibilità spettatoriali, rimangono fondanti di un prodotto audiovisivo dallo stile formale e contenutistico classico. Parlando di cinema d'avanguardia facciamo invece riferimento alle avanguardie storiche e alle neo-avanguardie degli anni '60, contesto nel quale prenderà piede la pratica della videoarte.

---

40 Per approfondire il “modo di rappresentazione istituzionale” descritto da Noel Burch si veda: N. Burch, *Prassi del cinema*, a cura di C. Bragaglia, traduzione R. Provenzano, Castoro, 2000; V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.

41 Ibidem.

## 2.2 – Cinema d'avanguardia

### 2.2.1 – Futurismo, Cubismo e Dadaismo

Sono significativi nel campo delle avanguardie storiche i pochi esempi di cinema futurista giunti fino a noi<sup>42</sup>. Nel 1911 i fratelli Arnaldo Ginna e Bruno Corra realizzarono quattro film astratti colorati a mano, oggi perduti, ma che ebbero un'influenza sul cinema astratto in Germania<sup>43</sup>; il 1916 fu l'anno del film *Vita Futurista*, anch'esso oggi perduto nella sua interezza, ma importante perché realizzato senza sceneggiatura da alcuni membri del gruppo futurista<sup>44</sup> (nello stesso anno del *Manifesto della Cinematografia Futurista* che anticipava la cinematografia d'avanguardia europea degli anni '20) come vero e proprio film-performance, collage di elementi provenienti dalle “serate futuriste”<sup>45</sup>. L'interesse dei Futuristi per il cinema, come emerge dal Manifesto, dipendeva dall'affinità del mezzo con lo spirito della modernità, la sua mancanza di passato e tradizioni, caratteri che lo rendevano “per nascita” un'arte futurista; nonostante questo i futuristi presero subito le distanze dal nascente cinema narrativo, e furono tra i primi ad interessarsi all'aspetto linguistico del dispositivo, sia nella componente fotografica quanto di montaggio, campo che diverrà il centro delle ricerche sul cinema da parte dei formalisti russi come Vertov e Ėjzenštejn<sup>46</sup>. Nonostante lo scarso numero di opere realizzate fu enorme l'influenza del movimento come ispirazione per le altre avanguardie storiche, un punto di riferimento che il futurismo rappresentò non solo nel cinema.

La forma cinematografica di uno dei più famosi esempi di cinema dadaista, *Entr'acte* (“Intervallo”) nato come intervallo cinematografico tra i due tempi del balletto *Relâche* di Francis Picabia, è un campionario di tutti gli espedienti del cinema sperimentale delle avanguardie, sulla scorta dell'esperienza del cinema delle origini, pre-narrativo, come la sovrimpressione, la dissolvenza incrociata, l'utilizzo della stop-motion, il rallenti, l'accelerato, la soggettiva e la scelta di punti macchina “impossibili”, un montaggio in molte sequenze libero da nessi causali, all'insegna della volontà ludica e dissacrante che caratterizza il movimento dadaista. Come nella pittura cubista si cercava la strada dell'emancipazione dalla rappresentazione mimetica della realtà così nel cinema cubista si cercava di emanciparsi dal vincolo di raccontare una storia: in *Ballet Mécanique*,

---

42 G. Lista, *Il cinema futurista*, Genova, Recco, Le Mani 2010.

43 Si tratta di *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera*, *Le Fleurs*. “Il metodo scelto consiste nel togliere la gelatina della pellicola per dipingerla direttamente con colori liquidi per diapositive. Si sa che il primo cortometraggio sviluppava su centottanta metri di pellicola un accordo cromatico individuato in un quadro divisionista di Segantini. Il secondo metteva in movimento due coppie di colori di cui tre fondamentali: rosso e verde, blu e giallo. Il terzo traduceva in musica visiva il *Canto di primavera* di Mendelssohn, il quarto sviluppava in equivalenze cromatiche astratte la poesia *Le Fleurs* di Mallarmé” (Lista, op. cit., p. 35).

44 Si tratta di: Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Remo Chiti. Alla regia del film, oltre a loro, parteciparono Filippo Tommaso Marinetti e Giacomo Balla.

45 G. Lista, *Il cinema futurista... cit.*, pp. 46-47.

46 Per approfondire il cinema d'avanguardia sovietico si veda: *I formalisti russi nel cinema*, P. Montani (cura di), Milano, Mimesis, 2019.

realizzato dal pittore e cineasta Fernand Léger, le ripetizioni, le accelerazioni, i ralenti, evidenziano soggetti e azioni che, per quanto di poca rilevanza nella vita quotidiana, assumono un nuovo ed inconsueto rilievo; è questo il caso della donna che sale le scale -soggetto che rimanda a Duchamp come anche al Futurismo- mostrata una dozzina di volte, con il risultato che l'azione acquisisce come un carattere epico, quasi mitico nella sua ripetizione. Mentre gli oggetti inanimati sembrano prendere vita, la volontà di sottolineare una certa meccanicità dei gesti porta a concentrarsi su dettagli in primo piano di bocche, mani e occhi: un'inquadratura che diventa manifesto di un nuovo modo di guardare, simbolo di tutta l'attenzione che viene data alla vista, e sarà ulteriormente portata avanti dal taglio dell'occhio nella famosa inquadratura di *Un Chien Andalou*.

Il cinema surrealista infine è legato al nome di Luis Buñuel, che ha girato alla fine degli anni '20 il film più rappresentativo del filone: appunto *Un Chien Andalou* (1929), realizzato insieme a Salvador Dalí. Nella prima scena assistiamo alla terrificante azione di un rasoio che taglia l'occhio di una donna, in quella che è diventata un'immagine manifesto della rivoluzione visiva surrealista, che intende squarciare l'occhio dello spettatore per aprirlo a nuove esperienze ottiche. Il contenuto successivo della pellicola appare come la messa in scena di un delirio onirico, i cui significati per essere decifrati devono essere letti alla luce della psicanalisi.

Credo che questa rapida panoramica sulla produzione cinematografica delle avanguardie storiche porti a concludere che ad accomunarle vi fosse una certa predisposizione per il rifiuto del mezzo come veicolo narrativo mentre vi si può individuare l'esaltazione, propria del cinema delle origini, della componente performativa che come vedremo, sarà al centro della ricerca della videoarte: è quindi centrale l'idea di usare le immagini in movimento come strumento per indagare tanto il corpo quanto la psicologia dell'essere umano.

La distanza dal cinema istituzionale, con il maggior peso dato all'immagine piuttosto che alla narrazione, porta poi ad affrontare il mezzo cinematografico maggiormente come dispositivo linguistico, svelando così il suo carattere finzionale; un aspetto che ritroveremo nella pratica del cinema d'artista, oltre che a sua volta nella videoarte con artisti come Nam-June Paik.

### **2.3 - Videoarte**

Per capire gli inizi della videoarte è necessario riflettere sul passaggio in arte dall'oggetto finito all'idea di processualità; sulla spinta delle avanguardie storiche, e tornando ancora più indietro sulle basi poste dagli impressionisti e post-impressionisti, l'opera d'arte si trasforma sempre più da oggetto finito a processo che l'ha generata, andando a modificare con questo anche il rapporto che intrattiene con lo spettatore, non più passivo in una concezione romantica che lo vuole sprofondare nell'opera, né attivo in senso classico, cioè pronto a cogliere intellettualmente i nessi che l'opera

stimola, ma parte integrante del processo di significazione e ancora di più dell'esistenza dell'opera d'arte stessa.

Futurismo e Cubismo avevano già reso centrale nel loro modo di fare arte l'idea di scomporre il punto di vista unico, simboleggiato, come scrive Panofski, dalla struttura prospettica a piramide visiva di natura rinascimentale<sup>47</sup>: l'introduzione della dimensione del tempo nelle loro opere pittoriche e scultoree aveva moltiplicato i punti di vista in un lavoro di scomposizione e ricomposizione che richiedeva allo spettatore un ruolo attivo nella riorganizzazione dell'opera; Dadaismo e Surrealismo avevano inoltre aggiunto i concetti di gioco e di caso nelle forme dell'automatismo e dell'aleatorietà. Nato nel contesto della prima guerra mondiale e della conseguente crisi dei valori occidentali moderni, il Dadaismo si era interrogato ironicamente su cosa significasse essere artisti e produrre un'opera d'arte, e nel farlo aveva chiamato inevitabilmente in ballo lo spettatore e le sue modalità di fruizione, che diventano fondamentali per l'ontologia dell'arte: il ready made duchampiano è il primo esempio, seppur già dotato di una consapevolezza assolutamente contemporanea, di un'opera d'arte realizzata non in virtù della tecnica, ma al contrario giustificata dal ruolo che ricopre l'artista nella società e che trova compiutezza proprio nel suo rapporto con lo spettatore e la collettività. Infine è dal Surrealismo che proviene un'altra caratteristica fondante della videoarte, ovvero l'importanza dell'elemento casuale; quell'inaspettato che, come pensavano i surrealisti, ha modo di emergere quando viene spento l'occhio della coscienza e utilizzato invece quello dell'inconscio, una dimensione spesso associata all'occhio meccanico e disumanizzato della macchina da presa, in prima misura dai futuristi italiani, per poi diventare elemento centrale del pensiero di un importante autore russo post-futurista come Dziga Vertov<sup>48</sup>. Nonostante il ruolo importante rivestito dal pensiero delle avanguardie storiche, la videoarte è innanzitutto figlia di due innovazioni tecnologiche: la televisione e la possibilità di registrare su nastro magnetico.

Ricostruire in breve le tappe della nascita del mezzo televisivo è importante perché permette di stabilire inaspettati legami di parentela e al tempo stesso prendere le distanze da somiglianze fuorvianti, come quella fra televisione e cinema. La televisione, ovvero la possibilità di trasmettere un segnale video in diretta o meno, si impone nel secondo dopoguerra, ma già nel 1925 l'inventore John Logie Baird trasmise la prima immagine in movimento con un apparecchio poi definito televisione elettromeccanica, per differenziarlo dalla successiva televisione elettronica utilizzata fino agli inizi del nuovo millennio. Quest'ultima, o televisione analogica, viene realizzata per la prima volta nel 1927 dall'inventore Philo Farnsworth.

La registrazione video su nastro magnetico nasce invece intorno alla fine degli anni '40 sulla

---

47 E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1976.

48 Per approfondire il pensiero di Dziga Vertov si veda: D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Milano, Mimesis, 2011.

scorta delle ricerche sulla registrazione audio su nastro magnetico, principalmente con lo scopo di poter pre-registrare spettacoli televisivi e di poterli inviare in differita, esigenza particolarmente sentita dalle emittenti degli Stati Uniti che coprono diversi fusi orari con la loro programmazione.

Infine, è la nascita di sistemi di ripresa economici e maneggevoli che permettono, de facto, la nascita della videoarte, uno fra tutti la Sony Portapak, commercializzata nel 1967, e che va ad affiancare per poi gradualmente sostituire sistemi di ripresa, amatoriali e non, che adoperavano tecnologie in pellicola a 16 o 8 mm.

### 2.3.1 – Da film a video, da cinema a televisione

Cinema e Televisione sembrano oggi legati da una parentela rimarcata dal fatto che la convergenza digitale ha reso superflua la distinzione a livello di fruizione spettatoriale; infatti, data anche la relativa scomparsa della pellicola, il contenuto trasmesso da cinema e televisione è allo stesso modo un contenuto audiovisivo digitale, come accade per ogni apparecchio in grado di riprodurre un contenuto, dallo smartphone allo smartwatch. Eppure l'introduzione del video creò delle forti discontinuità rispetto al mezzo film, tanto che molti artisti del secondo dopoguerra abbandonarono la pellicola per passare alla registrazione su nastro magnetico, e lo fecero per una serie di ragioni pratiche ed estetiche.

La prima differenza essenziale fra film e televisione riguarda la loro componente ontologica: mentre il film è composto da un certo numero di fotografie scattate in un secondo (convenzionalmente 24) e riprodotte ad una certa velocità così da rendere l'immagine in movimento (o sarebbe meglio dire, citando Ejzenstein, "l'immagine del movimento", dato che non si ha mai una vera e propria "immagine in movimento" ma un montaggio in sequenza di fotogrammi e quindi fotografie)<sup>49</sup>, nel caso del video la parentela è del tutto differente e va ricercata in tutt'altro antenato, la radio, e nella sua natura di trasmissione a flusso. Questo porta innanzitutto ad una differenza fondamentale: la televisione è un medium immediato, non necessita come cinema e fotografia di una post-produzione; produzione e fruizione possono coincidere trasmettendo in diretta il segnale della videocamera ad un apparecchio ricevente. Ed è questa caratteristica che sarà alla base di opere capaci di effetti perturbanti sulla percezione di sé come accade in *Video Corridor* di Bruce Nauman, del 1970, dove un monitor montato alla fine di un corridoio riproduceva l'immagine di colui che lo percorreva, il quale però non si vedeva inquadrato frontalmente, come fosse riflesso da uno specchio, ma ripreso da dietro, così che più egli si avvicinava al monitor percorrendo il corridoio, più la sua immagine si allontanava, provocando un certo spaesamento.

C'è poi la componente documentaria; essa è sempre stata una caratteristica particolare del

---

<sup>49</sup> Per approfondire il pensiero di Sergej M. Ėjzenštejn si veda: S. M. Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985.



mezzo cinematografico, ereditata dalla fotografia e in questo tramandata anche al video: la capacità ontologica del mezzo di ottenere un'impronta fotografica della realtà ha portato un certo numero di autori, primo fra tutti Bazin<sup>50</sup>, a considerare il mezzo in grado di realizzare qualcosa di assolutamente innovativo, documentare appunto la realtà, umana e non, senza la mediazione della mano dell'uomo, dell'individuo. Tuttavia l'idea di Vertov dell'obiettivo della macchina da presa come un occhio meccanico in grado di arrivare là dove l'occhio dell'uomo è impossibilitato, compie con il video un'ulteriore passo avanti, grazie alle sopracitate qualità di maneggevolezza e immediatezza del nuovo mezzo elettronico. Fin dagli inizi della videoarte infatti il mezzo legherà parte della sua storia intrecciandosi con nuove pratiche artistiche interessate al corpo e al comportamento umano, così come anche al rapporto con l'ambiente, rispettivamente Body Art e Land Art, caratterizzate da una natura performativa ed effimera che il mezzo audiovisivo contribuì a fissare su un supporto che ne permettesse la riproduzione e la distribuzione.

L'altra anima del mezzo video, in una ripartizione che troviamo anche nelle disamine sulla struttura del mezzo cinematografico, è la sua natura non tanto di impronta del reale, ma di vero e proprio linguaggio, sulla scorta di un pensiero che trova i suoi principali antecedenti nelle sperimentazioni del cinema delle origini e in quelle più "accademiche" sulla composizione e il montaggio da parte dei formalisti russi, il cui esponente più rappresentativo è Ejsenstein. Nam June Paik è stato fra i pionieri delle sperimentazioni linguistiche sul mezzo video, andando a sfruttare la componente di immediatezza del mezzo e riuscendo così ad ottenere immagini alterate grazie all'uso di magneti applicati ai ricevitori televisivi.

A fine anni '60 si compie quindi una trasformazione che, in virtù di innovazioni tecnologiche e di costume (la centralità della televisione diventa egemonica a partire dalla seconda metà degli anni '50 in America e Europa), favorisce l'interesse degli artisti per il mezzo video, cosa che appunto porterà alla nascita della videoarte, e un relativo allontanamento dal mezzo cinema che sarà recuperato, come vedremo più avanti, verso l'inizio degli anni '90. Verso la fine degli anni '60 le tecniche di registrazione video partecipavano ormai a tutte le tendenze emergenti nel campo dell'arte, e finirono per sostituire per un certo lasso di tempo la pellicola, sia a livello produttivo che a livello distributivo, con il monitor che rimpiazza la proiezione. Il passaggio da film a video è un cambiamento sul piano tecnico ma anche su quello estetico dato che la bassa risoluzione del video permette altre suggestioni rispetto alla pellicola, così come la modalità di riproduzione su monitor televisivo, potendo anche moltiplicarsi, permetteva di agganciarsi ad un immaginario intimo, data la

---

50 Il pensiero di André Bazin sposa una visione del mezzo cinematografico capace di rendere, grazie all'impronta della luce sulla pellicola catturata dall'obiettivo, un "senso di realtà"; le posizioni di Basin si collocano all'opposto della visione che avevano, ad esempio, gli strutturalisti russi come Sergej M. Ėjzenštejn, per il quale il cinema era un linguaggio artefatto, fondato sul principio del montaggio, nella composizione delle inquadrature così come nel rapporto fra queste (scena). Per approfondire il pensiero di Bazin si veda: A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.

pervasività del mezzo nelle case di centinaia di milioni di persone.

Gerry Schum è fra i primi che si interessa di promuovere opere video basate sulla registrazione di operazioni artistiche, e per farlo fonda la Fernseh Galerie, una galleria video dove ospitare mostre pensate per il circuito televisivo. Queste le parole di Schum a proposito della prima mostra televisiva, *Land Art*:

«L'idea della galleria Tv è quella di mostrare solo oggetti d'arte. Non credo che abbia senso mostrare i primi piani dei volti o delle mani degli artisti, o filmare "l'atmosfera" da studio. L'unica cosa da vedere è l'opera d'arte. E non ci sono commenti. Durante tutti i 38 minuti dello spettacolo *Land Art* non viene pronunciata una sola parola. Nessuna spiegazione. Penso che un oggetto d'arte creato in relazione al mezzo televisivo non necessiti di una spiegazione a parole»

51.

La Television Gallery di Gerry Schum rappresenta un primo importante modello di produzione e distribuzione per le opere video, alternativo ai musei e alle gallerie, i quali dedicavano poco spazio a questo fenomeno emergente, e viene presto seguito da altre iniziative simili anche sul territorio italiano<sup>52</sup>.

#### 2.4.1 – Caso studio: *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* (Babette Mangolte)

Il videotape come mezzo di documentazione di performance e installazioni è una delle anime del mezzo, come abbiamo avuto modo di puntualizzare ripercorrendo le tappe dell'affermazione di questa pratica artistica. La possibilità di fissare sul supporto video pratiche altrimenti effimere come la body art o la land art permette di reinserirle in primo luogo all'interno di una logica espositiva e in secondo luogo a trasformare il risultato in un'opera a se stante, grazie alla capacità del video di fare da punto di convergenza per le altre arti, come sostenuto da Maria Gloria Biccocchi<sup>53</sup>.

---

51 *Land art. Fernsehgalerie Gerry Schum Television Gallery. [Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer]*, a cura di G. Schum e U. Schum-Wevers, Hannover, Hartwig Popp., 1970, p. 55.

52 Le realtà italiane a cui si fa riferimento sono Videoteca Giaccari e Art/Tapes/22. Per approfondire Art/Tapes/22 si veda la nota 53.

53 Maria Gloria Biccocchi era entrata in contatto con il video nel 1972 grazie agli studenti Alberto Pirelli, futuro tecnico di Art/Tapes/22, e Carmine Fornari, che aveva sperimentato il video in America come alternativa al Super 8. Maria Gloria era rimasta affascinata dalle Fernsehgalerie di Schum e dalla loro modalità di presentazione al pubblico tramite trasmissione tv, ma a differenza di Schum per Biccocchi non si trattava tanto di documentare un'opera performativa o installativa con il supporto del video, quanto di mettere a confronto l'artista con il mezzo per potersi esprimere attraverso di questo, così che come risultato si ottenesse una nuova opera. I coniugi Maria Gloria e Giancarlo Biccocchi fondarono Art/Tapes/22, che prende nome dal civico in via Ricasoli dove ebbe sede, nel 1973 e per quattro anni produssero numerose opere video con diversi artisti contemporanei nazionali e internazionali. Per un approfondimento dell'argomento si veda: *art/tapes/22*, a cura di A. Mazzanti, Milano, Silvana Editore, 2017.

All'interno del programma delle varie edizioni dello Schermo dell'arte possiamo trovare numerosissime opere che ripropongono questa idea di strumento di documentazione, anche in una dimensione fortemente partecipata, che trascende la necessità di aggiungere un commento esplicativo del lavoro fatto, esattamente come in Land Art di Gerry Schum, dove le immagini dei lavori degli artisti non sono accompagnati da alcun commento.

Uno degli esempi più chiari da questo punto di vista è *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* del 2007, presentato durante la primissima edizione del festival nel 2008. Il film è diretto da Babette Mangolte, regista sperimentale e fotografa nata in Francia e stabilitasi a New York nel 1970; da quel momento ha ripreso le performance di importanti coreografi come Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, ha collaborato con la regista Chantal Akerman come direttrice della fotografia ed è famosa anche per il suo archivio fotografico realizzato durante gli anni '70 e '80 che documenta la scena del teatro sperimentale, della danza e della performance.

Il lungometraggio di poco più di un'ora e mezzo di durata, realizzato con videocamere high definition, si ambienta all'interno del Guggenheim Museum per l'occasione di una serie di performance tenute dall'artista Marina Abramović nel 2005. Non presenta dialoghi esplicativi o voci fuori campo, l'unica voce udibile è quella dell'artista (spesso registrata) all'interno della performance. Si apre con i titoli di testa che introducono al contenuto del video: 7 performance realizzate per la prima volta negli anni '60 e '70, e reinterpretate, secondo il principio di riesecuzione o re-performance, dalla Abramović per sette ore ciascuna nel corso di una settimana.

Le sette performance ricreate sono: *Body Pressure* (Bruce Nauman-1974), *Seedbed* (Vito Acconci-1972), *Action Pants: Genital Panic* (Valerie Export-1969), *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (Gina Pane-1973), *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Joseph Beuys-1965), *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side* (2005) entrambe della stessa Abramović.

La scelta di riproporre delle performance di body art, per di più realizzate da altri artisti, può apparire un elemento controverso e opposto ai principi che furono dietro la creazione delle performance stesse. Non solo per la volontà dei performer di uscire dai confini dell'arte istituzionale sostituendo l'opera finita con un insieme di azioni forti e di rottura in cui un corpo divenuto protagonista permetteva di azzerare la distanza fra artista e pubblico, ma soprattutto perché questo mutato rapporto si fondava su interazioni imprevedibili che di fatto rendevano uniche e irripetibili le circostanze di una performance<sup>54</sup>. Al contrario Marina Abramović, nella sua fase matura, comincia a pensare alle performance come a partiture musicali<sup>55</sup> o, aggiungerei, a video, ovvero qualcosa che non esiste se non viene riprodotto, e questo anche a costo di spettacolarizzarle e trasformarle in

---

54 Come era accaduto in *Rhythm 0*, del 1975, nello Studio Morra di Napoli dove, una Abramović trasformatasi in corpo- oggetto aveva messo a disposizione del pubblico 72 oggetti di piacere e di dolore da utilizzare liberamente su di lei per la durata di sei ore.

55 M. Abramović, *Body Art*, in *Marina Abramović*, testi di M. Abramović, A. Daneri, G. Di Pietrantonio, L. Hegyi, Societas Raffaello Sanzio, A. Vettese, Milano, Charta, 2002, p. 13.

eventi non privi di una componente *glamour*, dato lo status da lei stessa raggiunto nel corso della sua carriera di esponente di spicco del movimento della body art (nel periodo delle sue performance al Guggenheim Abramović diviene ispirazione per un episodio di *Sex and the City*<sup>56</sup>). Ma se è vero che il film realizzato documentando queste performance è ben distante dalla semplicità tecnica e stilistica delle registrazioni negli anni 60 e 70, è vero anche che l'utilizzo di un impianto cinematografico più complesso “ci illumina su un'estetica che privilegia l'esperienza sopra la ragione, il processo sull'iconografia, e testimonia la forza della partecipazione del pubblico rispetto ad una spettatorialità passiva.”<sup>57</sup>. Infine, la scelta degli artisti autori delle performance tende a tracciare per la prima volta una sorta di storia visiva del mezzo tracciata per punti cardine e realizzata con il linguaggio stesso di un'artista che di questo mezzo espressivo è stata fra i fondatori.

**Body Pressure** – Nella prima delle sette performance in programma Marina Abramović rimette in scena (rimettere in scena non è proprio esatto dato che se è vero che la performance è assimilabile ad una partitura, è altrettanto chiaro che il tipo di risultato che si vuole ottenere non è qualcosa per cui si possono eseguire delle prove; ciò che, come dice Abramović, fa la distinzione dal teatro) *Body Pressure*, del 1974 (fig. 1); il creatore della performance, Bruce Nauman è un artista americano, attivo dalla metà degli anni '60, partito dalla pittura per diventare uno dei protagonisti della stagione anti-formale attraverso una serie di sperimentazioni concettuali, di arte comportamentale, e ambientale, che l'hanno portato a lavorare con scultura, video, installazioni<sup>58</sup>.

Al centro di molte sue opere c'è la percezione del proprio corpo, e quindi della propria individualità, e il rapporto con lo spazio, elementi che emergono in un'opera già citata come *Video Corridor*, ma sono anche evidenti in *Body Pressure*, sebbene nel primo caso, trattandosi di un'installazione, l'esperienza è totalmente proiettata sul pubblico.

### Body Pressure

Press as much of the front surface of  
your body (palms in or out, left or right cheek)  
against the wall as possible.  
Press very hard and concentrate.  
Form an image of yourself (suppose you  
had just stepped forward) on the

---

56 *Sex and the City Stagione 6 episodio 12*, IMDB, [https://www.imdb.com/title/tt0698654/?ref\\_=ttr\\_tr\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0698654/?ref_=ttr_tr_tt). Data di accesso: 02/10/2023.

57 B. Mangolte, *SEVEN EASY PIECES by MARINA ABRAMOVIĆ, 2007; Filmmaker's Original Statement written in February 2006*, Babette Mangolte's Web Site, <https://babettemangolte.org/film2007.html>. Data di accesso: 20/09/2023.

58 Su Bruce Nauman vedi: *Bruce Nauman. Contrapposto Studies*, catalogo della mostra (Venezia, Punta della Dogana) a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, Venezia, Marsilio, 2021.

opposite side of the wall pressing

back against the wall very hard.

Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.

(the image of pressing very hard)

press your front surface and back surface

toward each other and begin to ignore or

block the thickness of the wall. (remove

the wall)

Think how various parts of your body

press against the wall; which parts

touch and which do not.

Consider the parts of your back which

press against the wall; press hard and

feel how the front and back of your

body press together.

Concentrate on the tension in the muscles,

pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider

body hair, perspiration, odors (smells).

This may become a very erotic exercise.<sup>59</sup>

La performance nel video si svolge con l'utilizzo di un grande vetro posto al centro della stanza; l'artista vestita con una tuta da lavoro blu, scarponi neri e capelli raccolti, preme il suo corpo contro il vetro da varie angolazioni, in piedi e sdraiata, mentre una voce legge le istruzioni della partitura originale della performance. La frase finale, "This may become a very erotic exercise", esplicita una tensione che attraversa tutto il lavoro. Da un punto di vista cinematografico la sequenza è costruita come un progressivo avvicinamento che parte con una maggioranza di inquadrature in campo medio, per passare poi a primi piani del viso e dettagli delle mani, della bocca, o degli scarponi. Gli *shots* che si concentrano esclusivamente sull'artista isolandola dal contesto degli spettatori, diversamente dalle performance successive, sono montate senza una precisa continuità spaziale generando un certo senso di spaesamento. Il segmento si chiude con un lungo primo piano dell'artista (circa 1m 20s, interrotta da un jump cut) ripreso attraverso il vetro reso opaco dalle impronte delle mani e del viso lasciate in seguito alla pressione.

---

<sup>59</sup> Libretto della performance consultabile presso: *Bruce Nauman - Body Pressure*, 1974, Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-body-pressure>. Data di accesso: 10/10/23.

*Seedbed* - La seconda performance è *Seedbed*, originariamente realizzata dall'artista Vito Acconci (fig. 2); americano di origini italiane, Acconci si laurea in letteratura nel 1962 ed esordisce a fine anni '60 con una raccolta di poesie pubblicate insieme alla poetessa Bernadette Mayer, per poi dedicarsi alla performance art e alla videoarte; negli anni '70 allarga la sua pratica artistica alle installazioni audiovisive, progettando opere che avessero al centro l'idea del coinvolgimento del pubblico nella produzione del lavoro artistico.

L'opera più rappresentativa di questa parte della sua carriera è *Seedbed*, letteralmente *Letto di Seme*, eseguita alla Sonnabend Gallery. Per ricostruirla l'artista serba ha dovuto affidarsi a pochi minuti di riprese senza sonoro; oltre le difficoltà nel ricreare l'azione Marina Abramović ha dovuto affrontare anche una risemantizzazione dell'opera che, se mantiene alla base un rapporto di intimità che si viene a creare fra pubblico e artista basato sulla complicità dell'elemento sessuale, vede ora una donna al posto di un uomo ad eseguire la performance: “The whole idea of him producing seeds, a metaphor for creation—for me it was extremely important to know what the woman is producing. I went for the idea of producing moisture and heat”<sup>60</sup>. Nel corso della performance, Acconci è disteso sotto le assi del pavimento a masturbarsi, sussurando fantasie sessuali sui visitatori che camminano sopra di lui, i quali a loro volta sentono le parole dell'artista tramite degli altoparlanti.

Nel film di Babette Mangolte è evidente una certa specularità rispetto all'azione precedente che, come riportato nell'analisi del segmento, si concentrava totalmente sull'artista, se non per poche inquadrature dedicate ai totali della scena che mostravano la presenza del pubblico sullo sfondo o di quinta. Al contrario in questo secondo segmento lo sguardo della macchina da presa si focalizza unicamente sugli spettatori, eliminando la presenza dell'artista che rimane solamente in sonoro tramite la propria voce. Dal punto di vista del linguaggio cinematografico, se nella prima sequenza avevamo inquadrature perlopiù statiche prese da una certa distanza, in *Seedbed*, dopo alcuni *establishing shots* dall'alto e dal lato della piattaforma rialzata su cui avviene la performance, la macchina da presa scende fra gli spettatori, e si muove tra di loro con leggeri movimenti di aggiustamento per seguire ora uno o ora l'altro individuo. Un'altra cosa che colpisce, in particolare nel comportamento degli spettatori, è il progressivo farsi coinvolgere delle persone che dalla perplessità e all'imbarazzo iniziali lasciano spazio ad un'intesa intima che la macchina da presa sottolinea cogliendo sguardi che si sciolgono in un sorriso di maliziosa intesa nei confronti dell'azione dell'artista: l'altezza delle inquadrature a poco a poco diminuisce, seguendo i movimenti degli spettatori che progressivamente si siedono e poi si distendono su quel pavimento che assume sempre di più una dimensione erotizzata, tanto che alcuni fra i presenti lo accarezzano e lo toccano

---

60 K. Rosenberg, *Provocateur: Marina Abramović*, New York Magazine, <https://nymag.com/nymetro/arts/art/15228/#:~:text=In%202002%2C%20the%20performance%20artist,Sex%20and%20the%20City%20episode>. Data di accesso: 20/09/2023.

quasi come fosse diventato un oggetto sessuale a se stante.

*Action Pants: Genital Panic* - La terza azione consiste nel ricreare un lavoro di Valerie Export, *Action Pants: Genital Panic*, risalente al 1968. L'artista, all'anagrafe Waltraud Lehner, si forma in Austria e negli anni '70 partecipa al movimento femminile austriaco; prima ancora nel 1967 cambia il proprio nome in VALIE EXPORT, tutto in maiuscolo come si trattasse di un logo, eliminando i cognomi del marito e del padre. Attiva nel campo della performance e dell'installazione, al pari dei suoi colleghi uomini sfida tramite il proprio corpo il conformismo della società, ma da femminista si concentra su come la rappresentazione femminile nei media incida sui corpi e sulla coscienza femminile. Fra le sue prime azioni di “guerriglia artistica” troviamo appunto la performance *Genital Panic*, eseguita nel 1968 in un cinema d'arte di Monaco, nella quale l'artista entra in sala imbracciando un fucile puntato verso il pubblico, vestita tutta di pelle nera ma con dei pantaloni aperti all'altezza del cavallo, lasciando così scoperto il pube; la performance è stata immortalata l'anno successivo dal fotografo Peter Hassmann quando Valerie Export l'ha ripetuta all'interno di un cinema di Vienna. Nel lavoro dell'artista austriaca, come anche nel successivo *Tap and Touch Cinema*, si vuole analizzare la rappresentazione femminile nel cinema inteso come luogo di passività in cui è negato al soggetto la possibilità di rivendicare la propria indipendenza.

L'importanza per queste azioni di uscire dai confini dei luoghi tradizionali dell'arte è sottolineata dalle parole della stessa Export:

«I didn't want to perform in a gallery or a museum, as they were too conservative for me, and would only give conventional responses to my experimental works. It was important for me to present my works to the public, in the public space, and not within an art-conservative space, but in the by then so-called underground ... When I was performing my actions in public, on the streets, in the urban space, new and different forms of reception developed. In the streets I provoked new explanations. I wanted to be provocative, to provoke, but also aggression was part of my intention. I wanted to provoke, because I sought to change the people's way of seeing and thinking ... If I hadn't been provocative, I couldn't have made visible what I wanted to show. I had to penetrate things to bring them to the exterior»<sup>61</sup>.

---

61 VALIE EXPORT, catalogo della mostra, Centre national de la photographie, Paris, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva and Camden Arts Centre, London 2003, pp. 148-149. Citazione consultata su: VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969, Tate Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>. Data di accesso: 20/07/2023.

Le parole della Export sono importanti per sottolineare anche in questo caso il contrasto che si viene a creare con la possibilità di ripresentare queste performance in un contesto istituzionale come il Guggenheim Museum, con una conseguente trasformazione della capacità di provocare il pubblico, dato che adesso l'azione viene eseguita da una “super star” dell'arte contemporanea nel contesto programmato di una serie di performance presentate nel corso di una settimana.

Nella sequenza di *Genital Panic* presente in *Seven Easy Pieces* la performance non avviene ovviamente all'interno di un cinema. Abramović si presenta, ugualmente vestita di pelle nera con l'apertura sul cavallo dei pantaloni e il fucile in mano, seduta come nelle foto di Hassman, ma questa volta accanto ad una sedia vuota. La sequenza è montata da Mangolte con un'alternanza di inquadrature strette che frazionano il corpo della Abramović (fig. 3), con inquadrature del pubblico (fig. 4) che circonda la piattaforma su cui si trova l'artista. Abramović ripete una serie di azioni: da seduta guarda in alto su per la struttura a spirale del museo, si alza, guarda il pubblico, infine delle lacrime iniziano a solcare il suo viso (fig. 5); le inquadrature sul pubblico invece indugiano sui primi piani delle persone presenti che sembrano sempre più coinvolte e commosse.

***The Conditioning*** - La quarta performance eseguita da Marina Abramović è *The Conditioning* (fig. 6), prima parte di un'azione più articolata realizzata da Gina Pane nel 1973 e intitolata *Self-Portrait(s)*.

Gina Pane, artista di origini italiane e austriache, si forma in Francia all'École des Beaux Arts di Parigi e dopo una prima fase della sua carriera artistica in cui lavora con pittura e scultura si concentra a partire dagli anni '70 sul lavoro con il corpo e la performance; se infatti la trasversalità nella pratica artistica caratterizza il suo lavoro anche a seguire, il corpo resterà il motivo centrale della sua ricerca intesa ad indagarne la relazione con la natura e con il pubblico, vittima di ingiustizie causate da una società caratterizzata dal militarismo e dal ruolo subalterno della donna; tramite interventi duri e violenti sul proprio corpo, tagli con spine, lame di rasoio, bruciature, Pane voleva che l'esperienza del dolore creasse un legame con lo spettatore, un'empatia nella quale si può rintracciare anche una matrice cristologica che spesso nei suoi lavori ha comportato una simbologia legata al martirio: « Si j'ouvre mon “corps, afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous, l'autre»<sup>62</sup>.

La performance di Gina Pane *Self-Portrait(s)* consiste di tre parti intitolate rispettivamente *Mise en condition*, durante la quale l'artista si distende su un letto metallico con alla base delle candele accese, *Contraction*, che la vede dare le spalle al pubblico mentre si taglia labbra e mani

---

<sup>62</sup> Le parole di Gina Pane sono citate in: *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, a cura di S. Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007. Citazione consultata su: *Gina Pane, Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet, 11 janvier 1973*, Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c7LDmN>. Data di accesso: 20/07/2023.



con un rasoio, e infine *Rejet*, nel quale Pane beve e risputa del latte il cui colore bianco si mescola con il rosso della ferita.

All'interno di *Seven Easy Pieces* Marina Abramović esegue *The Conditioning* (o *Mise en condition*) vestita con una tuta da lavoro: accende le candele, si distende su una struttura che ha la forma di una scala di metallo, si alza cambia e riaccende le candele, ripetendo questo rituale diverse volte per un tempo di sette ore. L'azione, come nel caso della prima performance, *Body Pressure*, viene ripresa mantenendo il focus totalmente sull'artista, mentre il pubblico rimane nel controcampo, sullo sfondo, o al limite evocato dall'artista stessa quando chiede rivolgendosi ai presenti un coltello per poter grattar via la cera; infine sono numerosi i primi piani sulle fiamme delle candele che contribuiscono a rendere anche per lo spettatore del film l'esperienza sul piano fisico e del dolore.

***How To Explain Pictures to a Dead Hare*** - La quinta performance che compone la serie di *Seven Easy Pieces* proviene dal lavoro dell'artista tedesco Joseph Beuys.

Joseph Beuys, nato nel 1921 in Germania, si orienta verso gli studi in medicina prima di offrirsi volontario per la Luftwaffe durante la seconda guerra mondiale. Durante il suo periodo di servizio militare come mitragliere il suo aereo fu abbattuto in Crimea e Beuys fu tratto miracolosamente in salvo e si ristabilì dopo 3 settimane in un ospedale militare; la leggenda, alimentata dall'artista stesso, vuole che Beuys fosse stato salvato dal relitto del suo aereo da una tribù di Tartari che per tenerlo al caldo lo avvolsero in pelli e grasso animale. Sebbene questa versione dei fatti sia stata smentita, essa resta un punto importante attraverso il quale analizzare la simbologia del lavoro di Beuys e la sua attitudine che verrà definita sciamanica. Tornato a Kleve, in Germania, dove è cresciuto, accanto all'interesse per le scienze naturali emerge la passione per l'arte e così si iscrive al corso di Scultura Monumentale dell'Accademia di Belle Arti di Dusseldorf, dove dal 1961 avrà una cattedra da docente. Partecipa insieme a Nam June Paik, George Maciunas, Wolf Vostell ai primi eventi legati al gruppo Fluxus, per quanto nel suo lavoro la provocazione cara a Fluxus è sostituita da un aspetto meditativo che si traduce anche plasticamente in azioni che funzionano come sculture temporali: una dimensione umana tra spiritualismo mistico e scientismo sperimentale come alternativa alla crisi del positivismo materialista.

La performance reinterpretata da Marina Abramović viene eseguita da Joseph Beuys nel 1965 a Düsseldorf nella galleria Schmela, la serata inaugurale della sua prima mostra personale, ed è intitolata *How To Explain Pictures to a Dead Hare* (fig. 7); quest'azione, molto articolata e ricca di simbolismi è caratterizzata innanzitutto da una specificità che in parte si perde nella reinterpretazione della Abramović, ma allo stesso tempo viene ribadita dalla versione che ne emerge dal film di Babette Mangolte: l'intera azione nel '65 si svolge infatti mentre il pubblico, che si trova

fuori dalla galleria, può assistere tramite uno schermo che ritrasmette la performance, o tramite una finestra che affaccia sull'interno. L'obbligo di assumere un punto di vista è quindi un elemento centrale della performance che ricorda anche il lavoro di Duchamp, in particolare l'epifania simbolica di *Etant donnés*<sup>63</sup>. La performance vede poi Beuys, con la faccia coperta di miele e porporina dorata, amorevolmente intento a spiegare, appunto, dei quadri ad una lepre morta che egli tiene fra le mani; l'artista cammina su e giù per la galleria sussurrando frasi incomprensibili alla lepre, mentre il suono della lastra metallica attaccata al piede di Beuys risuona nella stanza ad ogni suo passo.

Come già accennato, questa performance è emblematica del lavoro dell'artista tedesco e ne mostra la volontà di creare un personaggio artistico, un narratore che si esprima attraverso la dimensione del mito e della fiaba, ponendo l'accento, da un lato sull'approccio antropologico e filosofico, dall'altro sulla smaterializzazione dell'oggetto d'arte. Il carattere sciamanico di Beuys, con il quale spesso viene identificato, sebbene fosse già stato sperimentato da modernisti come Picasso, o dalle “danze” gestuali compiute da Jackson Pollock per realizzare le sue opere, è qui lo strumento per un'indagine multidisciplinare del rapporto fra umanità e natura, sistemi sociali e politici, ovvero le realtà che tendono a moderarlo, formarlo, controllarlo: nella visione dell'artista tedesco l'essere umano è collegato a tutto ciò che vi è nella realtà di materiale e immateriale, l'essere umano è il tutto; così allo stesso modo anche il suo lavoro è il risultato di pensieri e suggestioni provenienti da tutte le esperienze della sua vita. Troviamo infatti il feltro e il metallo riconducibili al suo leggendario salvataggio in Crimea, il miele, associato al pensiero umano, e la lepre alla rinascita, ma anche la chiara allusione ad una dimensione di natura che come essere umani siamo portati a considerare come più semplice, inferiore alla complessità umana, infine i quadri, simbolo della creatività umana. A Beuys interessa suggerire come tutti questi elementi siano da intendersi come simboli di una realtà la cui connessione deve essere riscoperta non tramite la spiegazione razionale, ma tramite l'intuizione, lo spirito.

Beuys vuole comunicare ad un essere umano che sta progressivamente sprofondando in cinismo e materialismo culminanti nell'alienazione dal mondo che si può raggiungere una condizione interconnessa con tutto ciò che lo circonda, e che quindi lo definisce. Spiegare le immagini ad una lepre morta diventa l'emblema della possibilità di superare le capacità di una comunicazione fondata sull'intelletto attivo, e apre all'idea che tutti possano instaurare questo tipo di legame con l'arte e il mondo. L'analisi dell'opera nelle parole dell'artista:

«La lepre ha un rapporto diretto con la nascita.. Per me la lepre è un simbolo

---

<sup>63</sup> Duchamp è un artista con cui Beuys ha un rapporto complicato, data da una parte la grande influenza da questi esercitata sulle neo-avanguardie e in particolare su Fluxus, ma anche una certa presa di distanze dalla natura più ironica delle sue ricerche artistiche, fatto esemplificato dall'opera di Beuys *Il silenzio di Duchamp è sopravvalutato*.

di incarnazione. La lepre fa in realtà ciò che l'uomo può solo fare mentalmente: scava dentro, scava una costruzione. Si incarna nella terra e questo è rilevante in sé. Io la vedo così. Usando miele sulla testa sto naturalmente facendo qualcosa che riguarda il pensiero. La capacità umana non è quella di produrre miele, ma di pensare, di produrre idee. In questo modo il carattere necrotico del pensare diviene nuovamente vitale. Perché il miele è senza dubbio una sostanza viva. Il pensiero umano può essere vivo. Ma può anche essere intellettualizzato fino a morire, e può restare morto e esprimere la sua cadavericità nei campi politici e pedagogici. L'oro e il miele indicano una trasformazione della testa, e perciò, come è naturale e logico, del cervello e della nostra concezione di pensiero, di coscienza e di tutti gli altri livelli necessari a spiegare i quadri a una lepre: lo sgabello caldo isolato col feltro, la "radio" fatta di osso e componenti elettrici sotto lo sgabello, e la suola di ferro con il magnete. Dovevo camminare su questa suola quando trasportavo la lepre in giro da quadro a quadro, e così, insieme a uno strano zoppicare, ne derivò il rumore metallico del ferro sul duro pavimento di pietra - questa era l'unica cosa che rompesse il silenzio, giacché le mie spiegazioni erano mute, e la radio era su di una lunghezza d'onda quasi impercettibile. Questa sembra essere l'azione che più catturò l'immaginazione della gente. A un certo livello questo si può motivare col fatto che ognuno consciamente o inconsciamente riconosce il problema di spiegare le cose, specialmente quando sono coinvolti l'arte e il lavoro creativo, o qualsiasi cosa implichi un certo mistero o problematica. L'idea di spiegazione a un animale conferisce un senso di segretezza del mondo e dell'esistenza che colpiscono l'immaginazione. Allora, come ho detto, anche un animale morto custodisce più poteri di intuizione che alcune situazioni umane di cocciuta razionalità. Il problema è nella parola **COMPRESIONE** e nei suoi molti livelli, che non possono essere limitati all'analisi razionale. Immaginazione, ispirazione, intuizione e desiderio conducono tutta la gente alla sensazione che questi livelli diversi giochino pure una parte nella comprensione. Questa deve essere la radice delle reazioni a quest'azione, ed è il motivo per cui la mia tecnica è stata quella di provare ad andare a cercare i punti energetici nel campo del potere umano, piuttosto che pretendere una specifica conoscenza o specifiche reazioni da parte del pubblico. Io cerco di portare alla luce la complessità delle arti creative»<sup>64</sup>.

---

64 Il testo di Beuys è riportato in: L. De Domizio Durini, *Beuys Voice*, Milano, Electa, 2011, p. 116.

Nella versione riportata in scena da Marina Abramović il pubblico assiste alla performance dall'interno dello spazio espositivo, ma, come già successo nel primo e nel quarto segmento la sua presenza è esclusa dalla macchina da presa che si concentra unicamente sull'azione; un'azione che è resa in maniera frammentata, spazialmente e temporalmente, in modo che non si possa definire esattamente una traiettoria cronologica di ciò che si vede. La prima e la seconda inquadratura sono rispettivamente dei dettagli delle tele e del bastone da passeggio per terra, e della Abramović che si allaccia gli scarponi, uno legato al ferro, l'altro al feltro. Ulteriori dettagli degli scarponi, della lepre e del viso ricoperto di foglie dorate (invece della porporina) passano d'avanti alla macchina da presa prima che un piano medio inquadri l'artista seduta con una posa che ricorda quella di un'immagine sacra, come una natività trecentesca, ma nel quale è l'artista a tenere la mano destra con l'indice alzato come ricorre nell'iconografia cristiana. Arrivata alla conclusione della performance Abramović torna nella posizione iniziale e le inquadrature realizzate da Mangolte si soffermano sui dettagli della mano e della bocca dell'artista nei quali sono rimasti impigliati alcuni ciuffi di peli della lepre. Nella autobiografia, *Attraversare i muri*, Abramović parla di questo dettaglio: «Dato che la performance durava sette ore, la lepre cominciò a scongelarsi mentre la tenevo in braccio, diventando sempre più morbida, dando quasi l'impressione di essere viva. A un certo punto tenevo tra i denti le orecchie della lepre. Era molto pesante, e per sbaglio con un morso staccai le punte. Mi rimase il pelo incastrato in gola per il resto della performance»<sup>65</sup>.

***Lips of Thomas*** - Nel sesto e nel settimo segmento Marina Abramović interpreta due performance provenienti dal suo repertorio, una del periodo di gioventù nel 1974, ed una contemporanea alla realizzazione del film, datata 2005.

Marina Abramović, ad oggi riconosciuta come una delle fondatrici nonché maggiori esponenti del movimento della body art, nasce a Belgrado nel 1946, figlia di partigiani della seconda guerra mondiale che avevano raggiunto un ruolo di rilievo a livello militare nel governo della ex-Jugoslavia, entrambi molto vicini a Tito. Cresciuta in un ambiente privilegiato ma dalle regole ferree, Marina inizia fin da piccola ad interessarsi all'arte, finendo per laurearsi all'Accademia di Belle Arti di Belgrado; in un'intervista con Thomas McEvelley racconta che da giovane rimase più volte colpita dall'aspetto processuale dell'arte, piuttosto che dal risultato, dall'opera: racconta di una prima lezione di pittura durante la quale l'insegnante d'arte realizzò un quadro utilizzando materiali non convenzionali come colla, sabbia, trementina e perfino del fuoco; Marina rimase colpita dal fatto che quell'azione finale di incendiare i materiali (il tema era il tramonto) disfacesse l'opera senza che ne rimanesse nulla. Un altro aneddoto simile riguarda la sua passione durante la gioventù per le nuvole che fissava per ore e ore, fra i suoi soggetti preferiti dei suoi quadri di allora; se già le

<sup>65</sup> M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, con James Kaplan, trad. it. di A. Pezzotta, Milano, Bompiani, 2018, p. 312.

nuvole per loro natura sono in continua trasformazione la giovane artista rimase colpita anche dagli aerei che disegnavano nel cielo figure dalla breve durata.

Laureatasi nel '72 per alcuni anni insegna all'Accademia di Belle Arti di Novi Sad mentre cerca di lanciare le sue prime performances; in questi anni realizza il suo ciclo dal titolo *Rhythm*, di cui *Rhythm 0*, eseguita a Napoli allo Studio Morra nel 1974, è forse la più nota: durante questa azione infatti siede per sei ore davanti ad un pubblico che è libero di usare su di lei come preferisce una serie di 72 oggetti poggiati su un tavolo e divisi fra oggetti di piacere e di dolore. Questa performance è per certi versi speculare a *Rhythm 5*, sempre del '74, definendo un rapporto particolare con il pubblico: se infatti *Rhythm 0* fece emergere preoccupanti atteggiamenti da parte del pubblico tanto che si arrivò a temere per la vita dell'artista, in *Rhythm 5* fu proprio il pubblico a salvarla, estraendola dalla stella infuocata al centro della quale si era distesa, fino a svenire per mancanza di ossigeno. Poche opere definiscono in egual modo il contributo del pubblico all'opera d'arte nell'accezione che intende la body art. *Rhythm 5* fu inoltre un punto di svolta per la Abramović anche perché fu l'occasione in cui realizzò che il centro del proprio lavoro sarebbero stati i limiti del corpo. Come scrive nell'autobiografia: «In *Rhythm 10* e *Thomas Lips* avevo imparato che il dolore è come una porta sacra da cui si accede a un altro stato di consapevolezza. Quando varcavi quella soglia, si apriva un'altra dimensione»<sup>66</sup>.

La performance riportata in scena nel corso della settimana al Guggenheim Museum è del 1975, intitolata *Lips of Thomas*, ed eseguita la prima volta in Austria, ad Innsbruck; *Lips of Thomas* si colloca in un importante momento di passaggio per Abramović che l'anno successivo lascerà la Jugoslavia per soggiornare un periodo ad Amsterdam, dove conoscerà l'artista tedesco Ulay, nato Frank Uwe Laysiepen, suo compagno di vita per i 12 anni successivi. Marina si era recata in Olanda su invito della galleria de Appel di Amsterdam per realizzare una performance per la trasmissione televisiva olandese *Beeldspraak*: la performance in questione era *Lips of Thomas*, chiamata anche *Thomas Lips* (fig. 8); è interessante scoprire che Thomas Lips è anche il nome di un artista (poi avvocato) svizzero con il quale Abramović ebbe una breve storia, affascinata dalla bellezza androgina (e dunque doppia) dell'uomo che ella ritroverà anche nel futuro compagno Ulay, alla vigilia della riproposizione della performance.

Come abbiamo detto, *Lips of Thomas* riguarda i limiti del corpo che vengono testati non solo nei confronti di se stessi ma anche del pubblico che infatti, nell'occasione della performance del '75 ad Innsbruck non poté fare a meno di intervenire; anche Valerie Export -presente con il suo lavoro *Genital Panic* all'interno di questa antologia video- fu fra quelli che salirono sul palco per coprire l'artista stremata con giacche e farla accompagnare in ospedale. La performance, dalla natura estrema e doppia nel suo mescolare piacere e dolore, consisteva nell'artista che, dopo aver mangiato

---

66 M. Abramović, *Attraversare i muri...*, cit., p. 107.

un chilo di miele e bevuto un litro di vino, rompe il bicchiere e si incide una stella a cinque punte sul ventre con una lametta; poi, dopo essersi frustata a sfinimento si distende su una croce di ghiaccio con un radiatore posizionato sopra la ferita così da mantenerla sanguinante. Abramović mostra in questo modo come l'ideologia marchi a sangue il corpo attraverso un gesto che oltretutto è autoinflitto. La performance originale, della durata circa di due ore, terminò appunto con l'intervento del pubblico.

Nella sua riproposizione all'interno del Guggenheim Museum Marina Abramović aggiorna quell'azione realizzata quando non aveva neanche 30 anni, inserendo vari elementi che rimandano alla sua vita: gli stivali e il bastone utilizzati per camminare sulla Grande Muraglia nella performance del 1988 durante la quale aveva detto addio al compagno Ulay, il berretto da partigiano con la stella rossa indossato dalla madre, la canzone utilizzata nel pezzo *Balkan Erotic Epic* del 2005 esposto alla personale *Balkan Epic* in HangarBicocca: la stella rossa incisa sul ventre è qui accompagnata da oggetti che evocano il patrimonio ereditario, familiare e culturale, che hanno definito la sua persona; la fa soffrire ma allo stesso tempo le dà la possibilità di raggiungere un'autentica soggettività artistica. Come per le altre azioni dei giorni precedenti la durata fu protratta per un totale di 7 ore durante le quali il processo viene ripetuto otto volte. La performance, che si apre con un'inquadratura degli stivali e del bastone di *The Great Wall*, presenta una marcata insistenza della macchina da presa sulla performer, escludendo quasi del tutto il pubblico se non per alcuni primi piani e poche inquadrature in campo medio e lungo sulle persone che seguono dalla struttura a spirale del museo, ma che non fanno capolino al montaggio fino alla fine del primo ciclo del percorso descritto; i primi piani sul ventre inciso dell'artista rimandano all'unica inquadratura che testimonia la performance del '75 e che verrà successivamente trasformata in una installazione, ma un montaggio che alterna continuamente campi medi e primi piani a campi lunghi e totali, ripresi da dal basso o dall'alto, così come alcuni movimenti di macchina, donano all'azione un carattere epico, eroico; una spettacolarizzazione che come detto è antitetica al modo in cui veniva documentata la performance negli anni 60-70, e piuttosto che rimandare all'estetica immobile e scarna del video ricorda invece il pathos cinematografico.

Marina Abramović

Thomas Lips

Performance

Mangio lentamente un chilogrammo di miele con un cucchiaino d'argento.

Bevo lentamente un bicchiere di vino rosso in un bicchiere di cristallo.

Rompo il bicchiere con la mano destra.

Con la lametta di un rasoio incido una stella a cinque punte sulla mia pancia.  
Mi frusto con violenza fino a non sentire più dolore.  
Mi sdraio su una croce di blocchi di ghiaccio.  
Il calore emanato da un radiatore sospeso sopra la mia pancia fa sanguinare la stella.  
Il resto del mio corpo comincia a gelare.  
Rimango sulla croce di ghiaccio per trenta minuti finché il pubblico interrompe la performance rimuovendo i blocchi di ghiaccio sotto il mio corpo.

Durata 2 ore

Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1975<sup>67</sup>

***Entering the other side*** - La performance finale della serie *Seven Easy Pieces* è *Entering the other side* (fig. 9), realizzata appositamente per chiudere la settimana di esibizione al Guggenheim Museum.

Marina Abramović si trova su di una piattaforma alta sei metri al centro della rotonda del Guggenheim, indossando un vestito blu con una gonna gigantesca che copre l'intera piattaforma scendendo fino a terra; la regista Babette Mangolte riprende l'azione abbassando progressivamente il punto di ripresa e dando così l'impressione di un progressivo rialzarsi dell'artista sulla cima della piattaforma verso la volta a vetri del museo newyorkese, che inquadrata dal basso riflette il blu del vestito; tutto attorno all'artista, pur rimanendo sullo sfondo, vi è il pubblico, che similmente al movimento ascendente dell'artista, occupa in altezza i vari piani del museo mentre assiste alla performance.

Dopo una settimana di performance incentrate in buona parte sul corpo e sui suoi limiti quest'ultima azione, meno estrema e scioccante delle altre, segna come un punto di arrivo, in cui il corpo si eleva e, come indica il titolo, entra in una nuova dimensione: un passaggio che anche il pubblico è invitato a compiere per abbracciare tramite l'esperienza artistica una nuova visione del mondo. Al termine della performance infatti, prima di scomparire nella struttura conica che sorregge la sua immensa gonna, Marina Abramović per la prima volta in una settimana si rivolge direttamente agli spettatori senza nessun tipo di mediazione tecnica (la registrazione in *Body Pressure*, l'altoparlante in *Seedbed*) e rivolge loro questo invito: “Per favore, ascoltate, solo per un momento. Io sono qui e adesso e ora voi siete qui e adesso con me”

***Conclusioni*** - *Seven Easy Pieces* non suona come un titolo casuale; potrebbe essere familiare con *Six Easy Pieces*, titolo della famosa raccolta di lezioni del fisico Richard Feynman, oppure per

<sup>67</sup> Libretto della performance consultabile su: *Marina Abramović - Lips of Thomas*, Guggenheim's web site, <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>. Data di accesso: 10/10/23.

gli appassionati di cinema ricordare *Five Easy Pieces*, film di Bob Rafelson con Jack Nicholson del 1970, che a sua volta faceva riferimento ad una raccolta di cinque pezzi per pianoforte destinati a principianti. Vi è insomma, già nel titolo, l'idea di creare una raccolta, un'antologia che funzioni da introduzione alla materia, riunendo opere significative dei primi decenni di storia della performance art. Superati i 30 anni di carriera artistica, Marina Abramović si propone infatti di ripercorrere la storia della videoarte onorandone il passato e proponendo un modello di reinterpretazione per il futuro. Abbiamo già parlato di come Abramović pensi alla performance come ad una partitura musicale che può e deve essere reinterpretata, perché è solo così che continua a vivere; ma questo aspetto è intimamente correlato ad un'altra problematica che sta a cuore all'artista, ovvero quella del riconoscimento della paternità dell'opera: come racconta nella sua biografia è da tempo che il repertorio della body art viene saccheggiato dall'industria della moda, della pubblicità e del cinema. Per questo motivo è di estrema importanza per Abramović avere l'autorizzazione degli artisti, o dei loro eredi, corrispondere loro una royalty e rendere disponibili i materiali delle performance originali (soltanto Chris Burden non darà l'autorizzazione per *Trans-Fixed*, sostituito da *Lips of Thomas*)<sup>68</sup>. Ma in ultima analisi, come emerge ancora dalla sua autobiografia, l'interesse della Abramović è di contribuire a rigenerare quella comunità che si era creata attorno alla performance negli anni '70.

#### 2.4.2 - Caso studio: *The World* (Mika Taanila)

La sperimentazione linguistica tramite il video è stata, come abbiamo discusso in precedenza, uno dei campi più esplorati nei primi anni di ricerca sulla videoarte; ma se autori come Nam Jun Paik si concentravano sulla costruzione di una grammatica del linguaggio video puro tramite pratiche di distorsione dell'immagine, nelle pellicole proposte dal programma dello Schermo dell'arte cercheremmo invano operazioni analoghe. Riscontriamo invece trasformazione di queste pratiche, sempre più spesso orientate verso riflessioni sull'immaginario culturale e relativi commenti della società contemporanea.

Il film del 2017, presentato nel corso dell'edizione 2018, *The World*, diretto dall'artista finlandese Mika Taanila, è un perfetto esempio di una sperimentazione con l'immagine video che è però allo stesso tempo riflessione sull'immaginario, cinematografico in questo caso, nonché su tematiche sociali che hanno a che fare con il ruolo della tecnologia, il rapporto con l'ambiente e la natura umana. Il cortometraggio della durata di sette minuti è realizzato a partire dalle immagini della pellicola del 1976 *L'uomo che cadde sulla terra* (*The Man Who Fell to Earth*), diretto dal regista inglese Nicolas Roeg. Su questo materiale l'artista finlandese opera una trasfigurazione

---

<sup>68</sup> M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, con James Kaplan, trad. it. di A. Pezzotta, Milano, Bompiani, 2018, p. 311.



tramite, da una parte un meccanismo di riduzione, dall'altra alterando l'asse verticale delle immagini stesse che nel cortometraggio appaiono ribaltate (fig. 10).

Il film del 1976, tratto dal libro dello scrittore statunitense Walter Travis racconta la storia di un extraterrestre che giunge sulla terra per cercare di salvare il suo pianeta distrutto dalla siccità; diventato ricco grazie alla commercializzazione di alcuni brevetti rivoluzionari, finirà vittima della complessità del mondo, fra vizi, solitudine e complotti dei servizi segreti. La parabola dell'alieno Thomas Jerome Newton è quella di un estraneo in un mondo di estranei, parla di incomunicabilità, di tecnologia, e di come l'impossibilità dell'uomo di capire la tecnologia costi all'alieno la possibilità di aiutare il proprio pianeta morente: da questo punto di vista la figura dell'alieno, interpretato nella pellicola del 1976 da David Bowie, assume quasi una dimensione cristologica, sottolineata da particolari della narrazione -l'insegna "Betlemme" ravvisabile sullo sfondo in una delle prime scene del film- come anche dal carattere solitario e distaccato del protagonista; ma vi è anche un rimando al mito di Icaro, citato all'interno del film attraverso un esplicito riferimento a *Caduta di Icaro*, un dipinto del Cinquecento attribuito a Pieter Bruegel il Vecchio cui allude anche la poesia scritta nel 1938 da W.H. Auden, il cui testo appare nel film (fig. 11).

Il quadro si concentra sull'indifferenza del mondo circostante alla caduta dal cielo del ragazzo che vediamo nell'angolo in basso a destra con le gambe che escono all'insù dall'acqua: come ribadisce anche la poesia, che del dipinto è un'esegesi, nonostante il tonfo di quel corpo precipitato in acqua, il contadino continua ad arare il proprio campo, e la nave continua a solcare il mare proseguendo il proprio viaggio. Così come Icaro anche l'alieno protagonista del film precipita dal cielo in uno specchio d'acqua per essere accolto da un'umanità indifferente che lo lascerà annegare. Allo stesso modo, l'indifferenza e l'ostilità degli uomini avevano a suo tempo ucciso Cristo.

Enucleate per sommi capi le tematiche al centro del film del 1976, può risultare interessante riesaminarle alla luce del lavoro riduzionistico e trasformativo operato da Taanila, ma prima inquadrriamo rapidamente la sua pratica artistica.

Artista, regista e curatore finlandese nato nel 1965, Mika Taanila è autore di cortometraggi e documentari che utilizzano immagini di repertorio e d'archivio per creare narrazioni e significati nuovi: l'artista indaga utopie del passato trasformatesi in archeologia di un futuro in cui la tecnologia ha alterato il rapporto dell'uomo con l'ambiente e con i propri simili. Non a caso il concept dell'opera si presenta in due forme diverse e complementari: da una parte *The World* è un cortometraggio per lo schermo cinematografico, dall'altra, *The Earth Who Fell to Man*, con un titolo che è frutto dell'operazione di ribaltamento, è un'installazione video monocanale. Per quanto entrambe condividano lo stesso materiale e la stessa tecnica riduzionistica, *The World* ha uno sviluppo narrativo definito mentre *The Earth Who Fell to Man* ha una natura a loop che ne accentua il carattere formale di "rovina" tecnologica.

Analizzando il cortometraggio *The World* ci sono due cose che innanzitutto colpiscono l'attenzione dello spettatore: le immagini provenienti dal film *L'uomo che cadde sulla terra* (*The Man Who Fell to Earth*), come già accennato, appaiono capovolte, e in più la presenza della figura umana è completamente eliminata, compresa quella del protagonista interpretato da David Bowie, la cui influenza è però resa manifesta dalla canzone *The Man Who Sold the World* in colonna sonora. Il fatto che le immagini del cortometraggio siano ribaltate suggerisce una prima linea interpretativa, rafforzata anche dal titolo dell'opera nella sua dimensione installativa che rimanda appunto un ribaltamento della prospettiva: non più un uomo solitario che “cade” su un pianeta indifferente, ma un pianeta presentato nella sua dimensione di paesaggi, naturali e artificiali, animali e oggetti tecnologici “cade” sullo spettatore, espunto dalla dimensione umana; paradossalmente l'unica immagine che abbiamo della figura umana è una fotografia ottenuta tramite raggi x (fig. 12) che uno dei personaggi del film realizzerà per provare la natura aliena del protagonista. Come accennato in relazione alla poetica di Taanila ci troviamo quindi dinanzi ad un mondo popolato da rovine di un passato che si fece portatore di un'idea di futuro che ha eliminato l'immagine dell'uomo, che infatti è presente solamente come impronta mediata dalla tecnologia, la fotografia ai raggi x. Infine la ricontestualizzazione del modernismo operata da Taanila agisce anche alla base sulla scelta di trattare la pellicola di Nicolas Roeg: *L'Uomo che cadde sulla terra* è infatti un film che, pur rimanendo nei confini di un cinema narrativo, presenta una forte frammentazione della trama e l'uso di diverse sperimentazioni visive di moda negli anni '60-70 quali dissolvenze incrociate, montaggio parallelo, montaggio sincopato, sfocature, soggettive; possiamo insomma dire che il film stesso di Roeg sia in certo senso il simbolo di una distopia futuribile, che Taanila presenta allo spettatore nella forma di rudere fatiscente e disabitato.

#### 2.4.3 - Caso studio: *Recoding Art* (Bruno Moreschi, Gabriel Pereira)

Un campo dell'arte contemporanea che sta acquisendo sempre maggior importanza, sia a livello di attenzione critica che di valore di mercato è quello che vede intrecciato il rapporto fra intelligenza artificiale e artisti<sup>69</sup>; i primi esperimenti di computer art risalgono agli anni '50, quando matematici e programmatori con interessi artistici o nella grafica cominciarono a utilizzare i primi computer per generare immagini e animazioni. Negli anni '80 si assiste ad una prima esplosione di popolarità per la Computer Art grazie alla diffusione del personal computer con il quale vengono realizzati disegni e animazioni utilizzando programmi di disegno vettoriale come Adobe Illustrator e Macromedia Flash; da notare, come al tempo la post produzione fosse ancora analogica e di

---

<sup>69</sup> Per approfondire l'argomento del rapporto fra intelligenza artificiale e arte si veda: *Arte e intelligenza artificiale, Be my gan*, a cura di A. Barale, Milano, Jaca Book, 2020; R. Pedrazzi, *Futuri possibili. Scenari d'arte e intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book, 2021.

conseguenza il supporto per le opere di computer art rimanesse il nastro magnetico: l'unica alternativa era esporre direttamente i monitor dei computer.

L'evoluzione e diffusione del software, “linguaggio che sta alla base di qualsiasi contenuto e prodotto gestito dai computer digitali”, induce la necessità di ulteriori specificazioni rispetto al termine Computer Art: si parla oggi di Generative Art nel caso l'obiettivo sia quello di ottenere la produzione di eventi inaspettati, delegando parte del processo creativo al software; mentre il termine Software Art va a sostituire il termine Computer Art intendendo quelle opere artistiche ottenute grazie al supporto di un computer ma dove l'aspetto decisionale umano resta centrale. Questa evoluzione è stata possibile grazie allo sviluppo di intelligenze artificiali sempre più sofisticate in grado di generare contenuti artistici sempre più complessi, superando le limitazioni degli algoritmi che avevano portato alla creazione delle prime opere d'arte generative. Se il software di intelligenza artificiale hanno raggiunto sorprendenti traguardi nel campo dell'arte generativa è grazie anche ai progressi nel *machine learning* che hanno permesso la creazione di reti neurali complesse come la GAN.

GAN (Generative Adversarial Networks), ideata nel 2014 da Ian Goodfellow, è una rete neurale generativa che utilizza due reti neurali che “giocano l'una contro l'altra”: una detta Generatore e l'altra Discriminatore<sup>70</sup>. Il generatore cerca di generare dati che sembrino realistici, mentre il discriminatore cerca di riconoscere se tali dati generati sono autentici o no; per fare questo il discriminatore viene addestrato a partire da alcuni dati ai quali il generatore non ha accesso, cosicché il risultato non possa essere una copia. Nel tempo il generatore diventa sempre più bravo a generare dati realistici, mentre il discriminatore diventa sempre più bravo a riconoscere i dati falsi.

Il fatto che alla base del meccanismo che permette alla GAN di ottenere risultati non programmatici vi sia questo rapporto duale tra due reti neurali fa sì che il processo di elaborazione dei dati sia in sostanza una “scatola nera”, ovvero qualcosa che sfugge la capacità umana di risalire alle esatte condizioni che hanno prodotto un certo risultato. Questo aspetto risulta molto interessante per coloro che applicano l'utilizzo di intelligenze artificiali all'arte perché, anche nei suoi prodotti più strani e sconcertanti, spesso appositamente ricercati, denota un'indipendenza della macchina paragonabile all'agire dell'automatismo inconscio come veniva ricercato dai surrealisti.

Margaret Boden definisce la creatività come “la capacità di creare idee nuove dotate di valore”, e divide la “qualità” delle idee su due livelli di tasso creativo: idee P (Psicological), nuove per colui che le ha elaborate ma non per la collettività, idee H (Historical), nuove invece per tutti. Secondo la definizione della Boden al momento la creatività dell'intelligenza artificiale raggiunge solamente il livello P<sup>71</sup>. Per spiegare il perché di questa conclusione facciamo riferimento ad un

---

70 Su natura e funzionamento delle GAN vedi: M. Castelle, *La vita sociale delle reti antagoniste generative (GAN)* contenuto in *Arte e intelligenza artificiale, Be my GAN*, a cura di A. Barale, Milano, Jaca Book, 2020.

71 A. M. Boden, *Computer models of creativity*, in “AI Magazine” 30, 3, 2009, pp. 23-34.

altro aspetto della creatività puntualizzato da Boden; esistono per la studiosa tre tipologie di creatività: esplorativa, combinatoria e trasformativa; per quanto potenzialmente tutte modellabili da un'intelligenza artificiale, la creatività esplorativa è la più realizzabile dato che è possibile addestrare una macchina per muoversi all'interno di un certo campo, quale lo stile di un movimento o di un certo artista. Al contrario la creatività combinatoria risulta maggiormente ostica dal momento che per creare nuovi modelli di connessione a partire da una serie di idee note il cervello umano fa notevole affidamento all'esperienza; ma è la creatività trasformativa, quella che implica mutamenti radicali che alterino la dimensione fondamentale dello spazio creativo noto, al momento la più ardua per un'intelligenza artificiale<sup>72</sup>.

Per poter replicare il meccanismo tramite il quale il cervello umano crea, è prima necessario capire il suo funzionamento e al momento la differenza principale resta che, mentre l'atto creativo avviene nell'uomo sia a livello visivo (manipolazione in nuove combinazioni di elementi visivi) che concettuale (scelta conscia degli elementi che creano significato), i computer replicano solo ciò che avviene a livello visivo, dato che solo a questo livello siamo riusciti a comunicare all'intelligenza artificiale la natura del nostro modo di “vedere” e conoscere il mondo: “Nessun sistema di intelligenza artificiale attuale può accedere al ricco e articolato campionario di concetti che qualsiasi essere umano adulto si è costruito nel corso della sua esistenza”<sup>73</sup>.

Una cosa risulta tanto evidente quanto paradossale, dopo aver puntualizzato per sommi capi il meccanismo di funzionamento e i limiti delle GAN, ovvero che numerosi artisti che ne hanno fatto uso hanno trovato maggior interesse nella capacità della AI di esplorare le aree indefinite, in cui prendono forma immagini strane e surreali, piuttosto che nella possibilità di realizzare efficacemente immagini realistiche. Ne è un esempio il ritratto di *Edmond de Belamy (omaggio a Goodfellow)*, parte del gruppo di immagini generative *La Famille de Belamy*, realizzato dal collettivo parigino Obvious e venduto all'asta dalla prestigiosa casa d'aste Christie's nel 2018 a quaranta volte il suo valore. Si tratta di una stampa ottenuta tramite una GAN “addestrata” con 15.000 ritratti, ed è firmato in basso a destra con parte dell'algoritmo che l'ha prodotto<sup>74</sup>. Per quanto rientri nel campo della Generated Art, *Edmond de Belamy* presenta un uso limitato della GAN utilizzata come strumento per produrre risultati ricercati (il ritratto, oltre ad essere stato richiesto dai programmatori allenando la macchina con un numero limitato di immagini per ottenere un'opera che ricordasse la ritrattistica europea fra barocco e ottocento, è stato selezionato fra molti risultati dagli artisti stessi). Più interessante allora risulta il lavoro di Mario Klingemann come ad esempio

---

72 M. Mazzone, *Le GAN e la questione della creatività nell'arte e nell'intelligenza artificiale*, contenuto in *Arte e intelligenza artificiale...* cit., p. 54.

73 Le parole di Margaret Boden sono riportate in: M. Mazzone, *Le GAN e la questione della creatività nell'arte e nell'intelligenza artificiale...* cit., p. 64. Per approfondire l'argomento si veda: M. A. Boden, *The Turing test and artistic creativity*, in “Kybernetes”, 39, 2019.

74 Su *La Famille de Belamy* e gruppo Obvious si veda: Obvious, *La Famille Belamy e i Sogni elettrici di Ukiyo: reinterpretazioni e accelerazioni*, contenuto in *Arte e intelligenza artificiale...* cit.

*Memories of Passersby I*, venduto all'asta nel 2019: l'opera si presenta in forma di installazione come un macchinario racchiuso in un mobile di legno simile ad una vecchia radio collegato a due schermi soprastanti; i due schermi generano in tempo reale nuovi ritratti che scorrono continuamente senza ripetersi mai<sup>75</sup>. *Edmond de Belamy* e i ritratti di *Memories of Passersby I* condividono un'estetica che sembra appunto favorire l'affiorare di quello che Klingermann definisce “artefatto digitale”, incongruenze, deformazioni, errori o strane interpretazioni.

Presentato nel programma della tredicesima edizione del festival, nel 2020, *Recoding Art*, cortometraggio realizzato in Brasile dall'artista Bruno Moreschi insieme al ricercatore in media digitali Gabriel Pereira, ci mostra un'intelligenza artificiale di nome Lisa applicare un meccanismo di riconoscimento sulle opere d'arte delle stanze del Van Abbe Museum di Eindhoven. Come descritto dalla *voice over* dello stesso Moreschi la piattaforma realizzata da Pereira utilizza sette diverse intelligenze artificiali per leggere le opere: dalle 654 immagini caricate sulla piattaforma, tutte dalla stessa collezione, hanno ottenuto 55.590 risultati diversi; la voce di Lisa è parte di una banca del suono della IBM -WATSON TEXT TO SPEECH- ed è modificabile sotto ogni punto di vista, dal timbro al tono alla cadenza, a seconda dell'utilizzo che se ne vuole fare.

L'algoritmo che sta alla base del funzionamento delle AI per il riconoscimento delle immagini è strutturato per generare risultati anche laddove la macchina non possiede una risposta adeguata, non lasciando alcuna possibilità di non sapere; è costruita a partire da una visione del mondo orientata al prodotto, come vedremo in seguito, e la loro natura è di catalogare il mondo secondo i propri parametri: eppure i *glitch* che si producono aprono a diversi modi di leggere l'arte. Da questo punto di vista il lavoro con l'AI s'avvicina alle pratiche della Critica Istituzionale degli anni '70, che cercava di svelare le strutture che fanno funzionare il sistema dell'arte perché appunto spogliava le opere del loro apparato artistico: rivelando così la costruzione sociale alla base che dà senso all'arte.

Il cortometraggio si apre con inquadrature esterne del museo, con la sua superficie a “mattonelle” che si riflette nella fontana antistante; con un'analogia nello stacco di montaggio che ricorda la logica che l'AI utilizza nel riconoscimento di immagini, si passa ad una parete piastrellata che ricorda quella di un bagno, al centro della quale si trova una riproduzione di *Fountain* di Marcel Duchamp (fig. 13). Come era successo poco più di 100 anni prima l'opera viene letta superficialmente per quello che appare, un orinatoio; a differenza però di quello che accadde nel 1917 la voce è adesso femminile ed appartiene ad una macchina: “come l'arte, l'intelligenza artificiale spesso ci offre l'inaspettato” afferma nella sua prima battuta Moreschi.

Nei successivi minuti assistiamo a varie letture inaspettate da parte di Lisa: *Composizione in Bianco e Nero II* (1930) di Piet Mondrian viene letto come una finestra, *Contadino addormentato* (1936) di Hendrik Chabot come un uomo che compie acrobazie su di uno skateboard, *Interrogation*

---

<sup>75</sup> Su *Memories of Passersby I* e Mario Klingermann si veda: M. Klingermann, *Memories of Passersby I; Imposture Series: Uncanny Mirror; Hyperdimensional Attractions*; contenuti in *Arte e intelligenza artificiale...* cit.

(*What Kind of Bird Are You?*) (1956-1958), di Max Ernst come il primo piano di un albero decorato, *Femme en vert* (1909) di Pablo Picasso come un gargoyle, oppure come un ornamento o un telefono, *Lehrender Christ* (1931) di Ernst Barlach come un antico sarcofago egizio.

Come spiegato nel paper *Artificial Intelligence and Institutional Critique 2.0: Unexpected Ways of Seeing with Computer Vision* che può essere recuperato sul sito web di Bruno Moreschi<sup>76</sup>, ogni opera può finire in più di una categoria di lettura: l'AI identifica infatti 9 diverse categorie in cui inserire le opere analizzate, ognuna delle quale implica un diverso punto di vista sotto il quale leggere le immagini:

- 1- Arte come oggetto quotidiano: arte come oggetto;
- 2-Carrello della spesa IKEA: arte come merce;
- 3-Autopromozione (arte figurativa): arte come luogo di esibizione dell'essere umano;
- 4-Nuovi titoli: risemantizzazioni della componente testuale delle opere;
- 5-Tavoli, finestre e porte: nuove prospettive;
- 6-Nuove temporalità: nuove collocazioni temporali basate su analogie stilistiche;
- 7-Processi di personificazione: sistema non distingue fra rappresentazione e presenza;
- 8-Somiglianze visive: logica dell'accostamento per somiglianza;
- 9-Risultati incomprensibili;

Delle 654 opere presenti nel museo sottoposte all'AI 611 vengono lette come prodotti, ottenendo così quello che lo stesso Moreschi definisce un “carrello della spesa di IKEA”; certo questa non è una cosa particolarmente sorprendente, dato che un simile tipo di lettura indica il modo in cui le immagini diventano utili per i clienti delle AI commerciali: Amazon, Google, Facebook e altri elaborano infatti le loro intelligenze artificiali per identificare e classificare il mondo come merce. Questo modo di pensare all'interno di categorie prestabilite fa sì che necessariamente la previsione dipenda dalla classificazione e fa dunque sorgere legittime domande sulla neutralità o meno di queste categorie soprattutto quando ottengono potere dal momento che le AI vengono integrate nella vita di tutti i giorni: servizi pubblici, social media (ex moderazione contenuti pornografici) ecc.

Le categorie di pensiero di una AI non sono evidentemente neutrali, per il semplice fatto che come analizzato nell'ultima parte del cortometraggio, quella dedicata ai *turkers*, la loro capacità di

---

<sup>76</sup> G. Pereira e B. Moreschi, *Artificial Intelligence and Institutional Critique 2.0: Unexpected Ways of Seeing with Computer Vision*, scaricabile da: Bruno Moreschi (Pagina Ufficiale), <https://brunomoreschi.com/Textos> . Data di accesso: 02/10/2023.

pensare poggia sul lavoro umano. Servizi come Amazon Mechanical Turk permettono ai programmatori informatici di coordinare l'uso di intelligenze umane per eseguire compiti che i computer non sono in grado di fare: i *requester* possono pubblicare obiettivi (conosciuti come Human Intelligence Tasks – HIT), come identificare gli artisti in un cd musicale, i *workers* (i *provider*, informalmente chiamati *turkers* - (fig. 14)- possono ricercare tra gli obiettivi esistenti e completarli in cambio di un pagamento deciso dal *requester*; la paga media per questo tipo di lavoro è di 2\$ l'ora. All'interno del video ascoltiamo la registrazione delle descrizioni di alcune opere che i *turkers* hanno realizzato per istruire l'AI: anche in questo caso troviamo letture superficiali o semplicemente esterne al mondo dell'arte come per il *Concetto Spaziale: Attese* (1960) di Lucio Fontana, definito “una crepa sul muro”, “insipido”, “semplice”, “noioso”, ma riconosciuto in definitiva da quattro *turkers* su cinque come arte (fig. 15), oppure *Composizione in Bianco e Nero II* (1930) di Piet Mondrian, descritto come “arte astratta”, “un'immagine senza scopo”, “una finestra”, “un quadrato bianco incorniciato”, e tuttavia riconosciuto come arte da tre lavoratori su cinque. In più, oltre a pregiudizi sul valore dell'arte contemporanea, emergono anche connotazioni culturali come quelle di stampo sessista nel caso della descrizione di *Liggend Naakt* (1931) di Jan Sluijters descritto in tre occasioni su cinque con riferimenti alla sensualità della donna o addirittura al giudizio estetico della stessa, considerata brutta. (la stessa voce di Lisa può essere modificata in un modo che ricorda una prevaricazione di stampo sessista).

Il parallelo che si istituisce fra il modo di vedere le opere dell'AI e quello dei lavoratori dipende chiaramente dal contributo di quest'ultimi: l'esperimento dell'AI permette di sottolineare l'instabilità dell'elemento “artificiale” nell'intelligenza artificiale perché evidenzia l'impossibilità di vedere le cose per più di quello che sono; lo spazio artistico funge da terreno fertile per esporre uno sguardo fondato su un pensiero binario, orientato ad un pensiero capitalista come il terreno che l'ha generato. Si tratta della pervasività della logica dell'algoritmo; come descritto da Simanowski “Se il ragionamento si riduce alla logica formale, allora ogni discussione diventa inutile. [...] Se qualcuno strappa via il divario e le ambivalenze interne alla comunicazione, pensare diventa semplice calcolo”<sup>77</sup>.

---

77 G. Pereira e B. Moreschi, *Artificial Intelligence and Institutional Critique 2.0...* cit., p. 32.



(fig.1) Marina Abramović esegue *Body Pressure*.



(fig. 2) Il pubblico del Guggenheim durante la performance *Seedbed*.





(fig. 3) Un dettaglio della mano e della canna del fucile dalla performance *Genital Panic*.



(fig. 4) Una spettatrice coinvolta durante la visione di *Genital Panic*.



(fig. 5) Il volto segnato dalle lacrime di Marina Abramović durante l'esecuzione di *Genital Panic*.



(fig. 6) Marina Abramović esegue *The Conditioning*.



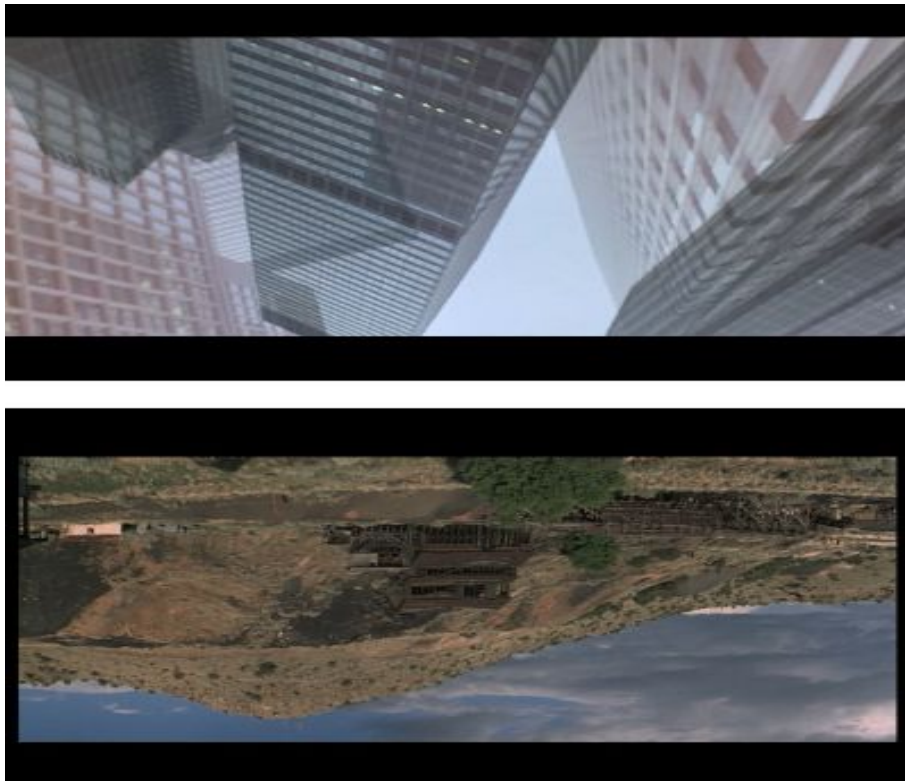
(fig. 7) Marina Abramović durante la performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare*.



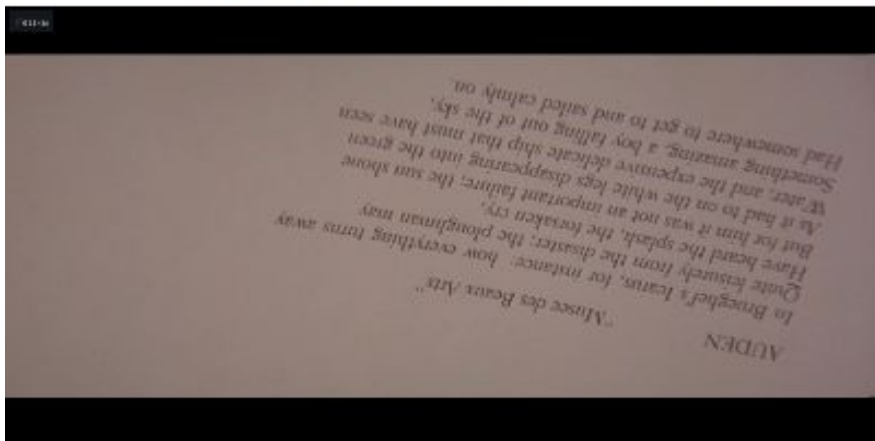
(fig. 8) Marina Abramović in un passaggio della performance *Thomas Lips*.



(fig. 9) L'ascesa di Marina Abramović all'interno del Guggenheim durante la performance finale del film, *Entering the other side*.

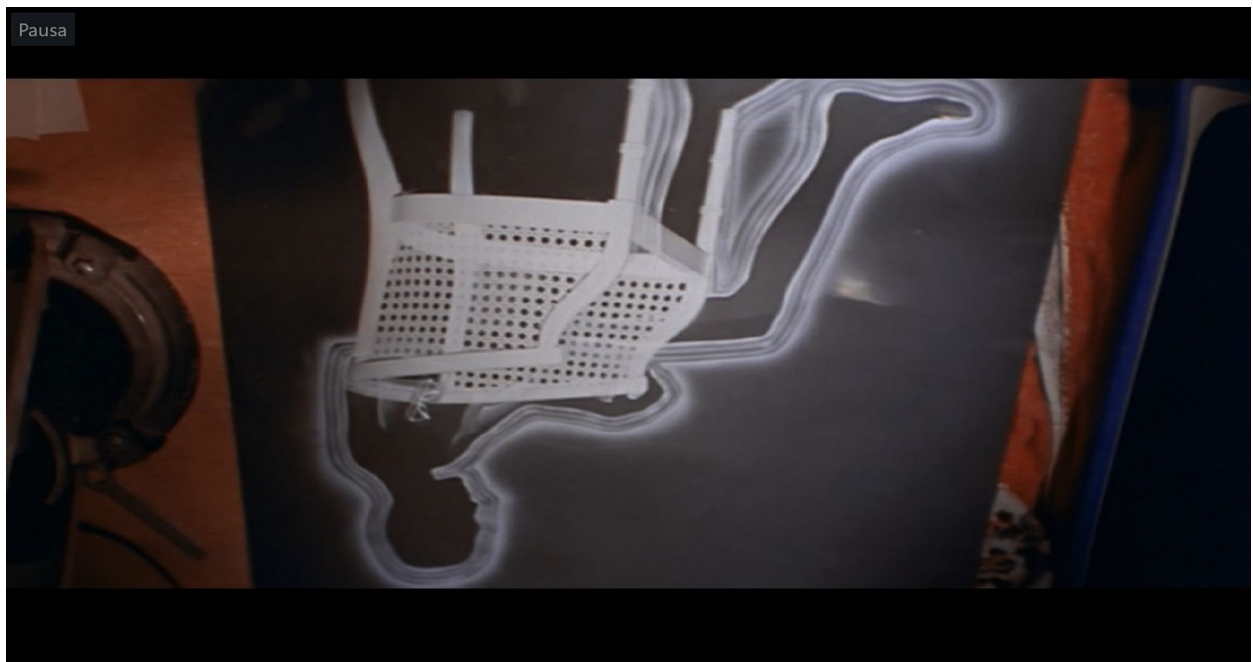


(fig. 10) Immagini dal mondo ribaltate, fra paesaggi naturali e dissolvenze incrociate di palazzi, nei fotogrammi dal film di Mika Taanila, *The World*.

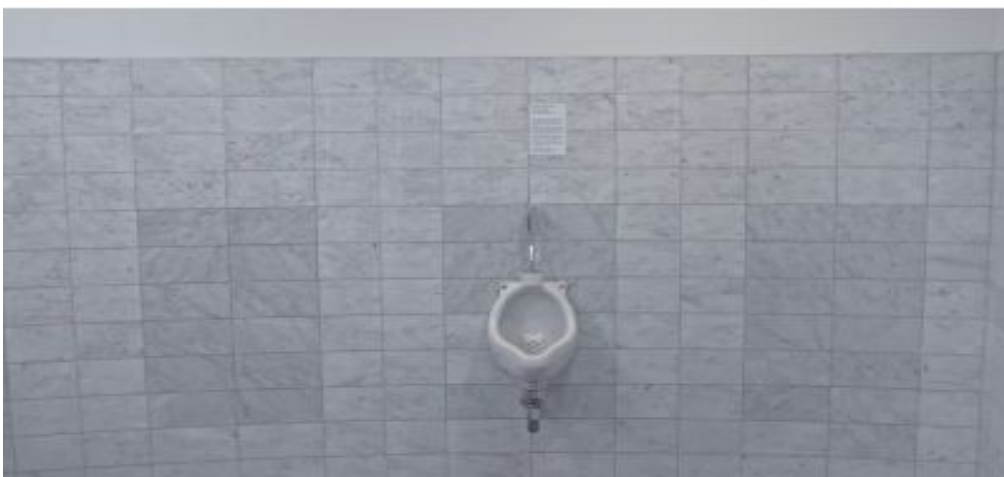


(fig. 11) *La caduta di Icaro* del 1558, attribuito a Pieter Bruegel il Vecchio; il quadro compare nel film di Nicolas Roeg, *The Man Who Fell to Earth*. (Sopra)

Un'immagine della poesia di W. H. Auden, *Musee des Beaux Arts*, dal film *The World*. (Sotto)



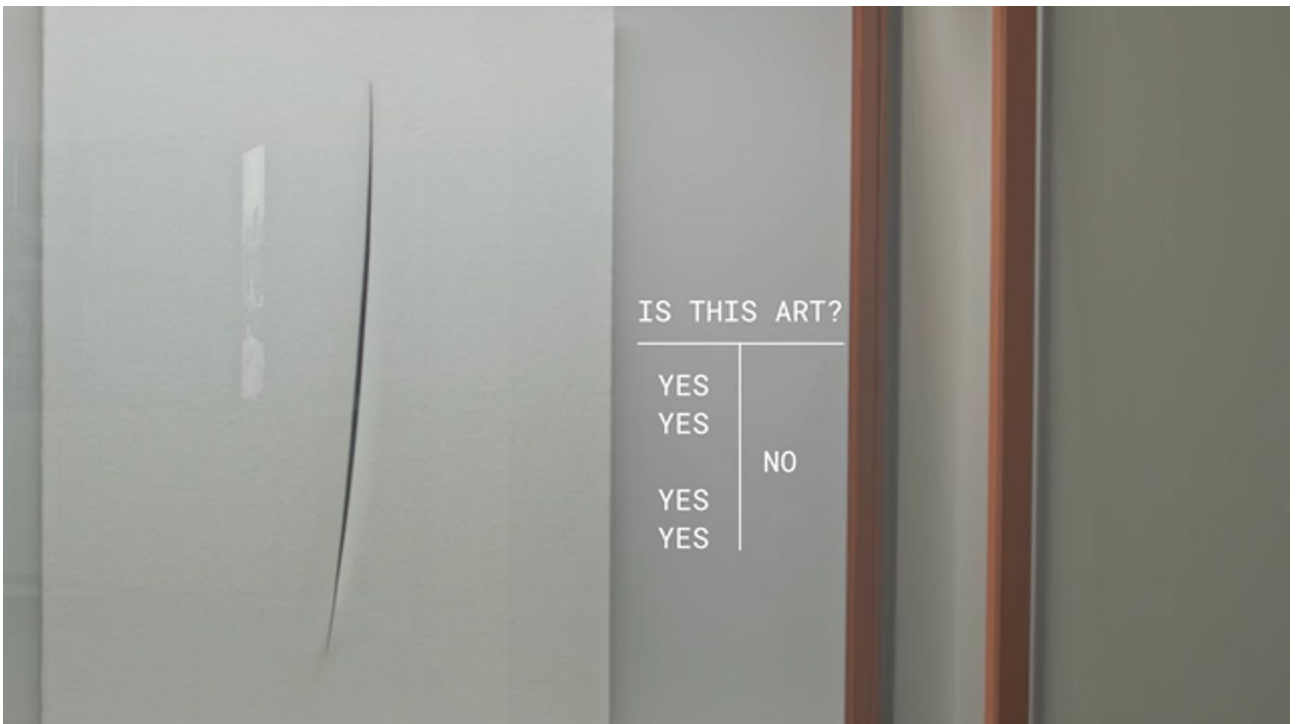
(fig. 12) L'immagine ai raggi X dell'alieno protagonista del film di Roeg, ribaltata nel film *The World*.



(fig. 13) Le due immagini che aprono *Recoding Art*.



(fig. 14) I *Turkers* in un fotogramma da *Recoding Art*.



(fig. 15) I *Turkers* “leggono” il lavoro di Fontana, *Concetto Spaziale: Attese* (1960).

## **CAPITOLO 3 – FILM D'ARTISTA E DOCUMENTARIO BIOPIC NEL PROGRAMMA DEL FESTIVAL**

### **3.1 – Costruzione e decostruzione di un immaginario**

Il film d'artista e il documentario sull'arte rappresentano la parte sostanziale della proposta filmica dello Schermo dell'Arte; dopo aver affrontato nel primo capitolo la posizione che lo Schermo dell'Arte assume rispetto al suo ruolo di Festival di Cinema, e aver approfondito nel secondo capitolo l'eredità della videoarte, in questo terzo capitolo proverò a rendere conto di alcune delle declinazioni del film d'artista e del documentario d'arte, in particolare nella forma del documentario biografico, per come sono presentati nel festival.

Il film d'artista rappresenta sicuramente un territorio aperto in molte direzioni, difficile in verità da definire in maniera univoca, rispetto al quale io mi concentrerò sul suo rapporto con il cinema, laddove questo è più esplicito, come appare in due casi particolari: l'uso della tecnica del Found Footage, nella modalità di utilizzo di materiale di provenienza filmica, e il metacinema; due tipologie di riflessione su un linguaggio ed un immaginario che personalmente trovo affascinanti ed estremamente rilevanti nel momento in cui si tratta il lavoro artistico all'interno dei confini cinematografici, come è il caso dello Schermo dell'Arte. Se quindi interpretiamo il cinema d'artista nel suo rapporto con la cinematografia come un luogo di riflessione sulle modalità di costruzione del significato, e quindi anche della sua messa in discussione, della sua negazione, ritengo invece si possa intendere il documentario biografico come il luogo dove questo significato viene creato, dove nasce e si consolida la narrazione ideologica del reale, affermata in un senso positivo: è qui che l'immaginario viene ancora plasmato piuttosto che decostruito.

### **3.2 – Il Documentario-Biopic**

Il genere del Biopic, contrazione delle parole Biographic e Picture<sup>1</sup>, risale ai primi decenni di vita del mezzo cinematografico, e può essere considerato un'evoluzione di due tipologie di pellicola in voga all'epoca: quella di attualità, che presentava eventi considerati memorabili come l'incoronazione di un sovrano o le visite di importanti capi di stato stranieri, e le attualità ricostruite, ovvero quel genere di film che proponeva, ricostruendoli, fatti storici dei quali non esisteva materiale video documentario. Queste tipologie di pellicola fanno però ancora parte di un periodo della storia del cinema comunemente etichettato come “cinema delle attrazioni”<sup>2</sup>, vista la scarsa

---

1 Dà: [Biopic](#), in *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 02 luglio 2023.

2 Il “Cinema delle Attrazioni” è un concetto chiave elaborato negli anni '80 dagli studiosi del cinema Tom Gunning e



attenzione data all'aspetto narrativo a vantaggio della componente spettacolare degli eventi mostrati.

Fra la metà degli anni '10 e gli anni '20 assistiamo così al proliferare del genere storico e alla sua declinazione in chiave biografica, escamotage che permette di inserire la componente narrativa all'interno di un più vasto affresco legato al fascino della ricostruzione storica e spesso di quella etnografica degli argomenti trattati (come può essere nel caso di *Cabiria* o *Intolerance*<sup>3</sup>); se quindi il genere storico e drammatico si intreccia con la componente biografica (si pensi a *Napoleon*<sup>4</sup>) in quegli anni anche il cinema documentario va verso il racconto biografico, superando le ristrettezze della pellicola di attualità, come dimostra uno fra gli esempi più significativi, la pellicola *Nanook of the North*, realizzata nel 1922 da Robert J. Flaherty<sup>5</sup>.

Quando il cinema matura verso una maggiore complessità narrativa il racconto biografico cinematografico si inserisce nel solco della tradizione letteraria del romanzo biografico ottocentesco e fine settecentesco, che ha tra i suoi illustri antecedenti l'opera rinascimentale di Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ovvero l'estensione alla figura dell'artista di quei caratteri esemplari individuati già dalla tradizione classica delle *Vite* di Plutarco. Il racconto della biografia di un personaggio illustre ha infatti sempre catturato l'interesse delle persone per le quali tali vite straordinarie e spesso fuori dal comune hanno rappresentato motivo di ammirazione ed emulazione; elemento che diviene ancor più preponderante grazie alla natura del cinema di grande racconto di massa.

Marco Senaldi, approfondisce nel suo libro *Van Gogh ad Hollywood* le strategie retoriche con cui viene costruita la leggenda degli artisti nel momento in cui le loro storie passano attraverso alla fabbrica dei sogni losangelina: parlo non a caso di leggenda e sogni; infatti Senaldi riprende la distinzione fatta da Lacan fra Simbolico e Immaginario per distinguere fra quello che è da una parte il lavoro del cinema, e dall'altro il lavoro del mito, che tramite una simbolizzazione del mondo permette di far emergere dal reale traumatico una realtà coesa. Il simbolico rappresenta infatti, in quel caso, il regno del linguaggio, dei significati e delle norme sociali. Il cinema invece, in quanto parte del sistema mediale, si identifica con la dimora dell'immaginario, e riguarda l'immagine che abbiamo di noi stessi basata sull'illusione di un'unità completa e onnipotente di sé: “Nella religione

---

André Gaudreault per differenziare il modo di rappresentazione del cinema delle origini, detto “primitivo”, da quello maturo, o “istituzionale”, sta ad indicare un approccio nei confronti della spettatorialità che predilige la dimensione spettacolare, attrazionale appunto, di quanto mostrato a discapito della sua componente narrativa, e si contrappone alla “integrazione narrativa” propria del cinema maturo. Per approfondire il “cinema delle attrazioni” si veda: A. Gaudreault, T. Gunning, *Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?*, in J. Aumont, A. Gaudreault, *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, a cura di M. Marie, Publications de la Sorbonne, Parigi, 1989, pp. 49-63.

3 *Cabiria* (1914), realizzato in Italia da Giovanni Pastrone, e *Intolerance* (1916), pellicola americana diretta da D. W. Griffith, rappresentano due esempi illustri del fascino che il novello cinema narrativo provava nei confronti del racconto mitico ambientato in epoche e paesi lontani.

4 Film dedicato alla vita di Napoleone Bonaparte, realizzato in Francia nel 1927 dal regista Abel Gance.

5 La pellicola, passata alla storia come il primo lungometraggio documentario della storia, racconta la vita dell'Inuit Nanook e della sua famiglia alle prese con la vita nell'artico, la caccia al tricheco, la costruzione dell'igloo e altri aspetti della loro quotidianità.

-scrive Senaldi- la differenza fra uomo e dio è assoluta ma costituisce anche un legame che stabilisce il ruolo di entrambi; nello spettacolo, invece, nessuno è identico a se stesso, né gli dei, che sono immaginari (i divi), né gli uomini, che sono altrettanto immaginari (gli spettatori)”<sup>6</sup>. Se insomma nel mito l'identificazione avviene con l'altro da sé, nel caso dell'immaginario si ha un'identificazione con un'immagine del mondo che è sdoppiata ma al tempo stesso restituisce l'immagine del desiderio del pubblico; è insomma autoreferenziale e multiforme. Il discorso di Senaldi serve a evidenziare un aspetto fondamentale della retorica propria di questa tipologia di storie, ancora prima che di film: non vi è un'unica narrazione possibile, dato che questa si adatta ai cambiamenti dell'immaginario presenti non tanto nell'epoca in cui è vissuto il soggetto della biografia, quanto in quella di colui che la scrive.

Nel loro libro *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*<sup>7</sup>, Ernst Kris e Otto Kurz affermavano -si era nel 1933- l'esistenza di alcuni tratti tipici che vengono naturalmente associati alla figura dell'artista, come la precocità nel manifestarsi della sua arte, la scoperta quasi per caso del suo talento da parte della figura di un maestro, la sua incontrollabile esigenza espressiva. Ma il continuo rimodellamento dell'immaginario è un lavoro di ristrutturazione della realtà stessa, per cui si sono aggiunti nuovi topoi che “rivedono” la leggenda dell'artista, come ad esempio quello del ribelle, dell'emarginato, che fa capo alla dinamica del singolare contro l'universale: una strategia retorica associata anche a personaggi a questa del tutto estranei (come, per citare un esempio fatto da Senaldi, è il caso del Michelangelo ne *Il tormento e l'estasi* del 1965<sup>8</sup>). Le parole di Senaldi riassumono l'identificazione “disidentificante” che caratterizza i prodotti del sistema mediale, come il cinema:

«L'intera strategia dell'immaginario consiste principalmente nel nascondere il proprio carattere di duplicazione disidentificante sotto le mentite spoglie di simboli che in realtà non esistono più [...]; la suprema abilità dell'immaginario consiste infatti nel portare il pubblico a prestare fede in eroi-simbolo che lottano per l'esistenza, i quali lottano ed esistono solo all'interno di ricostruzioni spettacolari il cui culto può essere officiato solo tramite la diffusione mediale»<sup>9</sup>.

Nel campo del documentario biografico il discorso rimane sostanzialmente invariato, andando anzi a rafforzarsi la componente di immedesimazione immaginaria perché le strategie retoriche del documentario passano maggiormente inosservate rispetto a quelle che possiamo trovare nel campo

---

6 M. Senaldi, *Van Gogh ad Hollywood: La leggenda cinematografica dell'artista*, Metelmi Editore, Milano, 2020, p. 36.

7 E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico* (1933), Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

8 M. Senaldi, *Van Gogh ad Hollywood...* cit., p. 41.

9 Ivi, p. 42.

della fiction, dando a maggior ragione l'impressione di assistere a qualcosa che è niente di meno che la realtà, seppur questa finisca violentemente filtrata dal meccanismo dell'immaginario; ne sono un esempio alcuni casi di biopic documentario che andrò ad analizzare, presenti nella programmazione dello Schermo dell'Arte, come *Keith Haring. Street Art Boy* o *Basquiat. The Radiant Child*, intenti più a evidenziare i topoi che ci aspetteremmo di trovare associati ad artisti dalla breve ma luminosa parabola piuttosto che mettere in luce gli aspetti più strettamente umani (e artistici) dei personaggi narrati; in casi come questi tutto, comprese le imperfezioni e i dubbi del protagonista diventano tasselli del mosaico che compone la leggenda dell'artista come individuo eccezionale che per quanto riesca ad avere impatto sulla realtà ne finisce sempre e comunque schiacciato, sia da un punto di vista storico/sociale (Haring e la morte per AIDS) che emotivo/psicologico (la fama precoce di Basquiat che lo portò alla depressione e all'abuso di droghe).

Come alternativa al biopic descritto fin qui possiamo individuare una tipologia di video, ovvero documentari che si concentrano su eventi e lassi di tempo più limitati, come nel caso di quelle opere che documentano l'artista nella realizzazione del proprio lavoro o nell'allestimento di mostre. Nonostante l'interesse minore nell'elencare una quantità di informazioni biografiche che copra l'intero arco della vita del protagonista, questa tipologia di opere può essere a mio parere accostata alle biografie documentarie perché, pur mettendo da parte, in certa misura, il racconto della vita, si concentra sulla possibilità di raccontare l'arte e quindi l'uomo/artista tramite la documentazione del suo lavoro.

Una delle opere più importanti e fondative di questo genere risale agli anni '50 e venne realizzata dal fotografo Hans Namuth sul lavoro di Jackson Pollock; la collaborazione fra i due, avvenuta nell'estate del 1950, risultò in fotografie e filmati dell'artista americano intento a realizzare le sue famose opere tramite la tecnica del dripping<sup>10</sup>. L'opera di Namuth ebbe un ruolo decisivo non solo nel far conoscere e comprendere il lavoro avanguardistico di Pollock, ma segnò anche un momento “culminante” per le arti figurative che portò alla nascita dell'happening e della body art. Non a caso Allan Kaprow, uno dei fondatori dell'happening, dopo aver visto il lavoro di Namuth su Pollock avrebbe affermato con parole ormai celebri: “There are two alternatives. One is to continue in this vein. Probably many good "near-paintings" can be done varying this esthetic of Pollock's without departing from it or going further. The other is to give up the making of paintings entirely”<sup>11</sup>.

L'opera video di Namuth aveva permesso al gesto di Pollock di svincolarsi dal risultato pittorico del quadro; parafrasando quanto scrive Senaldi a proposito del lavoro di Namuth con Pollock: la “documentazione mediata dell'immediata urgenza espressiva” diventa una nuova voce

---

10 H. Foster et al., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo e Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2016, pp. 387-391.

11 A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, p. 7.

per raccontare l'artista e la sua arte<sup>12</sup>. Riassumendo possiamo quindi ritenere che questa seconda tipologia di documentario incorpori il processo artistico come parte integrante del ritratto dell'artista e della sua arte, piuttosto che spiegarla tramite il riferimento alla sua biografia e personalità.

Dato che ci stiamo avvicinando ai casi studio presi in esame dal programma dello Schermo dell'Arte diamo un'occhiata all'utilizzo che negli anni è stato fatto del biopic documentario all'interno del festival; bisogna innanzi tutto ribadire come le opere documentarie ne abbiano rappresentato fin da subito l'ossatura, e sotto questo aspetto il biopic documentario è stato uno degli strumenti privilegiati per avvicinare il pubblico più ampio alle tematiche proposte: non stupisce da questo punto di vista trovare nel programma dei primi anni opere dedicate ad artisti affermati e dal riconosciuto ruolo nella storia dell'arte come Louise Bourgeois (2008)<sup>13</sup>, Marina Abramović (2008)<sup>14</sup>, Jean-Michel Basquiat (2009, 2012)<sup>15</sup>, Cindy Sherman (2009)<sup>16</sup>, Gerard Richter (2011, 2012)<sup>17</sup>, per vedere poi introdurre artisti che maggiormente interpretano alcune tendenze della contemporaneità come Damien Hirst (2012)<sup>18</sup>, Ai Weiwei (2012, 2014, due anni prima della controversa installazione artistica sulla facciata di Palazzo Strozzi a Firenze)<sup>19</sup>, Jan Fabre (2015, l'anno prima che a Firenze venisse organizzata un'importante mostra antologica sul suo lavoro)<sup>20</sup>, per arrivare ad artisti la cui fama si è affermata di recente come JR (2020)<sup>21</sup> e Jordan Wolfson (2020)<sup>22</sup>.

Occorre dire che per quanto in alcuni casi, che sono anche i più convenzionali, il biopic documentario sia facilmente distinguibile dal documentario classico, è anche vero, ed è il caso di opere che seguono artisti nell'allestimento di una mostra -*Gerhard Richter Painting* (2011)- o che approfondiscono un personaggio del mondo dell'arte rispetto ad un argomento specifico senza un'apparente interesse biografico -come nel caso di *Picasso & Braque go to the Movie* (2009)-<sup>23</sup>, tale confine si assottiglia.

---

12 M. Senaldi, *Van Gogh ad Hollywood...* cit., p. 122.

13 *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine* (Marion Cajori, Amei Wallach-2008).

14 *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* (Babette Mangolte-2007).

15 *A Conversation with Basquiat* (Tamra Davis-2006) e *Jean-Michel Basquiat. The Radiant Child* (Tamra Davis-2010).

16 *Cindy Scherman* (Sabine Willkop-2007).

17 *Gerhard Richter Painting* (Corinna Belz-2011) e *Ema on the Staircase* (Corinna Belz-2012).

18 *Damien Hirst: Thoughts, Work, Life* (Chris King-2012).

19 *Ai Weiwei, Never Sorry* (Alison Klayman-2012) e *Ai Weiwei – Evidence* (Grit Lederer-2014).

20 *Jan Fabre, Beyond The Artist* (Giulio Boato-2014).

21 *#JR* (Serge July, Daniel Ablin-2018).

22 *Spit Earth: Who Is Jordan Wolfson?* (James Crump-2020).

23 Il documentario indaga sul fondamentale ruolo esercitato dal cinema agli inizi del secolo scorso nell'opera dei due maestri del Cubismo, senza però un approfondimento monografico dei due artisti che lo possa far rientrare nella categoria del Biopic.

### 3.2.1 – Caso studio: *Keith Haring – Street Art Boy* (Ben Anthony)

Il primo dei due documentari biopic che andrò ad analizzare è *Keith Haring – Street Art Boy* del 2020, realizzato da Ben Anthony<sup>24</sup> per il programma di lunga data dell'emittente pubblica americana PBS<sup>25</sup> e presentato alla tredicesima edizione dello Schermo dell'Arte. La figura di Haring appartiene al gruppo di quegli artisti (nei quali rientra senza dubbio anche il soggetto del prossimo caso studio, Basquiat) che hanno raggiunto una notevole fama in vita grazie ad una narrazione, legata anche alla prematura scomparsa per AIDS, che ne ha fatto, parafrasando un termine usato in architettura, una vera e propria “Artistar”.

Originario della Pennsylvania, Keith Haring si trasferisce a New York alla fine degli anni '70; qui matura la sua sensibilità artistica all'interno di un clima culturale, quello dell'underground newyorkese (la famosa downtown) del tempo, che vede la nascita di nuove modalità espressive nei campi delle arti visive, della musica, della moda: sono gli anni in cui si afferma il punk, e si affacciano per la prima volta nella cultura americana il graffitismo e l'hip-hop, entrambi fortemente legati alla cultura afroamericana. Il documentario, che si apre con uno zoom in sullo skyline newyorkese, rimarca subito tramite le parole di Kermit Oswald (amico di infanzia di Haring) la fama travolgente raggiunta da Haring negli anni '80: “He kind of took New York by storm and he was in all the magazines, before he was 25. Worldwide”. Dopo i titoli di testa, che tramite un montaggio anticipano alcune delle interviste e delle immagini che vedremo successivamente, la narrazione procede cronologicamente presentandoci l'infanzia di Haring tramite l'espedito grafico di alcune fotografie appese alle pareti di una metropolitana, come farà poi lui stesso per promuovere le proprie opere negli anni '80.

Nella descrizione della sua infanzia troviamo molti dei caratteri spesso associati alla narrazione della vita degli artisti: Keith Haring era un bambino introverso, sempre l'ultimo ad essere scelto negli sport ma con una predisposizione per il disegno e la creatività in genere; nonostante fosse cresciuto in una cittadina conservatrice della Pennsylvania rimane affascinato dalla controcultura e dalle lotte progressiste contro la guerra in Vietnam e per i diritti delle minoranze; una lettera dell'artista di quando era in terza elementare funziona da perfetta anticipazione del futuro del ragazzo: “When I grow up, I would like to be an artist in France. The reason is because I like to draw. I would get my money from the pictures I would sell. I hope I will be one”.

Le note di due canzoni di artisti afroamericani, *Les Fleurs* (Minnie Riperton) e *If 6 was 9* (Jimi Hendrix) accompagnano il racconto della controcultura, la presa di coscienza del ragazzo, la scoperta delle droghe; già prima di arrivare a New York, che rappresenterà il posto dove è possibile

---

24 Regista e direttore della fotografia inglese, per un elenco dei suoi lavori rimando alla sua pagina: Ben Anthony, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm2076966/>. Data di accesso: 02/10/2023.

25 Nato nel 1986 e giunto alla sua 37esima stagione nel 2023.

vivere una società orientata a nuovi valori sociali, il giovane Keith incarna uno spirito eversivo che emerge per contrasto anche dal racconto rattristato dei genitori che, per quanto non abbiano mai ostacolato la vena creativa del ragazzo, finiscono per rappresentare nel documentario quell'atteggiamento conservatore dal quale la generazione di Haring cercava di prendere le distanze. A New York l'estraneità sociale di Keith finalmente cessa e il ragazzo può immergersi in una realtà che incarna a pieno lo spirito di libertà ed esplorazione sessuale che cercava; vediamo i luoghi di questa realtà come il Club 57 (fig. 16), le zone degradate della città (che a fine anni '70 è in recessione economica) dove scopre il graffitismo.

Il documentario sembra suggerire che la maturazione artistica di Haring avvenga come in un punto di convergenza culturale rappresentato dalla New York di quegli anni, in cui ogni modalità espressiva è rinnovata da nuove esigenze e contiene un certo spirito di rottura; in continuità con tutto questo Haring riesce a far notare la sua arte: riempie gli spazi pubblicitari della metropolitana (fig.17), che la crisi economica aveva lasciato bianchi, con le sue opere, contribuisce insomma ad effettuare una letterale “sostituzione” di una modalità espressiva -la pubblicità- con un'altra: la sua arte.

Il carattere popolare dell'arte di Haring, che infatti eredita elementi dalla pubblicità e dal fumetto, sviluppa un rapporto ambiguo con le regole della società capitalistica; caratteristico, con la sua subito evidente componente e propensione commerciale, del mutato clima economico americano nei primi anni '80; tale contrasto, per quanto raramente sottolineato dal documentario, finisce per emergere ugualmente: come ad esempio quando Tony Shafrazi, importante gallerista d'arte famoso per aver deturpato *Guernica* al fine di protestare contro la guerra in Vietnam, dice di essere stato il primo ad aver riconosciuto l'alto potenziale economico dell'arte di Haring. Un contrasto che viene tematizzato nel caso dell'apertura del Pop Shop, anche se paradossalmente (per un documentario che utilizza continuamente il riferimento economico come garante del successo raggiunto da Haring) si dice come le accuse di un atteggiamento consumista andassero riviste alla luce del fatto che il negozio non fu mai una vera fonte di introiti, quanto piuttosto una manifestazione della convinzione di Haring che l'arte dovesse essere a portata di tutti.

Nella prima metà degli anni '80 la fama di Haring cresce a dismisura: “He was treated like he was a rock star” dice Julia Gruen, assistente di Haring; “There was nobody that didn't know who he was. I mean, he became New York” (Kermit Oswald). Fotografie d'archivio mostrano Haring in compagnia di Madonna, Brooke Shield, Rupert Everett, Boy George, Andy Warhol, Grace Jones, Michael Jackson, e Basquiat (fig. 18); come vedremo più avanti quando affronterò il documentario su quest'ultimo sono diversi i punti di contatto fra queste due figure e ancora di più fra le due narrazioni che vengono intessute nei rispettivi documentari, almeno nelle intenzioni. Ma a differenza di Basquiat, e nonostante le implicazioni del Pop Shop, il legame di Haring con la street

art resta molto forte e in quest'ottica due lavori del 1986 come *Crack is wack* e il lavoro collettivo realizzato insieme a mille ragazzi del progetto CityKids per i 100 anni della Statua della Libertà (fig. 19), rappresentano all'interno del documentario un punto culminante della ricerca di un'arte accessibile a tutti, nella fruizione e nella realizzazione.

La parte finale del documentario è dedicata alla malattia di Haring; nell'autunno del 1988, tempo dopo essere venuto a conoscenza della morte del suo ex fidanzato per AIDS, gli viene diagnosticata quella stessa malattia che dai primi anni '80 ha gettato un'ombra oscura sullo stile di vita libero e sessualmente disinibito che aveva caratterizzato quegli anni; diventa insomma il simbolo della fine di un'epoca. *Nulla in mundo pax sincera* di Antonio Vivaldi accompagna gli strazianti racconti degli amici sugli ultimi giorni di vita di Haring; disegnerà fino all'ultimo, ricorda Kenny Scharf come a sottolinearne nuovamente l'incredibile necessità espressiva che lo muoveva.

In conclusione, alcuni cartelli riportano il numero di opere lasciate da Haring e l'incredibile quantità di milioni ottenuta dalla loro vendita, oltre ai soldi devoluti dalla fondazione Haring a cause come la ricerca contro l'AIDS; la grande enfasi posta sulla componente economica, rimarcata dalle inquadrature finali che mostrano immagini di case d'asta che battono per cifre enormi i lavori di Haring non fa che sottolineare in ultima battuta il paradosso già accennato in precedenza fra l'aspirazione di Haring verso un'arte accessibile a tutti e la piega commerciale che anche un'arte nata fuori dalle gallerie e dai musei prende in seguito al riassorbimento all'interno della logica consumista dilagante dagli anni '80.

*Keith Haring – Street Art Boy* è insomma più un veicolo per affermare la personalità dell'artista che un modo per raccontare la sua arte e finisce per trasformare anche la vita dell'artista della Pennsylvania in un oggetto di consumo: lo stile simile al videoclip, con un utilizzo caleidoscopico di immagini e suoni vuole catturare lo spettatore nel racconto di un'epoca di cui Haring risulta in qualche modo il campione; ma i tentativi di descriverlo come una figura di rottura sono annullati dal continuo riferimento ad una logica del consumo dalla quale è stato esso stesso fagocitato, e per la quale anche questo documentario, alla pari delle sue opere stampate su una maglietta o una tazza, sembra farsi veicolo di promozione. Nonostante il racconto della malattia e della morte per AIDS aspiri a tradursi tematicamente nel racconto di un rigetto della società per una realtà culturalmente scomoda, la parabola di Haring sembra soprattutto declinare, rimanendo all'interno dei cliché dell'artista (come la precocità, la necessità espressiva), un'ennesima versione dell'*american dream* ad uso e consumo della società capitalista. Si tratta sicuramente di un paradosso interessante, ma che non credo venga affrontato consapevolmente da un documentario che tanto a livello visivo, quanto musicale (l'utilizzo della musica classica per accompagnare il dramma finale legato alla malattia può servire a rendere l'idea dell'uso che viene fatto della colonna sonora) ha il carattere che ci si può aspettare di trovare in un prodotto per la televisione: illustrativo,

maldestramente didattico, inoffensivo.

### 3.2.2 – Caso studio: *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child* (Tamra Davis)

A primo impatto tanto la forma quanto la sostanza di *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child* sembrano non distanziarsi troppo da *Keith Haring – Street Art Boy*; il documentario sull'artista newyorkese realizzato da Tamra Davis<sup>26</sup> nel 2010 presenta infatti molti parallelismi con il precedente tanto nell'uso sincopato delle immagini, un ricorso ancor maggiore a brani musicali (la colonna sonora è curata da due dei tre membri del leggendario gruppo rap-rock Beastie Boys, fra i quali Michael Diamond, marito all'epoca della Davis) e un interesse rivolto soprattutto alla personalità di Basquiat e al periodo storico nel quale esplose la popolarità per la sua arte. Ma se il documentario su Keith Haring nasceva come commissione per un programma culturale televisivo americano, le prime immagini di *The Radiant Child* ci mettono al corrente di un'origine più intima: Tamra Davis conobbe Basquiat a Los Angeles nella seconda metà degli anni '80 e, diventata amica, lo filmò in alcune interviste realizzate insieme all'amica Becky Johnston; tale materiale, già utilizzato dalla regista per la realizzazione del corto *A conversation with Basquiat*<sup>27</sup>, fa da base per il documentario, venendo intramezzato fra i molti materiali d'archivio presentati.

Il documentario si apre con il testo della poesia *Genius Child*, scritta del poeta afroamericano Langston Hughes<sup>28</sup>, accompagnata dal suono di un proiettore in azione; suono e immagine lasciano poi il posto al monitor di una tv analogica non sintonizzata (effetto sabbia), con il caratteristico rumore bianco che lascia poi il posto alle immagini di *A conversation with Basquiat* (1986) (fig. 20). Il brano jazz *Salt Peanuts* (Dizzy Gillespie) accompagna i titoli di testa del film realizzati con un montaggio sincopato di immagini (montato anche a tempo musicale), video di repertorio e foto delle opere di Basquiat, insieme ad alcune frasi-statement:

-“Papa, I'm going to be famous” (Basquiat)

-He was one of the people I was truly envious of... but he was too fragile for this world”

(Madonna)

-“Basquiat first became famous for his art,

26 Regista originaria di Los Angeles, dove conobbe Basquiat, è diventata nota verso la fine degli anni '80 per la realizzazione di videoclip di famosi gruppi musicali come Depeche Mode, The Smiths, The Bangles, Beastie Boys, prima di passare a girare film per il cinema e serie tv. Per una panoramica completa sul suo lavoro rimando alla pagina: Tamra Davis, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm0205542/>. Data di accesso: 02/10/2023.

27 Il documentario *A conversation with Basquiat* della durata di circa mezz'ora viene realizzato nel 2006 dalla Davis utilizzando registrazioni da lei effettuate in una stanza de L'Ermitage Hotel di Beverly Hills nel giugno 1986, due anni prima della sua tragica scomparsa per overdose a soli 27 anni; parte di questo materiale confluisce nel più lungo e più recente *The Radiant Child*.

28 Langston Hughes (1902-1967) è stato un importante poeta, scrittore e attivista afroamericano, considerato una delle figure più significative del Rinascimento di Harlem, un periodo di rinnovato interesse e crescita della cultura afroamericana e delle arti durante gli anni '20 e '30 del XX secolo.



and then he became famous for being famous

and then he became famous for being infamous” (Richard Marshall)

-“As a king rules by divine rights, so did Basquiat draw and paint” (Peter Brant)

*The Radiant Child*, a differenza di *Street Art Boy*, non segue una scansione cronologica e dopo l'introduzione comincia raccontando il clima socio-culturale della New York di fine anni '70: *The Message* (la storica canzone hip-hop di Grandmaster Flash and the Furious Five) apre su un'immagine di una New York che nel 1978 assomiglia tantissimo alle immagini decadenti che ne davano film come *Taxi driver* e *Midnight Cowboy*; ci troviamo insomma nel medesimo ambiente in cui giungerà Haring in quello stesso 1978, e infatti fra gli intervistati ritroviamo alcuni nomi già incontrati nel precedente documentario come Fab 5 Freddy, Kenny Scharf, Tony Shafrazi, Al Diaz; ritroviamo fra le immagini le stesse personalità che frequentavano l'ambiente dell'epoca: Madonna, Grace Jones, Andy Warhol e lo stesso Haring.

Dopo un breve accenno alla fuga dalla casa paterna, si racconta della vita da strada di Basquiat e della sua attività di *writer* con il nome di SAMO; a differenza del racconto di Haring dove l'arrivo a New York e la scoperta di una cultura diversa rispetto a quella bigotta della provincia rappresentava l'accesso ad un mondo nel quale finalmente potersi integrare ed esprimere, nel caso di Basquiat questi è descritto come controcorrente rispetto a quella stessa realtà, e già i primi commenti sul suo periodo da graffitare rimarkano questo aspetto: gli intervistati sottolineano infatti come le sue opere fossero diverse dagli altri graffiti legati alla cultura hip-hop, più enigmatici e rivolti esplicitamente al mondo dell'arte; erano infatti realizzati nel quartiere di Soho e riportavano scritte come “Samo for the so-called avant gard”.

“What he was doing was quite different from what graffiti artistis were doing [...]. The SAMO tags had content. There was like poetry”, sottolinea Glenn O'Brien (amico e produttore di *Downtown 81*). Basquiat insomma è subito presentato come un personaggio di rottura (rispetto ad un mondo che si pone già a sua volta in un rapporto di rottura con la tradizione): “Jean was doing it in a much more intensely radical, bohemian style” (Fab 5 Freddy).

Il passaggio dai graffiti e varie forme di sperimentalismo (aveva co-fondato la band sperimentale *Gray* della quale fece parte anche un giovane Vincent Gallo) alla pittura viene accompagnato dal brano *Green Haze* di Miles Davis: dopo aver ottenuto una certa visibilità al PS1 di New York, grazie anche al supporto della gallerista Annina Nosei che gli procura uno studio e del materiale per dipingere, Basquiat inizia la propria scalata alla fama. Un particolare divertente compare tanto nel biopic di Haring quanto in quello di Basquiat: entrambi quando dipingono vengono ricordati ascoltare ossessivamente un brano musicale in loop; si tratta per Basquiat del *Bolero* di Ravel, mentre per Haring la canzone *Rock Lobster* dei The B-52's.

Veniamo a conoscenza, poco dopo nel documentario, dell'origine del titolo *The Radiant Child*, dal titolo dell'articolo di giornale che Renè Ricard scrisse per "ARTFORUM" (fig. 21) quando la fama di Basquiat era in rapida ascesa<sup>29</sup>; il rapporto con la fama per l'artista newyorkese emerge dal documentario in maniera diversa e più conflittuale rispetto al caso di Haring: infatti, mentre ciò che muove l'artista della Pennsylvania era il desiderio umanissimo di trovare una realtà nella quale venire accettati e potersi finalmente esprimere liberamente, e in questo senso la fama per come raccontata non crea mai un ostacolo se non per il paradosso commerciale legato alla sua arte, anzi rappresenta il risultato culminante di questa sua integrazione; nel caso di Basquiat invece, come abbiamo già visto, la ricerca della fama (che come dirà anche Fab 5 Freddy in un'intervista era l'obiettivo di tutti i graffitari, essere riconosciuti per qualcosa di specifico e personale) parte già all'interno di un particolare ambiente di controcultura dal quale tuttavia lui sente di volersi differenziare: in questo senso Basquiat è senza dubbio la vera rockstar fra i due, con tanto di attributi che lo riconoscono come bello, dalla personalità magnetica, ma allo stesso tempo fragile, introverso, in fondo sempre estraneo a quella realtà da cui voleva essere riconosciuto.

A questo punto una digressione ci riporta al racconto dell'infanzia, nella quale nuovamente possiamo ritrovare quei caratteri di precocità e necessità espressiva che come abbiamo visto sono attribuiti ai grandi artisti in tutta la loro vita: "He was constantly painting, constantly getting inspiration from something someone had just said or something that was on the television" ricorda poco dopo la fidanzata Suzanne Mallouk.

Rispetto al documentario su Haring viene dedicato un certo spazio in più al racconto dell'arte di Basquiat, ed è ancora il jazz, *Hot House* di Charlie Parker, ad accompagnare la descrizione del *cut up* di Burroughs<sup>30</sup> e dello stesso Bebop come elementi di analogia per il modo inaspettato e caotico in cui rimescolavano le parti di cui erano composti fino a farle esplodere in tanti frammenti eterogenei.

La metà degli anni '80 (fig. 22) è il periodo di maggior successo per Basquiat che nel 1983 a 21 anni è il più giovane artista ad esporre a DOCUMENTA VII, il valore medio delle sue opere è passato da 5.000 dollari a 30.000 e insieme cresce anche il mito intorno alla sua personalità: è ambizioso, controcorrente, incredibilmente giovane; di se stesso dirà in un'intervista: "I enjoy that they think I'm a bad boy, like a threat"; nel racconto, la natura di personaggio controcorrente diventa sempre di più elemento determinante del suo essere innovativo come artista (senza peraltro mettere in campo altri riferimenti che permettano di inquadrarne criticamente l'espressionismo selvaggio e

---

29 Ricard R., *The Radiant Child*, ARTFORUM, <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643>. Data di accesso: 20/09/2023.

30 Il "cut-up" è una tecnica artistica e letteraria che coinvolge il taglio e il riarrangiamento di testi esistenti per creare nuove opere. Nella pratica di Burroughs la tecnica coinvolgeva il prendere pagine scritte o stampate, tagliarle in piccoli frammenti e poi riassembolarle in modo casuale o guidato da un processo creativo non lineare. Questo processo produceva nuovi testi che spesso avevano un senso non lineare o surreale, andando oltre le logiche tradizionali della narrazione e della scrittura.

raffinato insieme); ma questa situazione si trasformerà presto in una gabbia: il ruolo di giovane star afroamericana dell'arte contemporanea inizia a fagocitare Basquiat che, oltre a dover fare i conti come Haring con la commercializzazione di un'arte nata in contesti underground, e le aspettative del mondo dell'arte, doveva anche coniugare il suo essere afroamericano con il successo in un mondo principalmente bianco: “Most of my reviews have been more reviews on my personality” dirà sconsolato Basquiat alla Davis lamentandosi di come il suo lavoro venisse letto principalmente alla luce della sua origine afroamericana; e da un certo punto di vista dispiace pensare che nel caso del documentario realizzato dalla sua amica di allora la situazione non sia molto diversa.

È interessante come il film affronti, sicuramente in maniera più consapevole di quanto faccia *Street Art Boy* con l'elemento commerciale dell'arte di Haring, il tema della personalità narcisistica e autodistruttiva di Basquiat; come dice Ann Temkin, capo curatore del MoMa di NY, Basquiat era affascinato e si rivedeva molto nel mito romantico dell'artista che, come Pollock o Van Gogh, vive una vita così intensa da finirne sopraffatto.

Dopo il fallimento della collaborazione con Warhol e la morte di quest'ultimo nel 1987, Basquiat soffre di una profonda depressione e il suo uso di eroina si aggrava; in un passaggio che non sfugge al cliché già riscontrato nel documentario di Keith Haring, la *Marcia funebre (Adagio assai)* della *Sinfonia n.° 3* di Beethoven annuncia che stiamo entrando nell'ultima e conclusiva parte della parabola della vita dell'artista; gli interventi di amici, come l'amico di infanzia e collega ai tempi di SAMO Al Diaz, ricordano come fu la solitudine ad accompagnarlo negli ultimi periodi della sua vita; in questo senso è difficile non pensare al documentario come una sorta di lettera di scuse: per quanto quest'aspetto non sia reso esplicito dalla narrazione risulta emblematico l'intervento di Julian Schnabel, amico-rivale di Basquiat, che durante un'intervista dice: “He always wanted to know what I thought. So the reason I made the movie, I wanted to tell him what I thought. I thought I owed it to him”<sup>31</sup>.

Così, dopo le immagini dei necrologi e le scritte che come nel caso di Haring, riportano il numero di opere e il loro incredibile valore economico (per quanto questo tasto sia meno insistito rispetto al caso di *Street Art Boy*), ascoltiamo chi conosceva Basquiat ribadire come il suo genio sia indiscutibile ancora oggi, a venti anni di distanza; ad introdurre un piacevole elemento di dissonanza è il testo della poesia d'apertura, *Genius Child*, recitato da Fab 5 Freddy mentre vediamo un'ultima volta Basquiat a lavoro:

This is a song for the genius child.

Sing it softly, for the song is wild.

Sing it softly as ever you can -

---

31 Il film a cui si riferisce Schnabel è una pellicola di finzione da lui stesso diretto intitolata *Basquiat* (1996); la sceneggiatura è invece co-firmata insieme al regista e sceneggiatore Lech Majewski.

Lest the song get out of hand.

Nobody loves a genius child.

Can you love an eagle,

Tame or wild?

Can you love an eagle,

Wild or tame?

Can you love a monster

Of frightening name?

Nobody loves a genius child.

Kill him - and let his soul run wild.

Tirando le conclusioni, i due documentari hanno sicuramente tanti punti di contatto; delle similitudini nella forma ho già parlato, ed anche per quanto riguarda il contenuto credo sia emerso come entrambi seguano i cliché comunemente attribuiti al racconto dell'artista; eppure anche nel parallelismo non si può dire che per i due artisti non sia disegnato un percorso differente. Se infatti entrambi vivono lo stesso periodo e ambiente di libertà e fermento culturale, il successo di Haring sembra posto in continuità con tutto questo, mentre Basquiat viene sempre e comunque descritto come un outsider, che si tratti del mondo dell'arte o di quello dell'underground.

Nel fare questo entrambi i documentari fanno emergere una certa contraddittorietà nelle figure dei due artisti, ma ritengo che mentre nel caso di Haring il tema della commercializzazione della sua arte emerga in maniera paradossale e non tematizzata, si deve ammettere che nel film dell'amica Tamra Davis, nonostante il tono ancora più appassionato e glorificante, viene descritta la personalità di Basquiat senza silenziare le sue contraddizioni.

### **3.2.3 – Caso studio: *Gerhard Richter Paintings* (Corinna Belz)**

Il documentario del 2011 *Gerhard Richter Paintings*, realizzato dalla documentarista tedesca Corinna Belz<sup>32</sup>, appartiene ad una categoria diversa rispetto ai due precedenti che ho affrontato; il

---

<sup>32</sup> Corinna Belz è una regista e documentarista tedesca che ha realizzato tre opere che hanno come soggetto Gerhard Richter: *Das Richter Fenster* (2007), *Gerhard Richter Paintings* (2011) e *Ema on the staircase* (2012). Anche il resto della produzione della Belz si concentra principalmente su lavori incentrati sul mondo dell'arte, come il recente *In den Uffizien* (2021), diretto e scritto insieme a Enrique Sánchez Lansch.

film, che innanzitutto racconta un artista ancora in vita, copre un arco temporale molto più breve (2-3 anni circa) e lascia in secondo piano la componente biografica di Richter, che emerge a tratti da racconti fatti da lui stesso in prima persona, per concentrarsi su lunghe riprese dell'artista al lavoro all'interno del proprio studio; anche lo stile con cui è realizzato il documentario si discosta nettamente da quanto visto in precedenza, eliminando le interviste nella modalità "teste parlanti", mantenendo un approccio formale più posato dove la scelta della macchina a mano e un largo utilizzo degli zoom permettono di insinuarsi nello spazio dell'artista, mentre un montaggio lento, lo scarso utilizzo di colonna sonora insieme ai luoghi di ambientazione, principalmente gallerie e studi d'artista, con la loro illuminazione fredda e diffusa, suscitano un'atmosfera calma e *minimal* ma allo stesso tempo intensa perché aperta ad intercettare ogni minima risonanza.

All'inizio del documentario, prima ancora delle immagini, sentiamo i suoni provenienti dallo studio dell'artista; pochi secondi dopo vediamo Richter in campo medio intento a posizionare una telecamera su un treppiedi, prima che l'inquadratura passi a coincidere con quella della telecamera e inquadri con uno zoomare il quadro che ha davanti: così sulla tela nera mentre suonano le note di *Aus der ferne III Fur Streichquartett* composte da György Kurtág compare il titolo del film. Si tratta sicuramente di un inizio meno spettacolare ed esagitato di quanto visto fino ad adesso dove l'idea di assumere il punto di vista dell'artista (sottolineato dal passaggio al punto di vista della telecamera collocata da Richter) rappresenta l'elemento principale della sequenza. Vediamo il riflesso di Richter nella tela nera che si sposta lentamente da dietro a davanti alla telecamera e inizia a raschiare la superficie del quadro, facendo emergere i colori sottostanti. Una scritta ci informa che ci troviamo nel suo Atelier di Colonia nel 2009. L'assistente dell'artista Norbert Arns fotografa i quadri per realizzare delle miniature che serviranno a preparare l'allestimento della mostra alla Goodman Gallery di New York; "Rimarranno così?" chiede Belz a Arns riferendosi ai quadri. "Penso di sì, sembrano finiti, no?". Il tema del rapporto con aleatorietà e metamorfosi affiora così immediatamente e naturalmente come tratto distintivo dell'arte di Richter.

Una carrellata sulle opere in miniatura disposte nel plastico della galleria (fig. 23) funziona anche da antologia per il lavoro di Richter, ricordando il ciclo di Duchamp *Boîte-en-Valise*; quest'espedito, ripetuto diverse volte durante il film ed accompagnato sempre dalle note di *Music for Marcel Duchamp* composta da John Cage (uno dei quattro brani che compone la colonna sonora) permette di farsi un'idea dei cicli stilistici dell'artista tedesco che nell'arco della sua vita ha esplorato con le sue opere tanto l'astrazione che il realismo.

Vediamo poi un filmato d'archivio datato 1966 che ci mostra Richter nel suo atelier di Düsseldorf mentre descrive all'intervistatore il suo approccio alla pittura: "Parlare della pittura non solo è difficile ma forse anche inutile, lo si fa con le parole, ma la pittura non ha nulla a che vedere con le parole. [...] la pittura è un'altra forma di pensiero. [...] Quello che mi interessa in generale, e

che vale anche per la pittura, è quello che non capisco; vale anche per le immagini: non mi piacciono quelle che capisco”. L'inserito è significativo perché condensa motivi biografici e tematici importanti in poche sequenze e battute: Düsseldorf rappresenta l'apertura al mondo libero dopo la fuga dalla Germania dell'Est. Il richiamo all'immagine come elemento complesso rimanda invece a Dresda, dove Richter aveva studiato all'Accademia di Belle Arti ricevendo un'educazione tradizionale, e avviandosi a diventare un apprezzato esponente del realismo socialista. In quell'ambiente le immagini erano considerate un efficace quanto univoco strumento di comunicazione e propaganda; un vero e proprio cortocircuito poteva dunque dirsi quello cui Richter si era sottoposto con il trasferimento a Düsseldorf e la conoscenza delle neoavanguardie europee. Ben si esprime, questa svolta, in *Senza titolo (Tavolo)*, la prima miniatura in sequenza preparata per la mostra di New-York: immagine di un tavolo cancellato da furiosi colpi di pennello informale.

Torniamo poi al 2009 all'Atelier di Colonia dove Richter dipinge (fig. 24) passando da un quadro all'altro, e dando quasi ad ognuno di essi il tempo di respirare. Le inquadrature dell'artista al lavoro mantengono come una rispettosa distanza rotta solo dall'utilizzo dello zoom, mentre il controcampo sul Richter arriva solo quando questi si ferma ad ammirare il proprio lavoro: “Potevano venire meglio” dice con aria leggermente divertita. I quadri comunque non sono finiti, l'uso di colori accesi come il giallo, il verde, il blu e il rosso sarà presto smorzato dal nero: “È un peccato vero? sarebbero stati molto più in, là fuori nel mondo”, dice Richter al suo assistente.

Un breve estratto di un video del 1976 (questa volta a colori) vede Richter parlare della sua fascinazione per le fotografie e della loro influenza sulla sua arte e sulle tele monocrome grigie in particolare: il processo chiamato “photobilder” coinvolge il trasferimento delle immagini fotografiche sulla tela attraverso la pittura per ottenerne una sorta di grado zero, e poi l'intuizione della sfocatura e del mosso, a creare quasi una fusione tra fotografia e pittura, sfocando i confini tra realtà e finzione, e suscitando quelli fra immagine e tempo; anche in questo caso la cosa non viene esplicitamente descritta a parole, ma più avanti Richter accompagnerà la regista a vedere una recinzione la cui fotografia ha trasformato in un quadro che ne cattura l'essenza di sindone (fig. 25).

Dopo aver visto altre immagini delle miniature all'interno del plastico il documentario compie un altro passo indietro, mostrandoci le immagini dell'allestimento della mostra al Museo Ludwig di Colonia nel 2008; Richter non è convinto dall'illuminazione della stanza di esposizione: “L'esibizione è piuttosto spietata; solo le grandi tele astratte. Quindi potrebbe essere una buona idea avere un'atmosfera (illuminazione) fredda o neutra. Deve essere molto fredda! Le persone devono essere felici di uscire. Non dovrebbero sentirsi a loro agio”; affermazioni, mi viene da dire, che in parte trovano riscontro anche per quanto riguarda il documentario stesso, che non fa nulla per mettere a proprio agio lo spettatore.

Nel caso dell'inaugurazione della mostra, con la conferenza stampa e le foto di rito (fig. 26),

vediamo il rapporto ambivalente di Richter con la fama, che non rifugge, anche se da un lato sembra infastidirlo: “Com'è essere famosi? dipende, può essere bellissimo, ma non hai tempo per dipingere” risponde divertito alla domanda di un giornalista; vedremo più avanti che anche l'essere filmato durante il lavoro lo fa sentire esposto in una maniera che sente di aver provato solo in ospedale davanti ai medici; come dirà alla Belz: “Dipingere è un lavoro segreto, fatto per qualcuno che non parlerebbe in pubblico ma che invece agisce in privato; qualcosa che fai in privato ma che poi riveli al pubblico. Ti puoi anche nascondere dietro di esso. È un lavoro aggressivo; come diceva Adorno, le immagini sono fra loro mortali nemiche, non le puoi mettere insieme. Ogni immagine è un'affermazione che non accetta compagnia”.

Anche in altri momenti Richter parla direttamente del suo modo di fare arte; dopo le immagini dell'inaugurazione al Ludwig Museum lo vediamo, nuovamente nel suo studio, discutere con la regista delle fotografie appese al muro del suo ufficio: queste rappresentano *La quercia di Flagey* di Courbet, una statua greca mutila, un disegno di Picasso rappresentante una testa, una foto scattata durante gli anni della seconda guerra mondiale nella quale vengono ritratti alcuni uomini intenti a conversare mentre accanto a loro bruciano dei cadaveri (fig. 27): la foto del quadro di Courbet, dice, è contraddistinta dall'ambiguità di sembrare una foto; la statua ha i caratteri delle belle arti (belle forme, linee armoniche), ma la mutilazione introduce un contrasto brutale, la foto di guerra presenta una apparente tranquillità (il tema della banalità del male cui un tedesco come Richter è molto sensibile) che nasconde invece il dramma che accade sullo sfondo.

Poco dopo parla direttamente della sua pratica pittorica: “All'inizio posso dipingere quello che voglio, ma dopo c'è una condizione a cui devo reagire cambiando il quadro o distruggendolo. Qualcosa accade spontaneamente; non da solo, ma senza seguire un piano o una ragione”; quando lo storico dell'arte Benjamin Buchloh gli chiede come faccia a capire se un lavoro è concluso o meno, ricercando quello che per Richter possa essere un elemento decisivo, un *benchmark*, questi gli risponde che si tratta solo di fare una scelta, sapere esprimere il giudizio se una cosa è buona o no. Trovo interessante questo passaggio perché si collega ad un filmato d'archivio risalente al 1969 che vediamo poco dopo, nel quale l'intervistatore chiede a Richter cosa intenda con l'affermazione che dipingere sia un fatto morale: “Dipingere non è solo una questione di estetica, di realizzare belle immagini, cosa che non è poi così difficile. È una questione di morale personale, ma non si vive da soli, si è parte di una società”. Poco dopo però un divertente scambio di battute fra uno degli assistenti di Richter e la Belz ricontestualizza la serietà di queste affermazioni: “Non puoi influire con i quadri” -dice l'assistente- “Se dico che è bello e che dovrebbe lasciarlo così com'è, è più probabile che lo cambi; [...] è come dargli un'occasione per distruggerlo”.

Diversamente dai due documentari precedentemente affrontati, nel caso di *Gerhard Richter Paintings* l'elemento biografico non ha un posizionamento specifico all'interno dello scorrere del

film, ma emerge dai video d'archivio e, soprattutto, dal lavoro di Richter con le fotografie (fig. 28); vediamo infatti due volte l'artista tedesco ordinare un certo numero di sue vecchie foto che lo ritraggono bambino negli anni '30 in Germania: il fascino per le fotografie viene dal fatto, dice Richter, che esse raccontano un mondo che conosciamo solo nella limitatezza di quanto inquadrato e che tengono vivo sostituendosi al ricordo; “Non so chi sia questa donna (dice riferendosi ad una foto della madre). È mia madre, lo so dalle fotografie, non perché me lo ricordi. Quanti anni avevo, due?”.

La seconda volta avviene in occasione della visita al suo studio da parte della gallerista Marian Goodman; l'argomento è la grande maturità che fin da subito ha caratterizzato il lavoro di Richter, e la Goodman si chiede se l'origine possa essere ritrovata nella figura della madre dell'artista, che fin dalla sua giovane età aveva posto degli alti standard per il figlio; Richter risponde scettico che gli sembra un cliché fatto per vendere una bella storia: sicuramente l'influenza della madre è stata importante, dice, ma “È connaturato ai figli non credere ai genitori, volerli distruggere per riuscire a vedere attraverso di essi”; il dubbio resta dunque un elemento fondamentale della visione di Richter, come ribadito anche in riferimento alla figura di Beuys.

L'importanza delle tematiche storico sociali nel lavoro di Richter emerge poi quando si tocca il ciclo di quindici dipinti *18.October 1977*, il lavoro realizzato nel 1987 per l'anniversario dei dieci anni dal suicidio dei membri della banda Baader Meinhof avvenuto in galera<sup>33</sup>; i dipinti., visibili nelle miniature del plastico prima di passare ad occupare tutto il fotogramma, sono introdotti senza alcun commento, prima che Richter affermi come il lavoro sia per lui un modo di affrontare eventi e tematiche difficili: “Cerco di farmi strada attraverso il lavoro. È meglio che non fare niente quando mi sento impotente”. Assistiamo infine alla mostra alla alla Marian Goodman Gallery di New York nel novembre del 2009; la mostra è andata bene e Richter è soddisfatto, eppure dopo tutti questi anni ribadisce come sia ancora un trauma per lui esporre le proprie opere al pubblico.

Le ultime immagini del pittore tedesco al lavoro lo vedono ancora all'opera con lo strumento di sua invenzione per raschiare le superfici dei quadri, quando inaspettatamente una macchia di colore giallo emerge dalla tela grigia: “Lo vedi?” chiede eccitato Richter al suo assistente (fig. 29), “Il giallo? Non ho idea di come ci sia finito”; il caos e la cattura di un'effimera traccia nella trama dell'esistente emergono un'ultima volta come il tema portante dell'arte di Richter. A chiudere circolarmente il documentario torniamo come all'inizio ad assumere con la macchina da presa il

---

33 La Banda Baader Meinhof, nota anche come Rote Armee Fraktion (RAF), è stata un gruppo terroristico di estrema sinistra attivo in Germania Occidentale dal 1970 al 1998. Il gruppo, che prende il nome da Ulrike Meinhof, una giornalista tedesca di sinistra che si unì a Baader e ad altri attivisti radicati negli anni '60 e '70, con l'intento di combattere ciò che percepivano come un sistema politico ritenuto fascista e razzista e di portare avanti una rivoluzione comunista; è stato responsabile di una serie di attentati, omicidi e rapine durante gli anni di attività; i loro obiettivi includevano membri del governo, ufficiali di polizia, industriali, e persone legate all'establishment politico ed economico che consideravano responsabili delle ingiustizie e delle disuguaglianze sociali. Nell'ottobre 1977, tre dei fondatori del gruppo - Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe - furono trovati morti nelle loro celle nella prigione di Stammheim, apparentemente suicidatisi.



punto di vista di Richter che realizza una panoramica del suo studio; il brano *Klavierkonzert No.1 in d-moll* composto da Johann Sebastian Bach accompagna i titoli di coda.

*Gerhard Richter Paintings* è insomma un documentario più riflessivo, intimo e meno didattico nel raccontare la figura di un grande artista del novecento; per quanto si possa obiettare che non rientri a pieno nella categoria del Biopic non si può però nemmeno soprassedere sul fatto che rappresenti una testimonianza importante nel racconto della sua arte con la quale lo stile del documentario compie un tentativo di sintonizzazione: così, ad esempio, fra le pieghe di alte conversazioni sul tema del fare arte, emerge la personalità di un uomo ironico, convinto eppure incerto delle decisioni che prende, fallibile e segnato dalla malinconia per una vita di successi che l'ha però visto impotente davanti alle tragedie storiche -dal nazismo al terrorismo della RAF- e private -l'abbandono forzato dei genitori nella Germania dell'Est che non potrà mai più rivedere.

### 3.3 – Found Footage

La pratica del Found Footage (FF) consiste nel realizzare un'opera video utilizzando interamente o in parte materiale “trovato”, preesistente e rimontato in un nuovo contesto<sup>34</sup>; l'origine di tale metodologia può essere rintracciata tanto in alcuni film sperimentali degli anni '20 come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov, quanto in pratiche esterne al mondo dell'immagine in movimento come il collage di origine cubista e il ready made dadaista<sup>35</sup>. Sebbene i primi ad utilizzare il collage fossero i cubisti, in particolare Picasso e Braque che per i papier collé si erano serviti di ritagli di carta di varia provenienza incollati su composizioni pittoriche, tale tecnica corrisponde più in generale “all'atto di incollare e alla possibilità di far coesistere elementi eterogenei nel corpo tradizionale della grafica e della pittura”<sup>36</sup>.

La possibilità di estrarre materiale e inserirlo in una nuova opera si sposa con il concetto di ready made, ovvero l'oggetto trovato che ricontestualizzato assume un nuovo significato, esattamente come le parti di materiale d'archivio che compongono una pellicola di found footage. *La Boite en valise* (1934) di Duchamp rappresenta un ulteriore avvicinamento alla logica del found footage; nell'opera dell'artista francese le riproduzioni delle sue opere, miniaturizzate o in fotografia, sono raccolte in una valigia che diventa così un catalogo del suo lavoro; ovvero, egli propone la tematizzazione ricapitolante come risposta alla messa in crisi che il ready made poneva e provocava al sistema artistico: un'opera composta di opere che però originariamente sono oggetti

---

34 Sul tema del Found Footage si veda: W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993; M. Senaldi, *Doppio Sguardo*, Milano, Bompiani, 2008, pp.182-192.

35 Sulla pratica e sulla storia del collage, dall'invenzione cubista alle pratiche dadaiste e surrealiste fino alla ripresa e allo sviluppo nelle avanguardie degli anni Cinquanta: *Collage Collages: dal cubismo al New Dada*, catalogo della mostra, a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina (Torino, Galleria d'Arte Moderna 9/10/2007-6/01/2008), Milano, Electa, 2007.

36 M. M. Lamberti, *Il collage. Una nuova tecnica e le sue varianti*, in *Collage Collages...*, cit., p. 14.

prelevati dal mondo quotidiano, praticamente ciò che avviene nel caso del Found Footage Film (FFF).

Come accennato, un'altra pratica imparentata con il FF è quella del film di montaggio, ovvero una pellicola in cui la struttura data dal montaggio compone la sintassi narrativa più di quanto questa non sia inscritta nelle singole parti che la compongono. L'esempio più famoso proveniente dal cinema d'avanguardia russo degli anni '20 è rappresentato dal lavoro del regista Dziga Vertov il quale vedeva nell'utilizzo del mezzo cinematografico la possibilità di superare il regime scopico umano tramite le possibilità superiori di un cineocchio meccanico (quello della macchina da presa) capace di creare un vero e proprio vocabolario visivo della realtà. L'opera più nota di Vertov, *L'uomo con la macchina da presa* (1927) traccia la traiettoria narrativa di una giornata all'interno di una città industrializzata (le riprese si tennero nell'arco di tre anni a Mosca, Odessa, Kiev e Kharkov) ma non lo fa seguendo un arco narrativo presente nel materiale girato e cesellato dal lavoro di montaggio, bensì attribuisce a quest'ultimo il compito di unificare un materiale eterogeneo, garantendogli una sintassi che lo renda significante<sup>37</sup>; questo come vedremo è il caso anche delle opere che andrò ad analizzare.

Tra gli esempi di pellicole FF che istituzionalizzano questo tipo di pratica troviamo nella prima parte del novecento *Rose Hobart* (1936) di Joseph Cornell<sup>38</sup>, composto grazie a tutte le inquadrature in primo piano dell'attrice Rose Hobart estratte dal film *Borneo Selvaggio* (1931); diversamente dal ready made non si assiste qui ad una messa in discussione del principio necessario a definire un'opera d'arte, quanto ad un'esaltazione lirica del meccanismo cinematografico, per quanto la narrazione del cinema classico venga sgretolata. Diverso, il discorso per un'opera successiva come *Verifica Incerta*, degli italiani Baruchello e Grifi. Nel 1964 i due artisti acquisiscono 150.000 metri di pellicola cinematografica di scarto, contenenti scene e sequenze tagliate da film americani degli anni 50 e 60, e a partire da questo materiale assemblano il loro film. In questo caso, grazie anche ad un montaggio che gioca sulla ripetitività di topoi e situazioni, *Verifica Incerta* funziona come una ludica messa in discussione del principio di causalità che governa la narrazione cinematografica, oltre che di quegli aspetti extratestuali che definiscono la “struttura” di un film, come le sigle degli Studios durante i titoli di testa, presenti qui uno di seguito all'altro, a ripetizione.

Questi brevi accenni sulla pratica del FF rendono l'impressione di un campo di pratiche variegate i cui confini diventano potenzialmente ancora meno definiti se si considera che da un punto di vista ontologico non esiste una vera differenza fra il materiale che viene definito “trovato”

---

37 Per approfondire il film *L'uomo con la macchina da presa* si veda il già citato, D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mimesis, 2011.

38 Non a caso Cornell, scultore, appassionato collezionista di oggetti, autore di assemblaggi di oggetti di vario genere e provenienza in forma di “scatole”(shadow boxes), è considerato il più significativo fra gli artisti surrealisti americani, erede delle pratiche dadaiste duchampiane.

e quello realizzato appositamente per una pellicola; infatti, indipendentemente dal grado di sintassi narrativa evidentemente inscritto in una sequenza girata, rimane comunque il montaggio il luogo designato alla costruzione della struttura narrativamente significativa del film<sup>39</sup>, lavoro oltretutto realizzato da una persona, il montatore, per il quale il materiale è sempre dato come pre-esistente.

Può essere comoda, per muoversi all'interno di categorie così sfumate, l'assunzione di due sistemi di categorizzazione introdotti da studiosi del cinema. Nicole Brenez descrive nell'articolo del 2002 pubblicato sulla rivista "Cinemas: Revue d'études cinématographiques"<sup>40</sup> una classificazione del cinema FF fondata innanzitutto su una divisione in due macro-aree: l'utilizzo endogeno e quello esogeno del materiale di provenienza. Nel primo caso si parla di quelle situazioni in cui il materiale realizzato per un'opera viene utilizzato per cose affini, che si tratti della realizzazione di un *trailer* a fini pubblicitari, oppure per compiere un'autoanalisi da parte di un regista che ripercorra la propria carriera riprendendo frammenti di suoi film precedenti, come nel caso del film sperimentale-autobiografico *Film Portrait* di Jerome Hill (1970)<sup>41</sup>. Il caso del riuso esogeno è invece ancora più ampio e spazia dall'utilizzo di *stock-footage* in contesti che vanno dal cinema *mainstream* (solitamente a basso costo) al documentario storico e naturalistico, alla creazione di film di montaggio, fino al film sperimentale come nel caso della filmografia di Guy Debord, nella quale ricopre un ruolo fondamentale la pratica del *detournement*<sup>42</sup>.

Oltre a questa divisione fondata sulla provenienza del materiale, Brenez introduce anche una classificazione basata sulla modalità di utilizzo del materiale, e ne individua cinque possibili:

1. Uso Elegiaco: consiste nello smontare una fonte filmica per ricomporla sulla base di un motivo che subordina il montaggio alla sua esplicazione, spesso feticizzante ed elegiaca. Brenez fa l'esempio del già citato film di Joseph Cornell, *Rose Hobart*.

2. Uso Critico: modalità fra le più diffuse nel campo del FFF consiste nel prelevare immagini da fonti cinematografiche o anche private (filmini familiari) per smontarle o perfino "distruggerle"; Brenez usa il termine di estrazione situazionista *detournement*.

3. Uso Strutturale: si tratta di sviluppare un film non a partire da un tema o un motivo,

---

39 Se si esclude il caso particolare di pellicole come *Arca Russa* (2002), realizzato interamente in un'unica inquadratura (long take) o altre precedenti come *Nodo alla Gola* (1948) che si proponeva di raggiungere tale obiettivo ma, date le limitazioni tecniche dell'epoca (la durata limitata delle bobine), era costretta a nascondere i cambi di bobina con soluzioni di montaggio pensate per mascherare tale discontinuità.

40 Menick J., *The End is never the End*, John Menick's Website, <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end> - <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end-part-two>. Data di accesso: 20/09/2023.

41 *Film Portrait*, del 1970, è un'opera d'avanguardia realizzata dal regista, pittore e fotografo Jerome Hill; attraverso la forma del film-diario racconta la sua vita e il suo mondo attraverso l'uso di vecchi filmati amatoriali e situazioni ricostruite, con l'utilizzo di animazioni ed immagini colorate a mano. Nello specifico il film tratta della famiglia di James J. Hill, famosa per la costruzione delle ferrovie in America, e la crescita di Jerome Hill come uomo e artista; la pellicola però, grazie alla sua forma sperimentale, diventa anche un film sull'arte del cinema e sull'avanguardia: la liberazione dalla famiglia, dai legami sociali e artistici tramite il cinema.

42 Per approfondire il pensiero di Debord e la pratica del *Detournement* si veda: *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, a cura di M. Dall'Asta e M. Grosoli, Edizioni ETS, Pisa, 2011.

ma da un protocollo strutturale.

4. Uso Materiale: prevede un intervento di natura materiale sulla pellicola utilizzata, che riguardi la componente chimica dell'immagine o la sua composizione fotografica all'interno del fotogramma.

5. Uso Analitico: affine all'indagine scientifica e vicino anche all'Uso Critico del FF, prevede l'analisi di un fatto filmico esplorandolo in profondità, tramite strategie come il cross-editing o la variazione analitica di temi e elementi della composizione dell'immagine.

Secondo Nicole Brenez l'opera di Ken Jacobs *Tom Tom the Piper's Son* rappresenta una perfetta sintesi di tutti i processi appena elencati<sup>43</sup>.

Il secondo approccio alle opere FF è elaborato precedentemente rispetto all'articolo di Brenez, nel testo del 1993 *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* da William C. Wees<sup>44</sup>. Wees delinea innanzitutto uno spettro di azioni possibili che delineano tre modalità di intervento sul materiale trovato che compone le opere: ad un estremo dello spettro si trova la possibilità di mantenere intatto il materiale di partenza, senza alterarlo in alcun modo, realizzando così quello che a tutti gli effetti può essere definito un Ready made video; all'altro estremo esiste la possibilità di intervenire sulla dimensione materica del materiale di partenza, tramite azioni di graffio, perforazione, ritaglio, interventi chimici eccetera. Nel mezzo troviamo l'ampio campo del cinema di montaggio, all'interno del quale il materiale può essere associato o per creare una continuità narrativa anche solamente apparente, oppure trattato tramite un montaggio verticale, intellettuale, utilizzando la terminologia propria delle teorie sul montaggio di Eisenstein<sup>45</sup>.

Queste tre tipologie di utilizzo del materiale nel cinema di montaggio FF finiscono per definire altrettante tipologie di opere che da esse possono scaturire, anche se prevedibilmente nella maggior parte dei casi ci troveremo di fronte a una natura ibrida; in ciascun utilizzo il significato originario delle immagini viene ricontestualizzato, ma questo avviene con differenti modi di interrogare le immagini. Nel caso in cui le immagini originarie vengano utilizzate senza mettere in discussione la loro natura rappresentativa Wees definisce tale pratica "Compilation Film": è il caso per eccellenza dei documentari, o comunque di tutte quelle situazioni in cui viene invocato un

---

43 N. Brenez, (2002), *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental...* cit., pp. 49-67. Ecco, in sintesi, l'individuazione proposta dalla studiosa dei diversi processi sopra descritti nello sviluppo della pellicola: 1. Uso Elegiaco: tramite frammentazione del fotogramma alcuni motivi privilegiati di composizione e movimento vengono feticizzati (esempio: una scala, un vestito); 2. Uso Critico: in una modalità che ricorda il ready made il film originale viene presentato intatto sia all'inizio che alla fine della pellicola di Ken Jacobs, con un effetto di *detournement* sulla seconda riproposizione; 3. Uso Strutturale: riprende il principio secondo cui è necessario produrre un film interamente riflessivo a partire dai soli dati cinematografici; 4. Uso Materiale: la frammentazione del fotogramma avviene a livello materiale; 5. Uso Analitico: offre l'analisi degli elementi che compongono l'inquadratura.

44 W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993.

45 S. M. Èjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985.

archivio storico di fatti e immagini il cui senso può anche venir modificato, ma la cui dimensione storica non è messa in discussione<sup>46</sup>; definisce poi “Collage Film” i casi in cui le immagini vengano utilizzate come parte di un discorso elaborato dal montaggio che ha come effetto la messa in discussione della loro natura apparentemente neutra tramite strategie atte a svelarne il carattere mediato ed ideologico; è questo il caso di tantissime opere che, tramite una strategia di *detournement* che può essere messa in atto tramite il montaggio, voci narranti o anche solo la presenza della colonna sonora, fanno utilizzo di immagini prese dalla società dello spettacolo solamente per disvelarne la vera natura di prodotto dell'industria mediale. La terza possibilità si configura quasi come un'evoluzione post-moderna e post-ideologica del Collage, e Wees la definisce “Appropriation”: per spiegarla fa riferimento ad un famoso videoclip di Michael Jackson, *The Man in the Mirror*; il videoclip, composto interamente di immagini prese dal panorama mediale vede una radicale trasformazione, tanto della musica quanto delle immagini, quando l'immagine di una esplosione atomica segna il passaggio da un tono pessimista ad uno marcatamente ottimista. La rappresentazione del fungo atomico, e forse in certa misura anche delle immagini precedenti, non è utilizzata per far riferimento ad un preciso evento storico, il cui significato si vuole decostruire o distruggere, ma è utilizzata come un'immagine retorica che sta a significare un radicale cambiamento. Citando Wees: “Se il compilation film cita la storia, nel caso dell'appropriazione si citano i media, che hanno rimpiazzato la storia”<sup>47</sup>.

Le pratiche del FFF sono dunque innumerevoli e le possibili classificazioni per quanto capaci di creare ordine sono comunque impossibilitate a rendere conto di tutta la diversità di approcci che hanno però come comune denominatore la capacità di attivare un discorso critico proprio attraverso le immagini stesse; il FF non può fare a meno di richiamare l'attenzione sulle immagini come prodotti dell'industria mediale, come parte del mosaico che compone il vocabolario visivo, e quindi conoscitivo, del mondo in cui viviamo; sia che vengano utilizzate come album storico, o per esasperare le forme e la sintassi dei media con i quali condividono le stesse strategie retoriche, l'obiettivo è trasformarle in “puro alfabeto”.

### 3.3.1 – Caso studio: *Haunting* (John Menick)

La prima delle due pellicole in FF che affronterò è *Haunting*, presentato alla tredicesima edizione dello Schermo dell'Arte; realizzato da John Menick<sup>48</sup>, regista e saggista americano, dopo essersi laureato alla Cooper Union per l'avanzamento dell'arte e della scienza intraprende un

---

46 W. C. Wees, *Recycled Images ... cit.*, pp. 32-48.

47 W. C. Wees, *Recycled Images ... cit.*, p. 45.

48 Sulla pagina web di John Menick è possibile trovare, oltre alla sua biografia, alcuni dei suoi lavori scritti e video: : *John Menick.com (Pagina ufficiale)*, <https://www.johnmenick.com/>. Data di accesso: 02/10/2023.

percorso artistico che lo porta nel 2001, con il lavoro *The Disappearance*, ad abbracciare il saggio come principale espressione artistica, sia nella sua forma scritta che cinematografica; già dopo la laurea è membro attivo di numerosi collettivi newyorkesi, come Nomads+Residents e 16 Beaver Group. Nel 2005 realizza un video saggio nella forma di un monologo sui film a tema “l'ultimo uomo della terra”, mentre nel 2012 produce per DOCUMENTA (13) un video che raccoglie diverse apparizioni di Sigmund Freud come personaggio di finzione nel cinema e nella televisione<sup>49</sup>.

Coerente all'uso del video saggio *Haunting* viene realizzato dall'artista nel 2020 durante il lockdown causato dalla pandemia globale COVID-19, e riflette tanto su un genere ricco di esempi e di stereotipi come quello del *ghost movie*, soprattutto nella sua declinazione della casa infestata, sia sul valore che attribuiamo agli spazi domestici dopo l'esperienza della pandemia; lo fa attraverso l'uso del doppio canale e una struttura di montaggio che propone tramite varie sequenze prese da film differenti la trama di una classica storia di fantasmi, come una sorta di bignami del cinema sulle case infestate.

Le pellicole che compongono il film sono innumerevoli e spaziano dal cinema anni quaranta fino ai giorni nostri; non è reperibile un elenco che enumeri tutti i film che formano *Haunting*, ed è quindi necessario rifarsi in prima battuta ai pochi titoli nominati all'interno degli articoli sul proprio lavoro scritti da Menick stesso; ad essi si aggiungono quelli che sono personalmente in grado di riconoscere sulla base della mia esperienza personale e dei risultati che sono riuscito a raggiungere tramite ricerche; le pellicole identificate sono: *The Uninvited* (di L. Allen, 1944), *The Innocents* (di J. Clayton, 1961), *The Haunting* (di R. Wise, 1963), *Danza Macabra* (di A. Margheriti, 1964), *Nella stretta morsa del ragno* (di A. Margheriti, 1971), *The House That Dripped Blood* (di P. Duffell, 1971), *The Legend of Hell House* (di J. Hough, 1973), *Burnt Offerings* (di D. Curtis, 1976), *Full Circle* (di R. Loncraine, 1977), *Alice ou la Dernière Fugue* (di C. Chabrol, 1977), *The Sentinel* (di M. Winner, 1977), *Amityville Horror* (di S. Rosenberg, 1979), *Changeling* (di P. Medak, 1980), *Inferno* (di D. Argento, 1980), *Quella villa accanto al cimitero* (di L. Fulci, 1981), *L'Aldilà* (di L. Fulci, 1981), *Entity* (di S.J. Furie, 1982), *Amityville Possession* (di D. Damiani, 1982), *Poltergeist* (di T. Hooper-1982), *Candyman* (di B. Rose, 1992), *The Shining* (Tv) (di M. Garris, 1997), *The Others* (di A. Amenábar, 2001), *Dark Water* (di H. Nakata, 2002), *The Grudge* (di T. Shimizu, 2002), *Gothika* (di M. Kassovitz, 2003), *The Amityville Horror* (di A. Douglas, 2005), *The Messenger* (di O. Pang e D. Pang, 2007), *The Awakening* (di N. Murphy, 2011), *The Conjuring* (di J. Wan, 2013), *The Conjuring 2* (di J. Wan, 2016), *Channel Zero* (Tv Show, vari registi, 2016-18), *The Turning* (di F. Sigismondi, 2020), e la lista non è sicuramente esaustiva.

Analizzando il corpus di pellicole selezionate, quantomeno quelle identificate, si possono intanto individuare alcune caratteristiche peculiari; innanzitutto non tutte le pellicole corrispondono

---

49 Si tratta di *Starring Sigmund Freud* (2012).

al classico canovaccio della famiglia che si trasferisce in un maniero di campagna che si rivela poi infestato: non sempre è un gruppo familiare a raggiungere il maniero, ma si può trattare di persone, scienziati o esperti del paranormale, interessati a scoprire la vera natura del luogo, come in *The Haunting*, in *Danza Macabra* (come nel suo remake *Nella Stretta Morsa del Ragno*), in *Candyman*, o nel più recente *The Awakening*, o di domestici che prendono servizio presso una nuova casa, come nel caso di *The Innocents*, *The Grudge* o *The Turning*, o ancora genitori in lutto per la morte di un figlio o una figlia, come nel caso di *Full Circle* e *Changeling*; anche la stessa casa luogo delle manifestazioni paranormali può assumere forme diverse come l'appartamento di città in *Full Circle*, in *The Conjuring 2* e in *Inferno*, o l'albergo di *Shining*; benché si parli sempre di storie di fantasmi alcune di queste possono avere un taglio maggiormente investigativo, dove la casa in questione ricopre un ruolo relativamente marginale, come in *Candyman* o in *Gothika*.

Ci troviamo insomma all'interno di un corpus di opere diversificate, benché un certo numero di pellicole presentino effettivamente un plot quasi identico, come: *Burnt Offering*, le tre pellicole della serie di *Amityville*, i due *The Conjuring*, *The Messenger*, *Dark Water*, *Poltergeist*; mentre altre quali *Shining*, *The Others*, *Quella villa accanto al cimitero* si differenziano principalmente nel terzo atto o in alcuni elementi portanti della trama.

Nel saggio *The End is Never the End*, dove parla del suo film *Haunting*, Menick divide il proprio lavoro in quattordici punti<sup>50</sup> che rappresentano altrettanti topoi, tematici e narrativi, toccati dalla storia:

1. L'arrivo: i protagonisti in macchina si dirigono verso la nuova casa
2. L'abitazione: la casa è grande, fatiscente ma solenne, e i protagonisti non credono possibile di essersi imbattuti in un tale affare.
3. Inizi: il cinema di fantasmi esiste dall'origine del mezzo e si è nel tempo adeguato alle trasformazioni della società, passando dalle tenute di campagna dei romanzi di Poe fino all'appartamento di città di *Rosemary's Baby*.
4. Il suono: inintelligibile in maniera chiara, anticipazione dei misteri paranormali nascosti dalla casa.
5. Indecisione e inconsapevolezza: l'indecisione inizia a serpeggiare fra i membri della famiglia che iniziano a chiedersi se quello che hanno sperimentato sia reale o meno; questo, dice Menick citando Todorov, è il momento in cui il fantastico porta ad un'esitazione circa la decisione di cosa è la realtà.
6. Psichiatra: un confronto con un personaggio che incarna un credo scientifico contrario alla possibilità di credere a ciò che la ragione umana non può spiegare; in sostanza la

---

<sup>50</sup> J. Menick, *The End is never the End*, John Menick's Website, <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end> - <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end-part-two> . Data di accesso: 20/09/2023.

materializzazione psicologica di un paradosso, ovvero la resistenza contro la verità che è stata repressa.

7. Scala: le scale permettono la comunicazione tra i piani della casa che assumono anche un valore psicanalitico; in cantina si nasconde l'inconscio psicologico dei personaggi che devono letteralmente scendere negli antri più oscuri della propria mente per scoprire l'origine dei fenomeni che li perseguitano.

8. Candelabro: il candelabro pende sopra le teste dei protagonisti per tutto il film, un po' come gli specchi disposti in giro per la casa ne riflettono l'immagine più volte; quando l'orrore si sarà consumato specchi e candelabri, insieme alla casa tutta, inizieranno a crollare costruendo una metafora per l'ego dei protagonisti che letteralmente cade a pezzi.

9. Legge: caratteristica peculiare di molti horror, non solo del filone di fantasmi e possessioni, è il fatto che queste storie avvengano in un mondo che raramente prevede l'intervento della polizia; evidentemente si tratta anche di un escamotage per permettere a queste storie, solitamente dai risvolti violenti, di potersi dispiegare senza ostacoli, ma c'è più di questo, si tratta infatti come nel caso dell'intervento della scienza, di una dimensione che o non è presente o viene fatta comparire unicamente per essere screditata (tranne magari nel finale), dato che i personaggi di queste storie non hanno a che fare con forze governabili dalla legge degli uomini, o volendo proseguire sul filo della metafora, con forze governabili dalla ragione (come traumi, rimossi ecc.).

10. Urla: l'urlo è una componente anche estetica fondamentale per questo tipo di film perché incarna quel momento di passaggio in cui si comprende che l'impossibile è possibile, che l'orrore esiste e non abita solo gli angoli più oscuri della nostra psiche. Menick ribadisce simpaticamente che la capacità di rendere un buon urlo è il vero comun denominatore fra gli attori che popolano queste pellicole.

11. Fuga: anche quando l'orrore si concretizza la fuga sembra impossibile, forze invisibili tengono sempre i personaggi incastrati nella casa infestata, che sia la volontà del demone o quella dei protagonisti di non rinunciare al proprio nucleo abitativo; ma, come accade in *The Others*, questo potrebbe non essere l'unico motivo per cui la fuga appare impossibile.

12. Non morti: come accennato poco sopra con il riferimento a *The Others* può succedere che siano i protagonisti a scoprire di essere morti e per questo di non poter lasciare la casa; a rendere paradossale questo tipo di colpo di scena è il fatto che, coerentemente a quanto elaborato da Bazin<sup>51</sup>, tutto il cinema funziona come un meccanismo di mummificazione, e tanti attori che popolavano queste storie di fantasmi sono resi essi stessi fantasmi dal mezzo cinematografico.

13. Fuoco: il fuoco avvolge la casa facendola crollare e distruggendola fino alle

---

<sup>51</sup> Bazin ne parla proprio all'inizio del suo libro *Che cosa è il cinema?*, nel primissimo capitolo intitolato *Ontologia dell'immagine cinematografica*. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 3-10.



fondamenta.

14. Epilogo: l'orrore è scomparso e la vita torna alla normalità; eppure questo genere di film rifugge solitamente il lieto fine e nell'epilogo mostra come nonostante tutto il male perduri e sia sempre in agguato pronto a colpire di nuovo.

Veniamo ora all'analisi del testo filmico; *Haunting*, aggettivo traducibile con spettrale, inquietante, ma che rimanda anche all'immagine del fantasma che infesta, qualcosa che persiste e continua a tormentare la vita o la mente di qualcuno, è un video multi-canale che nell'arco di circa trenta minuti delinea lo scheletro, la struttura tipica, della classica storia della casa infestata dai fantasmi, e della malcapitata famiglia che la va ad abitare; l'uso del FF, che servendoci delle categorie della Brenez potremmo definire Esogeno, Critico/strutturale, o altrimenti un Collage-film di montaggio facendo riferimento alle categorie di Wees, fonda sulla fiducia verso il montaggio e l'effetto serializzante del doppio canale la base per sottolineare le componenti strutturali, rinunciando ad altri elementi tipici del video saggio come la voce narrante, utilizzata invece dal regista nel caso di altri lavori come *The Secret Life of Things* (2005).

Quello che appare in superficie come un gioco linguistico rivela però un secondo livello di lettura se si tiene conto degli articoli scritti da Menick sul proprio lavoro e del contesto in cui il video è stato realizzato, il lockdown. Questo secondo livello estrapola dalla serie di cliché narrativi messi in serie dal montaggio la loro dimensione metaforica, per creare un parallelo fra il vissuto psicologico dei personaggi rispetto agli orrori rivelati dalla casa e quella delle persone in lockdown costrette per mesi nelle proprie abitazioni in isolamento forzato; come nel caso di *The Secret Life of Things* il discorso sui film con tema "ultimo uomo sulla terra" serviva a porre l'attenzione su una rappresentazione del mondo in cui gli oggetti quotidiani acquisivano un ruolo nuovo, diventando quasi una seconda natura, così le case in *Haunting* si raccontano come proiezione psicologica di personaggi spezzati da traumi rimossi o non affrontati che riaffiorano ed esplodono fragorosamente nell'apparente tranquillità del nucleo domestico fino a farlo crollare e distruggerlo completamente; dunque non una critica alla ripetitività e alla banalità del genere, ma anzi un'esaltazione della forza di questi topoi che mi porta a riconoscere nel lavoro di Menick anche una dimensione nell'utilizzo del FF vicino all'uso elegiaco descritto da Brenez per la pellicola *Rose Hobart*; a questo risultato contribuisce anche un'attenta strutturazione ritmica nell'uso del doppio canale e del montaggio che travalica i compiti richiesti dalla forma del video saggio.

Il video parte con il solo canale sinistro che mostra il viaggio in macchina di Oliver Reed e Karen Black dal film *Burnt Offerings*, nel momento in cui la macchina da presa compie una panoramica a schiaffo per seguire il movimento dell'auto questa sembra moltiplicarsi nel secondo canale di destra, dove l'immagine in bianco e nero del retro di una macchina fa capolino prima di

rivelare con l'inquadratura successiva, questa volta quasi in perfetta simmetria con l'immagine di sinistra, Julie Harris, attrice protagonista di *The Haunting* al volante dell'auto (fig 30). Questo tipo di costruzione che gioca sulla simmetria di inquadrature e movimenti di macchina continuerà durante tutto il video, con alcune variazioni che in questo caso dimostrano sì uno spirito ludico nella composizione dell'opera; abbiamo ad esempio, nel momento in cui la (o sarebbe meglio dire Le) macchina arriva al cancello della casa, per l'unica volta all'interno del video l'immagine diviene unica con il vecchio cancello del film *The Haunting* che occupa la totalità dell'inquadratura, prima che questa si divida nuovamente in due seguendo l'asse di simmetria centrale del cancello. Le immagini iniziali dell'arrivo in macchina all'abitazione insistono su campi larghissimi nei quali i veicoli dei protagonisti appaiono come delle piccole auto giocattolo, a sottolineare il contrasto che avremo con gli spazi ampi della casa (Si può notare come le inquadrature dall'alto provengano da pellicole cronologicamente successive alla famosa sequenza di *Shining* che stabilisce un precedente ancora oggi molto citato). Il giardino rappresenta la luminosa anticamera della casa, come sottolineato dalle sequenze di *The Grudge*, *l'Aldilà* e *Burnt Offerings*, ma si tratta dell'ultimo scampolo di un mondo illuminato. Dopo essere andato a nero, le immagini mostrano l'ingresso in casa, raffigurato in *The Legend of Hell House* come un fascio di luce proiettato attraverso l'apertura della porta nel buio impenetrabile che ammantava l'interno dell'edificio. A questo punto un'altra trovata particolare: le immagini di sinistra e destra, raffiguranti rispettivamente *Danza Macabra* e *Nella Stretta Morsa del Ragno*, ci appaiono praticamente identiche (se non fosse per il bianco e nero dell'immagine di destra); la ragione è che si tratta l'uno del remake dell'altro, oltretutto ad opera dello stesso regista, Antonio Margheriti (fig 31).

Assistiamo quindi alla presentazione della casa: stanze, mobilio, ma anche primi accenni ad una dimensione sinistra, come macchie di muffa ed umidità; a sottolineare la dimensione comunque divertita del lavoro ci sono alcuni piccoli "segreti" come l'inquadratura di sinistra che mostra Ryan Reynolds dal remake del 2005 di *Amityville Horror* mentre guarda una macchia di umidità che però viene mostrata nell'immagine di destra, prima che questa torni ad essere occupata dal personaggio di Denholm Elliott nel film *The House That Dripped Blood*. Evidentemente con questo "rimescolamento di carte" Menick attribuisce un carattere post-moderno al video che intesse infatti un rapporto privilegiato con gli spettatori più preparati basato su una fitta rete di rimandi intertestuali, così come un'inquadratura poco successiva a quella descritta rappresenta una libreria con al suo interno romanzi di Poe, Hoffman e altre storie di fantasmi che costituiscono l'importante precedente letterario di questo genere di storie (fig. 32).

Un altro momento particolare lo si trova al minuto 7.40 quando il personaggio di Karen Black in *Burnt Offerings* entra in casa dalla porta principale (fig. 33); l'aspetto interessante è che la donna compare in entrambi i canali in un'immagine che sembra specchiata (l'immagine di sinistra è

effettivamente ribaltata) dato che le due sequenze sono simili, ma chi conosce il film sa che i due momenti si trovano l'uno all'inizio della pellicola (quando è logico aspettarsi ancora un certo livello di serenità e tranquillità), mentre il secondo (che sembra avvenire in un'atmosfera simile) si posiziona al contrario alla fine del film, poco prima della scioccante rivelazione finale. Quest'aspetto ci porta ad affrontare un discorso già accennato, l'utilizzo di spezzoni provenienti da film che non seguono perfettamente il canovaccio proposto, altro elemento che porta a pensare all'attivazione di un discorso ludico a vantaggio dello spettatore esperto, piuttosto che una dimensione puramente saggistica che anzi viene da quest'aspetto sotto un certo punto di vista tradita; sono diversi in questo senso gli esempi, ma fra i più evidenti troviamo sicuramente le sequenze prese da *Candyman*, *Gothika*, *Inferno* che sono tra i film meno aderenti al canovaccio proposto da *Haunting*.

Il canovaccio procede con il nucleo familiare che si installa nella casa; l'aspetto interessante qui è una notevole attenzione alla componente ritmica del montaggio che propone abbinati movimenti di macchina simili (come panoramiche sulle stanze della casa), gesti simili (l'apertura di porte o l'accensione di luci) fino a giungere a due componenti simboliche importanti: lo scantinato e lo specchio (fig. 34), analogie da una parte di un rimosso che è pronto a tornare, e dall'altra di una psiche ancora integra ma che finirà presto per frantumarsi. La notte le presenze si manifestano e svegliano i protagonisti che spaventati ma incuriositi scendono le scale per la cantina o salgono quelle per la soffitta; i bambini assistono al manifestarsi di strane presenze misteriose. Al mattino iniziano le indagini da parte dei personaggi, vogliosi di dare una spiegazione a ciò che invece non riescono a giustificare: saltano fuori ritagli di giornale, tanti ritagli di giornale che riportano di fatti di cronaca nera avvenuti nella casa o nelle sue vicinanze e le rivelazioni sono sconvolgenti; ma per i personaggi non si può fare a meno di affrontare la realtà.

Ora che sa con cosa ha a che fare la famiglia chiama un esperto in materia, una medium, una squadra scientifica di improbabili “acchiappafantasma”, o entrambi, come nel caso di *Poltergeist* (fig. 35). Il contatto diretto con lo spirito, o il trauma se si vuole seguire il fil di metafora, è però troppo sconvolgente per poter essere controllato, e la casa inizia a tremare, scuotersi, e infine crollare; gli specchi si rompono, i candelabri che pendevano sopra la testa dei protagonisti iniziano a cadere e infine i personaggi sono costretti a scappare, con alle spalle la loro vecchia casa ormai crollante o in fiamme.

Il giorno seguente l'alba accoglie le macerie della casa in rovina, tutto sembra finito per sempre, eppure così non è: le case verranno ricostruite e le oscure forze che le abitano torneranno a perseguitare i malcapitati che avranno la sfortuna di finire ad abitare in quei luoghi (fig. 36); due immagini, prese rispettivamente da *Burnt Offerings* e *Shining* (Tv), rinforzano questa idea: in entrambe le storie le case stesse sono luoghi oscuri i cui maligni inquilini si nutrono delle persone

che vi abitano fino a renderle spettri esse stesse.

Riguardo a quest'ultimo punto Menick ci ricorda nel suo saggio la teoria del cinema come mummificazione proposta da André Bazin: il cinema è di per sé il regno delle illusioni, abitato da ombre che continuano a ripetere gli stessi gesti all'infinito, appartenute a uomini in molti casi (come vale anche per una buona parte degli attori dei film presenti in *Haunting*) morti da anni e quindi fantasmi a tutti gli effetti. Il cinema è il regno dei fantasmi e il cinema di fantasmi non fa altro che elevare tale concetto alla potenza.

In conclusione, dopo aver visto un film di fantasmi interpretato da fantasmi, viene allora da chiedersi: siamo anche noi fantasmi? Anche noi finiremo per infestare le case in cui abbiamo abitato e le frustrazioni e le angosce che vi abbiamo proiettato (il riferimento al lockdown sembra qui inevitabile) finiranno per diventare quelle di qualcun altro? Perché alla fine queste sono le storie dell'orrore, la condivisione di paure e angosce altrui che si rivelano essere le nostre stesse.

### 3.3.2 – Caso studio: *Tales of Us* (Oliver Pietsch)

La seconda opera realizzata con la tecnica del FF che andrò a trattare è *Tales of Us*, dell'artista tedesco Oliver Pietsch, proiettata all'ottava edizione dello Schermo dell'arte, nel 2015; sebbene il video si presenti con una forma molto simile a quella di *Haunting*, l'utilizzo del FF prende una direzione diversa nell'intenzione dell'autore, pur mantenendo chiaramente dei punti di contatto.

Oliver Pietsch<sup>52</sup>, nato in Germania nel 1972, è un video artista le cui opere sono molto ispirate dalle ricerche degli anni '90 e in particolare dal lavoro di un gruppo di artisti inglese, gli YBA (Young British Artists), che divennero famosi dalla fine degli anni '80 per opere realizzate con materiali di scarto, costruite con strategie di shock e di sensazionalismo; il materiale di lavoro di Pietsch è infatti spesso composto da estratti provenienti dai prodotti dell'industria mediale, cinematografica, televisiva e non solo. Il gallerista Massimo Carasi, in occasione nel 2004 delle proiezioni delle opere di Pietsch al Teatro Litta di Milano riassume così la metodologia dell'artista tedesco: “Oliver Pietsch offre una folgorante carrellata di fotogrammi rapinati, come sua consuetudine a pellicole di grande diffusione come a misconosciute sequenze di attori sotto l'effetto di stupefacenti”<sup>53</sup>; tale “furto”, a differenza di quanto avveniva nell'opera di Menick, non va ad intaccare l'origine delle immagini, non le libera insomma come nel caso dell'artista americano per costruire un discorso principalmente formale e di riflessione interna al mondo del cinema, ma le usa per creare delle narrazioni che caricano le immagini stesse di un grado di identificazione ed

---

52 Per informazioni biografiche e artistiche su Oliver Pietsch si veda la pagina: *Oliver Pietsch.com (Pagina ufficiale)*, <http://oliverpietsch.com/>. Data di accesso: 02/10/2023.

53 *Tutti i video di Oliver Pietsch vanno a teatro. A Milano*, EXIBART, <https://www.exibart.com/speednews/tutti-i-video-di-oliver-pietsch-vanno-a-teatro-a-milano/>. Data di accesso: 20/07/2023.

empatia, ricordando così l'approccio elegiaco tenuto da Joseph Cornell per *Rose Hobart*; possiamo insomma dire che l'opera di Pietsch, in particolare con il lavoro *Tales of Us* si configura, per usare la terminologia di Wees, come un *Compilation film*.

*Tales of Us* è un'opera video della durata di circa 28 minuti la cui estetica deve molto alle tecniche ritmiche di montaggio di immagini e suono proprie dei videoclip, pratica nata negli anni '60 e affermata definitivamente negli anni '80, e a sua volta debitrice delle ricerche del cinema sperimentale non narrativo. Il video presenta tre gradi di montaggio diversi: quello tra le immagini, quello di frammenti di dialogo che nella maggior parte dei casi non provengono dalle immagini mostrate, e quello musicale, con l'utilizzo di brani non originali, cantati e strumentali. Come nel caso di *Haunting*, non è possibile reperire una lista che accrediti tutte le pellicole presenti, così nuovamente mi sono affidato alle mie conoscenze e alle ricerche che ero in grado di compiere per individuare alla fine circa 70 di questi tra film e serie tv, che risultano però una parte inferiore rispetto al totale<sup>54</sup>.

Il video, che traccia la crescita e la vita sessuale ed amorosa di un essere umano, con una particolare attenzione al punto di vista maschile ed eterosessuale, è diviso in più parti che corrispondono a diversi nuclei tematici: la crescita, la scoperta dell'attrazione erotica e il sesso, la procreazione, la famiglia, il perdurare del desiderio sessuale in età avanzata e infine la morte. L'archivio dei film "saccheggianti", pur dimostrando una predilezione per il cinema americano fra gli anni 80 e il nuovo millennio, arriva a toccare opere del muto come *The Prodigal Bridegroom* (1926) o *Lo Sconosciuto* (1927) di Tod Browning, e non mancano diverse produzioni europee (seppur in chiara minoranza) come *La ballata di Stroszek* (1977) di Werner Herzog, *Il Verde Prato dell'Amore* (1965) di Agnes Varda, *Il Gusto dell'Anguria* (2005) di Tsai Ming-liang, solo per citarne tre di differenti paesi; oltre ai lungometraggi sono utilizzate anche immagini provenienti da serie tv, in questo caso tutte americane e databili fra il 2007 e il 2009 (con l'eccezione dei *Soprano*, di poco precedente).

---

54 Di seguito la lista dei 74 titoli fra film e delle serie tv (riportati in lingua originale) che sono riuscito ad individuare: *Weird Science* (1985), *La Boum* (1980), *Together* (2000), *Fucking Åmål* (1998), *The Opposite of Sex* (1998), *Freaks and Geeks* (Tv) (1999), *An American Werewolf in London* (1981), *Ghost World* (2001), *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978), *Some Kind of Wonderful* (1987), *Knocked Up* (2007), *Storytelling* (2001), *Singles* (1992), *There's Something About Mary* (1998), *Spider-man* (2002), *Parenthood* (1989), *Fast time at Ridgemont High* (1982), *Schizopolis* (1997), *Loulou* (1980), *Risky business* (1983), *Mammouth* (2010), *Weeds* (Tv) (2005-2012), *Along Came Polly* (2004), *The Wayward Cloud* (2005), *Sons of anarchy* (Tv) (2008-2014), *Breaking bed* (Tv) (2008-2013), *Jackie Brown* (1997), *I Love You Phillip Morris* (2009), *The Session* (2013), *Californication* (Tv) (2007-2014), *Broken flowers* (2005), *Sex list* (2011), *Six feet under* (Tv) (2001-2005), *Shameless* (Tv) (2011-2021), *The Bridges of Madyson County* (1995), *Away from her* (2006), *Rosemary's baby* (1968), *The Fly* (1986), *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), *The Naked Gun* (1988), *Dumb and Dumber* (1994), *The Prodigal Bridegroom* (1926), *Lady Chatterley* (2006), *Harold e Maude* (1971), *Hollywood party* (1968), *Brokeback mountain* (2005), *American gigolò* (1980), *Philadelphia* (1993), *Stroszek* (1977), *Amour* (2012), *The Unknown* (1927), *Kramer vs Kramer* (1979), *Climates* (2006), *Hung* (Tv) (2009-2011), *Falling in Love* (1984), *Closer* (2004), *Ruthless People* (1986), *Everything You Always Wanted to Know About Sex* (1972), *Tree of life* (2011), *Slacker* (1990), *Le Bonheur* (1965), *John from Cincinnati* (Tv) (2007), *Beginners* (2010), *Shining* (1980), *Unfaithful* (2002), *Soprano* (Tv) (1999-2007), *Taking off* (1971), *Savage Grace* (2007), *Venus* (2006), *Elegy* (2008), *The Human Stain* (2003), *Brownian movement* (2010), *Palindromes* (2005), *Groundhog Day* (1993), *The Virgin Suicides* (1999).

La colonna sonora è invece composta da quattordici brani che spaziano per genere ed anno di composizione<sup>55</sup>: il primo che sentiamo è *In Der Stadt* del gruppo svizzero Die Weltraumforscher e si tratta di un pezzo electronic-folk realizzato nel 1999; insieme a quello di chiusura del 2002 di Johann Johannsson, *Odi et Amo* (classic, electronic, ambient) sono i due più recenti che compongono la colonna sonora. Il resto delle tracce spazia fra anni '60, '70 e '80, con brani classici (*Vier Stucke fur Xylophon* di Carl Orff e Gunild Keetmann), jazz (*Stranger on te shore* di Acker Bilk), soul (*Occasional Rain* di Terry Callier), rock (*Thank you* dei Led Zeppelin), progressive-rock (*Leb' wohl* dei NEU!) ed elettronica (*Morning Splendor* di Pauline Anna Strom). Infine abbiamo le tracce audio con dialoghi provenienti da film che nella maggior parte dei casi non corrispondono alle immagini mostrate, e che hanno un ruolo, non diverso da quello individuato da Wees per la voce narrante nel FFF, di contestualizzare tematicamente le immagini, rinforzando o deviando la componente discorsiva presente nelle immagini.

Il video si apre con la sequenza dei due ragazzini protagonisti del film *La donna esplosiva* che guardandosi allo specchio fantasticano di essere popolari e ricevere le attenzioni delle ragazze: “Nobody likes us, nobody. Why are you messing with the fantasies? We know about the reality, don't ruin a fantasy, ok?” ricorda sconcolato uno dei due amici; sulle delicate note di chitarra di *In Der Stadt* (Die Weltraumforscher) scorrono immagini di ragazzi durante la pubertà (ironicamente rappresentata, tra le altre immagini, da un fotogramma della trasformazione del protagonista in *Un Lupo Mannaro Americano a Londra* -fig. 37-), di scoperta della propria la sessualità, baci (fig. 38) e desiderio di essere adulti (una giovane Cristina Ricci si trucca per apparire adulta e provocante nelle immagini di *The Opposite of Sex*); la canzone successiva, *One* (Harry Nilsson), rinforza l'idea dell'adolescenza come periodo di solitudine e inadeguatezza (vediamo immagini da *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino*).

Le immagini di Paul Giamatti in *Storytelling* sembrano dialogare con una sua versione più giovane le cui immagini provengono da *Singles*: “Well, it was so long ago, we're so different back then” dice al telefono ad una vecchia fiamma del liceo, e come per rispondergli interviene il personaggio di Matthew Faber in un altro film di Todd Solondz, *Palindromes*: “People always ends the way they started up”. Un dialogo over proveniente da *Kaboom* parla della pervasività del desiderio sessuale e della masturbazione nella vita di un adolescente (fig. 39), prima che si passi a numerose scene di sesso sulle note di *Scene Four* (Barton A. Smith).

“What happens when people become attached to each other?” chiede Mark a Cheryl in *The*

---

55 Di seguito la lista completa dei brani: *In Der Stadt* (Die Weltraumforscher) (1999), *One* (Harry Nilsson) (1968), *Vier Stucke fur Xylophon* (Carl Orff, Gunild Keetmann) (1966), *Scene Four* (Barton A. Smith) (1980), *Leb' wohl* (NEU!) (1975), *Thank you* (Led Zeppelin) (1969), *Copenhagen* (Scott Walker) (1969), *Occasional Rain* (Terry Callier) (1971), *Come on Snob* (Lou Bond) (1974), *Stranger on te shore* (Acker Bilk) (1961), *Morning Splendor* (Pauline Anna Strom) (18.30-19.12) (1982), *Winters Night, Then (Yes)* (1970), *Odi et Amo* (Johann Johannsson) (2002).

*Sessions*; il sesso è finito e può rivelarsi un'esperienza disturbante (*Rosemary's Baby*, *La Mosca*), ma sono soprattutto immagini d'amore che seguono sulle note di *Leb' wohl* (NEU!).

“What is love anyway?” si chiede Tim Robbins in *Human Nature*; il dialogo scorre sopra immagini di coppie felici (vi è anche un momento, la corsa mano nella mano, che viene mostrato nella sua versione-parodia in *Una Pallottola Spuntata*), fra cui troviamo anche immagini risalenti a quasi 100 anni fa che provengono dal cortometraggio comico *A Prodigal Bridegroom* (1926). Mentre suona la chitarra di *Thank you* (Led Zeppelin) immagini da varie pellicole come *Hollywood Party*, *Brokeback Mountain*, *La ballata di Stroszek*, *American Gigolò* mostrano il lato confortante e caloroso dell'amore.

“When I say love, the sound comes out of my mouth and it hits the other person's ear, travels through this byzantine conduit in their brain through their memories of love or lack of love, and they register what I'm saying and they say yes, they understand. But how do I know they understand? Because words are inert”, sembra rispondere alla domanda di Tim Robbins un dialogo preso da *Waking Life*; ma a sua volta un minuto abbondante di mani che si intrecciano sembra offrire il punto di vista del regista a riguardo.

Sui toni soul di *Occasional Rain* (Terry Callier) vediamo i rapporti incrinarsi (*Kramer contro Kramer*), diventare opprimenti (*Climates*), prima che il litigio fra Clive Owen e Julia Roberts in *Closer* annunci una rottura definitiva. Ma anche altro è all'opera mentre in superficie impazzano i sentimenti: alcune sequenze dal film *Tutto quello che avreste sempre voluto sapere sul sesso ma che non avete mai osato chiedere* ci permettono di gettare uno sguardo a cosa succede all'interno del nostro corpo, dove gli spermatozoi eiaculati durante l'atto sessuale si dirigono verso l'ovulo e lo fecondano (fig. 40), con un montaggio che passa ad alternare immagini scientifiche e musica jazz, ricordando il passaggio di un film di Woody Allen. Mentre scorrono immagini di parti e bambini appena nati, un monologo di Bill Murray dal film *Lost in Translation* contestualizza il tema della genitorialità: “Your life, as you know it... is gone. Never to return. But they learn how to walk, and they learn how to talk... and you want to be with them. And they turn out to be the most delightful people you will ever meet in your life.”.

Le immagini dei primi passi dal film *The Tree of Life* introducono una sequenza che ha come centro la crescita e il consolidarsi del nucleo familiare, ma la voce di Jim Miller dal film *Fra le nuvole* nuovamente introduce una certa angoscia: “Last night I was lying in bed, I couldn't fall asleep, so I started thinking about the wedding and the ceremony. I thought about how we'd buy a house and move in together, I thought about having a kid then having another kid, I thought about Christmases and Thanksgivings, spring break vacation, I thought about going to football games then all of a sudden they've graduated, have jobs, getting married and then I'm a grandparent then I'm retired, I'm losing my hair, getting fat and then the next thing I'm dead. I couldn't stop thinking to

myself "what's the point?"; e allora foto di famiglia, pranzi natalizi assumono una connotazione opprimente (non per nulla vediamo anche un'immagine di Jack Nicholson/Jack Torrence insieme al figlio Danny in *Shining*). La risposta del personaggio di George Clooney "If you think about it, your favorite memories, the most important moments in your life..." accompagna un montaggio di momenti felici sulle note di *Winters Night*. Ma il ricordo dei bei momenti in coppia e il desiderio sessuale non ancora sopito portano alla volontà di rivivere quelle sensazioni, e così sul malinconico finale della canzone *Then* del gruppo progressive-rock Yes assistiamo a varie sequenze di amore fra personaggi giovani e anziani, che culmina con una sequenza di orgasmo dal film *The Mother* (2003) prima di andare a nero.

L'ultimo dialogo del video, proveniente da *Shivers*, dona una connotazione ambigua alle immagini finali: mentre infatti assistiamo a sequenze che esibiscono l'invecchiamento del corpo, la voce di Lynn Lowry racconta di uno strano sogno che ha fatto il proprio personaggio: "Roger, I had a very disturbing dream last night. In this dream I found myself making love to a strange man. Only I'm having trouble you see, because he's old... and dying... and he smells bad, and I find him repulsive. But then he tells me that everything is erotic, that everything is sexual. You know what I mean? He tells me that even old flesh is erotic flesh. That disease is the love of two alien kinds of creatures for each other. That even dying is an act of eroticism. That talking is sexual. That breathing is sexual. That even to physically exist is sexual. And I believe him, and we make love beautifully."

Sulle note conclusive di *Odi et Amo* (Johann Johannsson) vediamo immagini di vecchiaia e solitudine (Anthony Hopkins prende del viagra nel film *La Bestia Umana*, un William H. Macy fa un bagno caldo, Dustin Hoffman e Richard Gere si guardano attorno con aria persa, tutti molto invecchiati rispetto ad altre immagini viste in precedenza), ricordi sotto forma di fotografie, coppie anziane (*Ponti di Madison County*, *Away From Her*), e orologi che scandiscono l'inesorabile passare del tempo, prima che la senilità (la famosa inquadratura su Emmanuelle Riva in *Amour* -fig. 41-) e la morte lascino vuote quelle case e quelle stanze che un tempo avevano ospitato la "nostra" storia (fig. 42).

Come appare evidente dall'analisi del testo filmico Pietsch crea tramite l'utilizzo del materiale d'archivio, proveniente interamente da prodotti di finzione, una narrazione universale in grado di toccare il vissuto personale di ciascuno; tale lavoro sarebbe a onor del vero potuto essere realizzato anche con materiale proveniente da diverse fonti, come immagini documentarie e filmini di famiglia, ma l'utilizzo di immagini con una valenza iconica innesca un altro discorso; ho scritto di come la modalità di prelievo effettuata da Pietsch sia assimilabile, nella terminologia di Wees, al *Compilation movie*, dove l'utilizzo delle immagini non mette in discussione la matrice delle stesse, ma non mancano alcuni momenti in cui si attiva anche un secondo livello di analisi che poggia su



una dimensione meta-testuale: è il caso di alcuni attori che compaiono più volte, in immagini prese da differenti pellicole, nell'arco del video, restituendo tramite i cambiamenti del volto, l'immagine del tempo che passa, come ad esempio Richard Gere o Dustin Hoffman; oppure il momento nel quale, quando sfilano le immagini di padri insieme ai loro figli, vediamo un'inquadratura di Jack Nicholson che farà inevitabilmente pensare lo spettatore informato ad un collegamento ironico con la sua "problematica" figura genitoriale in *Shining* che si presenterà effettivamente poco dopo; non manca insomma un sapore anche post-moderno nell'approccio al materiale.

### 3.4 – Remake d'Arte e Metacinema

Nella terza e conclusiva parte del capitolo dedicato al cinema d'artista, dopo Biopic e Found Footage, tratterò due opere presentate allo Schermo dell'Arte, *Controfigura* e *Revisiting Solaris*, che presentano un forte legame con l'immaginario cinematografico (elemento che percorre varie opere affrontate nel corso di queste pagine) declinato però questa volta non in un utilizzo di immagini provenienti dal dizionario della storia del cinema (come nel caso di *Haunting*, *Tales of Us* e *The World*), ma nella realizzazione, rispettivamente, di un remake (nel caso di *Controfigura*) e di un remake/sequel (nel caso invece di *Revisiting Solaris*); il rapporto con l'immaginario cinematografico reinserito in una nuova narrazione di fiction (diversamente dalla forma quasi saggistica che assumevano *Haunting* e *Tales of Us*) assume i tratti di un atteggiamento metalinguistico che ritengo possa far legittimamente parlare di metacinema.

In *Doppio Sguardo*, relativamente alle *Histoire(s) du cinéma* di Godard, Senaldi parla di diversi livelli possibili di metacinema<sup>56</sup>: ad un primo livello possiamo ascrivere quelle narrazioni che mostrano al loro interno la presenza del fuori campo produttivo (come nel caso di *Il Disprezzo* di Godard o, in chiave comica, dal finale di *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* di Mel Brooks), ad un secondo livello viene il montaggio di materiali preesistenti all'interno del film e per ultimo l'esibizione di uno schermo all'interno dell'inquadratura; strategie che permettono di inquadrare un film esplicitamente come tale o che favoriscono la sua contestualizzazione e significazione all'interno e in rapporto con la storia del cinema. Se insomma l'elemento determinante del metacinema è l'attivazione di un dialogo dell'opera con la sua natura di film, credo che si possa sostenere che il remake cinematografico contenga per natura una certa componente metalinguistica che al grado zero si esplicita in un rapporto implicito con l'originale; è il caso di molti remake realizzati ad Hollywood che, ben distanti dalla volontà di mettere in discussione la natura dell'originale e interessati principalmente a riproporre in chiave attualizzata la componente spettacolare, non di meno entrano in una dinamica di ripetizione e variazione del testo filmico a

---

56 M. Senaldi, *Doppio Sguardo*, Milano, Bompiani, 2008, p. 239.

partire dalla sua natura di opera già precedentemente adattata. Quando questa pratica viene effettuata con atteggiamento consapevole si orienta nella direzione di confrontare, tramite le variazioni, l'opera originale con le proprie mancanze, non per risolverle in un contesto aggiornato alla sensibilità contemporanea, ma per farle esplodere; citando direttamente il testo di Senaldi: “Contrabbandano sotto le vesti dell'isotopia più scrupolosa una eterotropia fondamentale”.<sup>57</sup>

Per Erika Balsom Hollywood è stato il canale principale attraverso il quale, nel corso del XX secolo, il racconto della vita umana, tanto in una dimensione storica quanto individuale, ha raggiunto il pubblico di massa, confezionando sia il quotidiano che il trauma nelle sue varie forme come spettacolo<sup>58</sup>. La funzione di sintesi delle narrazioni cinematografiche messa in atto a partire da contraddizioni reali non può avvenire però senza la presenza di un residuo che, come dice Balsom, può essere letto quale “rivelatore dell'inconscio politico” che ha articolato quella storia<sup>59</sup>; le contro-narrazioni dei remake non eliminano questo residuo ma lo prendono come punto di partenza per produrre delle narrazioni-analisi piuttosto che narrazioni-sintesi che permettano ai termini del conflitto di riemergere in tensione gli uni con gli altri<sup>60</sup>.

Il remake cinematografico in campo artistico si propone quindi di perseguire questo proposito trasformando anche quegli aspetti che nel mondo dell'arte avevano favorito il disinteresse verso il cinema, come il peso dello stardom, le ferree dinamiche produttive e il rapporto con la spettatorialità, in elementi di indagine: non più condannando il cinema industriale sulla base della sua ambivalenza, ma vedendo in essa un'opportunità per portarne alla luce le contraddizioni. Un esempio di questa pratica di remake preso dall'interno dell'industria hollywoodiana è rappresentato dal rifacimento del 1997 di *Psycho* ad opera di Gus Van Sant; la pellicola del regista americano rappresenta un caso particolare nella storia del cinema perché propone un rifacimento con l'obiettivo di essere quanto più fedele possibile all'originale, tanto nella composizione delle inquadrature quanto nella scansione narrativa data dal montaggio; le maggiori concessioni circa la libertà nei confronti del film del 1960 riguardano l'uso del colore, qualche piccola aggiunta alla narrazione (come la scena di masturbazione di Norman Bates) e in particolare l'ambientazione spostata negli anni '90; eppure nonostante questo tentativo di differenziarsi sotto il piano estetico ambientando la storia in un decennio diverso, alcuni elementi tornano uguali come fossero parte di un rimosso psicanalitico: la macchina del detective Arbogast o il suo cappello anni '60. Con *Psycho* ci troviamo insomma ad avere a che fare, citando Senaldi, con una pratica di cover che, in sintonia con le tematiche dello *Psycho* originale, evidenzia “una psicotica incapacità di sbarazzarsi, una

---

57 Ivi, p. 196.

58 Per approfondire l'argomento si veda: E. Balsom, *Exhibiting Cinema*, Amsterdam University Press, 2013, pp. 107-116.

59 Secondo Balsom il punto di vista che articola la sintesi deforma, tramite la lente dell'ideologia che indossa, i confini dell'evento narrato facendo scomparire i tratti ritenute non necessarie al discorso.

60 E. Balsom, *Exhibiting Cinema...*, cit. p. 111.

volta per tutte” del fantasma del passato, vero elemento residuale dell'ipotesto rappresentato dallo *Psycho* del 1960<sup>61</sup>.

Anche Douglas Gordon ha affrontato il famoso thriller di Hitchcock nel suo *24 Hour Psycho*<sup>62</sup>: diversamente dal lavoro di Van Sant, che può rientrare nella categoria del Reenactment, nel caso di Gordon, esponente di rilievo del mondo della videoarte e della fotografia, ci troviamo nel campo del Recycled con un intervento sulla componente materiale del film, dilatato in questo caso nella sua durata fino a ventiquattro ore; viene così portato alla luce il meccanismo che regola a livello narrativo la percezione temporale dello spettatore e quindi regola anche il funzionamento della suspense; un'ulteriore estremizzazione di questo concetto lo si riscontra nel suo lavoro *Five years drive-by*, installazione nel deserto della California nella quale la proiezione del film di John Ford *Sentieri Selvaggi* è dilatato fino alla durata di 5 anni, che corrisponde al tempo del racconto<sup>63</sup>. La volontà di portare a galla le logiche di funzionamento dei meccanismi narrativi che regolano il racconto cinematografico emerge anche nel lavoro di Pierre Huyghe, artista multidisciplinare il cui lavoro spazia dal video alla performance: la sua opera *Ellipse* mostra una certa somiglianza con il cortometraggio *Revisiting Solaris* che analizzerò nelle prossime pagine; in entrambi i casi infatti un personaggio è reinserito nel mondo diegetico di narrazioni appartenenti a film di molti anni fa, come appunto succede a Bruno Ganz in *Ellipse*<sup>64</sup> ed a Donatas Banionis in *Revisiting Solaris*.

In *Ellipse* l'attore di origini svizzere si trova nuovamente nei panni del personaggio di Zimmermann all'interno della storia di *L'amico americano* di Wim Wenders, solamente che questa volta, come suggerisce il titolo, ad essere l'elemento centrale del racconto saranno le ellissi temporali generate dai diversi cambi di scena della storia originale; quest'azione genera naturalmente dei quesiti che riguardano la natura del personaggio e del modo in cui abita la storia: “Un fantasma è un personaggio che sta nel mezzo, intrappolato su un ponte tra due sponde, in un tempo sospeso. *Ellipse* è la storia di un fantasma che, in tempo reale, riesce ad abitare un varco che manca nella narrazione [...]. L'Ellipse scava un tempo immaginario negli interstizi della finzione” (Huyghe 2000, in Birnbaum, 2005, p.56)<sup>65</sup>. Anche nel caso di *Revisiting Solaris*, come vedremo, l'opera parte dal presupposto di rimediare una mancanza della narrazione, che in questo caso non è un elemento strutturale, come l'ellisse, ma parte del processo di adattamento che porta alla selezione del materiale da trasporre in un'ottica di personalizzazione del testo originale; la costante resta in ogni caso far emergere un qualcosa di sotterraneo, a volte sepolto, tematica assolutamente affine peraltro al potere del pianeta Solaris.

---

61 M. Senaldi, *Doppio Sguardo...*, cit. pp. 197-198.

62 Ivi, pp. 209-214.

63 Ibidem.

64 Ivi, pp. 204-109.

65 Ivi, pp. 206-207.

### 3.4.1 – Caso studio: *Controfigura* (Rä di Martino)

Presentato alla 74<sup>a</sup> edizione del Festival di Venezia nella sezione “Cinema in giardino” (preceduto dalla mostra in galleria *The Day He Swims Thru 2 Marrakech* e dall'omonimo libro pubblicato da HUMBOLDT BOOKS) e approdato pochi mesi dopo allo Schermo dell'Arte, il primo lungometraggio dell'artista italiana Rä di Martino, *Controfigura*, è un perfetto esempio di remake artistico di un classico hollywoodiano che, mescolando amore per il cinema e allo stesso tempo una certa volontà di prendere le distanze da un linguaggio classico, lascia una riflessione aperta sul rapporto fra realtà e finzione.

“It’s a film inside a film, inside a backstage, inside a story” (fig. 43). Con questa frase all'interno di *Controfigura* si tenta di spiegare la storia del film stesso ad un perplesso ragazzo marocchino; ci troviamo infatti in una delle fasi documentarie dell'opera che mostrano una troupe cinematografica a Marrakech intenta a trovare cast e locations per realizzare un remake della pellicola hollywoodiana del 1968, *The Swimmer*. A queste fasi documentarie si alternano poi sequenze di finzione nelle quali il film si trasforma nel remake che non sarà mai, frammenti di scene, take sbagliati della pellicola originale nei quali Filippo Timi interpreta il ruolo che fu di Burt Lancaster. A fare da elemento di unione fra queste due identità del film troviamo il personaggio di Corrado, controfigura di Filippo Timi, la Controfigura del titolo (anche se non si tratta a tutti gli effetti di una controfigura di scena -come quelle a cui possono essere affidate sequenze troppo pericolose per la star- ma di una persona utilizzata per fare delle prove di ripresa), che nelle fasi che documentano il backstage del film corre in costume tra una piscina e l'altra attraverso le strade di Marrakech per trovare il giusto percorso e i giusti punti macchina prima che il personaggio vero e proprio (Timi) prontamente lo sostituisca (fig. 44); ma l'alternanza dei piani di realtà del film è complicata da una serie di elementi che rimescolano le carte in tavola: Corrado, innanzi tutto, non è una vera controfigura, è infatti a sua volta un personaggio di fiction interpretato dall'artista Corrado Sassi; se questo rende meno ambigua la componente documentaristica (contiene elementi di fiction), allo stesso tempo la linearità delle sequenze di fiction (quelle che propongono il remake effettivo di *The Swimmer*) è messa in discussione da un gioco di variazioni che ci presenta una medesima sequenza interpretata da attori diversi (fig. 45), ora arabi, ora italiani o in lingue diverse, italiano, arabo o francese. Il film insomma gioca moltiplicando e mescolando i livelli di finzione, portando così lo spettatore a riflettere attivamente sulla componente linguistica del cinema i cui risultati comunicativi non vengono più dati per scontati.

Il modo in cui i diversi piani di realtà sono portati sullo stesso livello ricorda anche il lavoro di Huyghe sull'*Amico Americano*, *Ellipse*, per come la realtà che il linguaggio classico relega al campo dell'extrafilmico rientri nella sostanza del film, in questo caso amalgamandosi con la

narrazione filmica stessa; è la rivincita di un fuoricampo produttivo che non solo fa da complemento alla componente di fiction, ma guadagna spazio con il procedere del film.

All'interno della fase documentaria alcuni ragazzi marocchini vengono mandati per le strade a raccontare ai passanti il progetto di *Controfigura* per raccoglierne le reazioni che in buona parte sono a dir poco perplesse; “The truth is in the backstage [...] It’s similar to the circus, the clown in the backstage is sad, but on stage he shows another face and is happy and makes you laugh” dice uno dei ragazzi. Questo passaggio rende bene conto della rivincita del fuoricampo: mentre Timi appare ingabbiato e insoddisfatto nelle sequenze in cui recita il ruolo di Ned (si lamenta delle indicazioni registiche, è insofferente agli errori degli altri attori non professionisti, rovina una scena rovesciando una coca cola), Corrado sempre più prende consapevolezza del suo ruolo di meta-attore (doppio del personaggio); questo però, piuttosto che distruggere la consistenza della parte fiction, in un nuovo paradosso finisce per rafforzarla avvicinando Timi alla parabola distruttiva del personaggio che interpreta e che finalmente avrà modo di dimostrare il suo potenziale drammatico nella sequenza con Valeria Golino, l'ex amante Shyrley, l'unica del film originale riproposta in maniera quasi integrale (fig. 46); Corrado invece diventa a sua volta personaggio nuotando nel finale in un immenso bacino idrico di una diga. Ma credo sia impossibile andare oltre nell'analisi del film senza parlare un poco del film oggetto del remake all'interno di *Controfigura* e del perché Rā di Martino abbia deciso di affrontare proprio questa pellicola.

*The Swimmer* è un film diretto da Frank Perry e scritto dalla moglie Eleanor Perry, tratto dal racconto breve di John Cheever, pubblicato nel 1964 su “The New Yorker”; girato nel 1966, la pellicola con protagonista Burt Lancaster non vide il buio della sala fino al 1968 a causa della scarsa fiducia nel progetto da parte della produzione, che ne fece rigirare alcune sequenze a Sydney Pollack, il quale aveva appena lavorato a *The Scalphunters* con lo stesso Lancaster. La storia inizia con Ned Merrill che si presenta in costume da bagno a casa di amici; dopo una nuotata nella loro piscina, mentre con un drink in mano guarda il panorama dall'alto della collina su cui si trova la casa, questo personaggio subito presentato come affascinante e carismatico rispetto alla noia borghese che caratterizza gli altri, ha un'epifania: una serie di piscine, tutte appartenenti ad amici o conoscenti, formano come un fiume che conduce fino alla sua casa. Decide così di intraprendere un'avventura: nuotare nelle acque di questo fiume, che ribattezza Lucinda (in *Controfigura* sarà Camilla) come sua moglie, fino a raggiungere casa.

Quella che parte come una spensierata avventura che sembra voler celebrare la vita si rivela però un fantasmatico tentativo di scappare da una realtà che, incontro dopo incontro, piscina dopo piscina, si rivela sempre più impossibile da rifuggire. Ned, che ci viene presentato come un uomo bello, ancora giovanile nonostante abbia superato i cinquant'anni, ben voluto e stimato dagli amici, andrà incontro ad una progressiva e totale distruzione della sua figura in tutti quegli aspetti

attraverso i quali ci era stato raccontato come un personaggio vincente; un antefatto che è stato come rimosso dal personaggio riaffiora a tratti fino ad esplodere in un impatto frontale con la realtà: la sua fortuna economica era legata alle proprietà della moglie e quando questa lo ha lasciato a causa delle sue ripetute infedeltà, lui ha perso tutto, la stima degli amici (che era legata evidentemente ad una questione di status sociale e nascondeva in certi casi del risentimento per il suo successo), l'amore delle figlie (lui pensa di essere molto amato ma scopre che lo canzonano alle sue spalle) e la casa che alla fine del suo viaggio troverà tetra ed abbandonata, costringendolo a prendere atto della realtà.

È interessante venire a conoscenza del fatto che la volontà di lavorare su *The Swimmer* da parte di Rā di Martino, preceda l'idea di realizzare un ibrido di narrazione fiction e del suo stesso backstage (in una modalità che la regista dice essere in parte influenzata dal documentario *Lost in La Mancha*). Ce ne parla lei stessa in un'intervista: “E' nata prima l'idea di lavorare su quel film (*The Swimmer*) che è un film stranissimo, non si capisce da dove è nato; nasce da un racconto famoso ma il racconto è una metafora, un'immagine e quindi come film hollywoodiano non aveva senso”<sup>66</sup>. Trovo molto interessante che di Martino intenda in un certo senso *The Swimmer* come un film sbagliato, almeno nei canoni del cinema hollywoodiano (per quanto vada detto che ci trovavamo in un periodo di transizione in cui i canoni del cinema classico erano ampiamente entrati in crisi), perché appunto troppo legato ad una dimensione metaforica; effettivamente vedendo la pellicola (diversamente da quanto accade con il racconto in virtù della maggior virtualità della parola scritta) non si può rimanere perplessi se si prova ad immaginare un dopo e soprattutto un prima nella storia del personaggio. Come è possibile che Ned piombi in casa (o meglio nella piscina) dei suoi amici? Da dove viene? Come fa ad ignorare completamente la sua condizione?

Il film non si preoccupa di dare spiegazioni psicologiche, limitandosi invece a suggerire con la regia (in questo a dire il vero molto datata nella ricerca di effetti lisergici) che Ned stia vivendo una sorta di sogno ad occhi aperti che si trasforma lentamente in un incubo fino a costringerlo a svegliarsi. A questa finitezza un po' artificiale, come è proprio delle metafore, voglio legare quanto dice la regista a proposito del modo in cui si è approcciata al proprio film: “Ho sempre sofferto un po' quanto il cinema sia manipolatorio a modo suo: ti dà un inizio e una fine e tu sei dentro, e io soffro sempre un po'. Volevo lasciare una struttura molto aperta così che tu spettatore in qualche modo devi per forza essere un po' sveglio, [...] devi sempre domandarti cosa sta succedendo ed è importante per me perché è come per tenere un po' allerta, come se ti sto dicendo delle cose ma potrebbero essere altre e quindi sei costretto a partecipare e mettere del tuo; quindi si è tutto un po'

---

66 G. Niola, *enezia 74 - Rā di Martino e Valeria Golino ci parlano di Controfigura*, BadTaste.it (Youtube channel), 11/09/2017, [https://www.youtube.com/watch?v=hVLxOk\\_2XnQ&ab\\_channel=BadTaste.it](https://www.youtube.com/watch?v=hVLxOk_2XnQ&ab_channel=BadTaste.it). Data di accesso: 20/07/2023.

vero e un po' falso"<sup>67</sup>.

Trovo che emerga una riflessione interessante nell'accostare la finitezza legata alla chiusura narrativa nel film del '68 e la volontà della regista di *Controfigura* di realizzare un film dalla struttura aperta; è come se, riprendendo il concetto discusso da Senaldi circa un residuo dell'ipotesto portato in superficie dal testo del remake, il film di di Martino riportasse il non finito all'interno di un film reso da un certo punto di vista inadeguato proprio dalla sua finitezza. Ma non è tutto; la volontà di *Controfigura* di confondere il confine tra realtà e finzione portando lo spettatore ad interrogarsi continuamente sulla realtà di quello a cui sta assistendo introduce un'ambiguità irrisolvibile all'interno di una storia, quella di *The Swimmer*; che racconta una scioccante presa di coscienza della realtà; "sì ma quale realtà?" verrebbe da pensare dopo aver visto *Controfigura* nell'atto di distruggere il remake nel momento stesso in cui cerca di farlo.

Dire che il film vuole effettivamente fare il remake di *The Swimmer* non è solo retorica per giustificare il riferimento narrativo e intellettuale che *Controfigura* fa nei confronti della pellicola americana: il remake in quanto tale che, dentro il film è possibile solo come frammento, vive all'interno di un lungometraggio che sposta l'ambientazione dall'America all'Africa per tornare a sottolineare attivamente il tema del film, ovvero il confronto con la realtà. Citando le parole della regista capiamo il perché della scelta dell'ambientazione:

“Viaggiando in Marocco e parlando con i tanti europei che si sono trasferiti a vivere lì, sono rimasta molto colpita dalla quantità di hotel, piscine e immensi campi da golf che sono stati costruiti negli ultimi anni, in particolare a Marrakech. La città deve rispondere a un numero sempre crescente di turisti di tutti i tipi, cercando di fare tutti felici: dai ricchi russi, arabi o europei che si costruiscono dei paradisi privati ben murati e separati dal resto della città, agli ex-hippie e al turismo di massa. Nuove presenze che hanno trasformato profondamente il paesaggio, con centinaia di piscine sparse all'interno della città. È qui che ho immaginato il mio nuotatore, una controfigura in piena crisi di mezza età, e al tempo stesso la crisi dei suoi alter ego, dei veri attori e del sistema che rappresentano"<sup>68</sup>.

Corrado allora, che non è Ned (Timi) perché ne è la controfigura, ma allo stesso tempo non è una controfigura perché è un attore che interpreta un personaggio (che è quindi un personaggio alla

---

67 F. Polidoro, *Rä Di Martino su Controfigura*, Federica Polidoro (Youtube channel), 09/01/2018, [https://www.youtube.com/watch?v=TAIeotpQ1-U&ab\\_channel=FedericaPolidoro](https://www.youtube.com/watch?v=TAIeotpQ1-U&ab_channel=FedericaPolidoro). Data di accesso: 20/07/2023.

68 *RÄ DI MARTINO - CONTROFIGURA*, La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/cinema/2017/biennale-cinema-2017/r%C3%A4-di-martino-controfigura>. Data di accesso: 20/07/2023.

seconda) diventa Ned, perché come il Ned di *The Swimmer* è il tramite di una presa di coscienza della realtà che ci circonda (fig. 47); nel finale infatti Corrado nuota nel bacino idrico della diga che rifornisce le piscine che abbiamo visto rendendo possibile queste oasi da sogno (o sogni di oasi) all'interno del territorio desertico del Marocco (fig. 48); torna insomma all'origine di tutto.

Infine, per concludere l'analisi, è necessario parlare del punto di vista della regista sul film; infatti non solo nella scelta del Marocco vi è una componente autobiografica legata a suoi precedenti lavori nel Nord Africa, ma anche tematicamente, pensando ad altri lavori come *No more Star Wars* (sulle rovine dei set abbandonati di *Star Wars* in Tunisia), o *Copies récentes de paysages anciens* sempre realizzato in Marocco, non si può non pensare anche in questo caso al tema delle rovine nelle quali affonda la cultura occidentale, declinato in questo caso nell'abbondanza di piscine e hotel lussuosi inseriti in panorami desertici. Lo sguardo sul film è quindi legato ai temi della sua produzione artistica ma è interessante notare che, nonostante la presenza delle parti di backstage, Ră di Martino è quasi completamente assente dal film come immagine o, come sarebbe più corretto dire, non è mai presente come voce e corpo in contemporanea: infatti, benché la regista compaia in un paio di sequenze sullo sfondo o di quinta, quando più volte capita di sentire la sua voce questa proviene sempre dal fuori campo, come a denunciare la presenza di un ulteriore fuori campo produttivo, una sorta di fuori campo alla seconda.

Come la voce di di Martino e la tematica delle rovine che circondano l'uomo, anche la colonna sonora contribuisce a rafforzare in chiave autobiografica l'elemento autoriale: i brani utilizzati, ad eccezione dell'Adagietto di Gustav Mahler dalla Symphony No. 5 che compare nella scena con Timi e Golino, provengono tutti dalla produzione musicale dei genitori di Ră di Martino, Mino di Martino e Edda "Terra" Di Benedetto, e in particolare il film si chiude con la canzone *Giallo Tropicale*, dall'album solista del padre datato 1984, *Alla periferia dell'impero*.

### 3.4.2 – Caso studio: *Revisiting Solaris* (Deimantas Narkevičius)

Il cortometraggio del 2007 *Revisiting Solaris*, realizzato dall'artista lituano Deimantas Narkevičius, rappresenta un ulteriore esempio nel campo del remake artistico, intraprendendo però una direzione diversa da *Controfigura*; l'opera, presentata nell'ambito della sesta edizione dello Schermo dell'Arte, si propone infatti di realizzare una sorta di sequel della versione del 1972, ad opera di Andrej Tarkovskij, del romanzo di fantascienza *Solaris*, pubblicato nel 1961 da Stanisław Lem. Questa, nelle parole dell'artista, la natura dell'opera: "In my short film, *Revisiting Solaris*, the actor Donatas Banionis appears in his role as Chris Kelvin again more than thirty years after Andrej Tarkovskij's *Solaris* was made. *Revisiting Solaris* is based on the last chapter of Lem's book, the



part that had been left out of Tarkovskij's version"<sup>69</sup>.

Si tratta insomma nel caso di *Revisiting Solaris* non solamente di un rifacimento cinematografico in campo artistico, ma di una sorta di continuazione del film di Tarkovskij sulle tracce del romanzo originale da cui fu tratto; tuttavia questa affermazione di Narkevičius non deve essere presa troppo alla lettera: *Revisiting Solaris* non è un seguito della pellicola del 1972 che si propone di fare un servizio filologico al romanzo originale di Lem, come ci fosse da correggere un torto subito; al contrario l'artista lituano è interessato, proprio come capitò nel caso di Tarkovskij, ad appropriarsi, tanto dell'opera letteraria quanto della sua versione cinematografica russa, per farle proprie. Per poter capire meglio quest'aspetto è necessario fare un passo indietro e parlare innanzitutto del romanzo e poi del film di Tarkovskij, in quanto costituiscono l'antefatto di ciò che Narkevičius vuole raccontare e, ovviamente, la base del suo ragionamento.

Il romanzo di Lem narra dello psicologo Kris Kelvin, inviato sulla stazione spaziale orbitante intono a Solaris per analizzare strani fenomeni che hanno iniziato a verificarsi sul pianeta. La natura particolare di Solaris è quella di un oceano che ricopre la superficie e che sembra dimostrare un qualche tipo di intelligenza; nel tentativo di stabilire un contatto con quest'intelligenza che "abita" il pianeta, gli scienziati della stazione spaziale avranno a che fare con proiezioni della loro coscienza generate da Solaris. Il protagonista Kris Kelvin si ritrova una mattina davanti al letto quella che appare come la replica esatta di sua moglie morta suicida anni prima; se in un primo momento, impaurito e sgomento, cercherà di liberarsi di lei spedendola nello spazio con una capsula, sarà infine lei stessa a volersi "togliere nuovamente la vita" contro la volontà di Kelvin, una volta compresa la propria natura: uno strumento dell'oceano intelligente per studiare e capire il comportamento umano.

Nel capitolo finale del romanzo, Kelvin, sceso per la prima volta sulla superficie aliena del pianeta, mentre è intento ad ammirare i fenomeni generati dal mare gelatinoso di Solaris, ha una rivelazione: l'incontro con lo spettro della moglie altro non è stato che il risultato fortuito del tentativo di interagire con un'intelligenza aliena primordiale, e tutto quello che resta da fare è andarsene o rimanere nella speranza che tale crudele miracolo possa ripetersi ancora.

L'interesse di Lem è diretto nei confronti dell'incontro con l'intelligenza aliena, mantenendo il racconto in una dimensione puramente fantascientifica; a tal proposito ecco cosa scrisse nel caso del rifacimento americano del suo romanzo da parte di Stephen Soderberg nel 2002 a suo vedere troppo poco incentrato su questo aspetto:

«Had Solaris dealt with love of a man for a woman - no matter whether on  
Earth or in Space - it would not have been entitled *Solaris*! [...] Indeed, in

---

69 J.-P. Rehm, *Revisiting Solaris*, in *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films*, catalogo della mostra (Firenze Marino Marini-Museum of Contemporary Art Zagreb) a cura di A. Viliani, A. Salvadori, Archive Books, 2015.

*Solaris* I attempted to present the problem of an encounter in Space with a form of being that is neither human nor humanoid. [...] Summing up, as *Solaris*' author I shall allow myself to repeat that I only wanted to create a vision of a human encounter with something that certainly exists, in a mighty manner perhaps, but cannot be reduced to human concepts, ideas or images. This is why the book was entitled *Solaris* and not *Love in Outer Space*»<sup>70</sup>.

Anche l'adattamento ad opera di Tarkovskij (il secondo dopo una versione per la televisione russa realizzato nel 1968) può dirsi a sua volta un tradimento e un'appropriazione del racconto; basti in questo senso leggere quanto il regista russo scrive nel suo libro *Scolpire il tempo* riguardo la sua pellicola:

«Pertanto in *Stalker* come in *Solaris*, ciò che mi interessava meno di tutto era l'elemento fantascientifico. Purtroppo in *Solaris* ci sono ancora troppi accessori futuristici che distraggono dal tema principale. [...] Ritengo che la realtà cui l'artista ricorre per esprimere la propria visione del mondo debba essere, scusate la tautologia, reale e nota all'uomo fin dall'infanzia»<sup>71</sup>.

Sarà forse banale pensarlo, però credo che leggendo queste parole il pensiero vada subito ad un elemento preciso del *Solaris* di Tarkovskij: si tratta del tema familiare legato al rapporto genitoriale, non a caso l'elemento aggiunto rispetto al romanzo di Lem.

Il film del 1972 si apre infatti con un inedito prologo ambientato nella casa paterna di Kelvin il giorno prima della partenza per Solaris, e sempre all'infanzia si collegano i sogni fatti su Solaris dal protagonista (la giornata sulla neve con i genitori, la madre che quasi incarna il doppio di Hari, moglie di Kris). L'epilogo, a sua volta una divergenza rispetto al romanzo, richiede poi un discorso a parte anche per rendere conto di quanto detto prima da Narkevičius: rispetto al finale del romanzo descritto poco sopra, Kelvin si ritrova nella casa d'infanzia dove ha un momento di ricongiungimento con il padre (che ci era stato detto lui avrebbe trovato morto al suo ritorno sulla terra a causa della durata del viaggio); l'ambiente dove ciò accade mostra immediatamente spiccati caratteri onirici: il lago è ghiacciato, il falò non emette fiamme e una strana pioggia calda invade l'interno della casa; uno zoom out chiarisce infine che ci troviamo ancora sulla superficie del pianeta alieno; insomma anche in questo caso il protagonista scende sulla superficie di Solaris, ma le conclusioni che ne trae non sono di carattere tanto filosofico quanto psicologico.

---

70 S. Lem, *The Solaris Station*, Stanisław Lem's official website, <http://www.lem.pl/english/kiosk/kiosk.htm#soderbergh>. Data di accesso: 20/07/2023.

71 A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo: Riflessioni sul Cinema*, Istituto Internazionale Tarkovskij, Città di Castello, 2018.

In questo, credo che si possa ritrovare la differenza nell'approccio dei due autori: se Lem era interessato a parlare della crisi della scienza intesa come apertura positiva verso il progresso, che comporta il disvelamento delle nostre ossessioni più intime portandoci davanti alla scelta paradossale fra il nichilismo disumano<sup>72</sup> o l'umana disperazione<sup>73</sup>, penso invece che a Tarkovskij interessasse maggiormente declinare tale ragionamento rispetto al tema dei rapporti interpersonali. Il rapporto con i genitori rappresenta le fondamenta di ogni esperienza successiva che possiamo sperimentare nella vita, questi sono i fantasmi originari, i visitatori rimossi che stanno alla base delle esperienze interpersonali di ciascuno; per questo la madre di Kris rappresenta il fantasma richiamato da Hari, fantasma a sua volta generato da Solaris; e l'incontro con il padre, lasciato sulla terra ad inizio film, incarna l'impossibile (avviene solamente su Solaris) ricongiungimento con il fantasma originario.

Torniamo, a questo punto, all'opera di Narkevičius e vediamo innanzitutto come si costruisce in rapporto alle due opere fin qui discusse. Il cortometraggio si apre con le immagini degli interni dell'edificio del Lithuanian Composers' Union, a Vilnius (fig. 49); Donatas Banionis ricopre nuovamente i panni dello psicologo Kris Kelvin e racconta (senza audio, solamente tramite i sottotitoli) della sua breve visita sul pianeta Solaris prima di tornare sulla Terra, così come è descritta nel libro; la descrizione della conformazione geologica di Solaris (fig. 50) è accompagnata da fotografie realizzate ad inizio '900 dal pittore e compositore Mikalojus Konstantinas Čiurlionis del Mar Nero, stessa ambientazione scelta da Tarkovskij per realizzare le immagini dell'oceano alieno (fig. 51).

La scena poi cambia, così come la temporalità del racconto, come si può dedurre dal diverso abbigliamento di Kelvin; ci troviamo ora nel Museum of Occupations and Freedom Fights di Vilnius (fig. 52) e, sempre tramite estratti dal libro di Lem, Kelvin riflette sulla natura dei fenomeni vissuti e sulle questioni etiche che sollevano: “Che vuoi dire, un uomo normale? È quello che non ha mai commesso niente di abominevole? Sì: ma non ha mai pensato di farlo? Forse no, ma qualcosa ha pensato in lui. Si è immaginato qualcosa, dieci o trenta anni fa; forse se ne è difeso e l'ha dimenticato e non ne ha più avuto paura, poiché sapeva che non l'avrebbe mai fatto. Sì, e adesso immaginati che, di colpo, un certo giorno, tra altra gente, egli trovi questa COSA, incarnata, attaccata a lui, indistruttibile. [...] Non solo nella malattia, ma anche nel sogno più normale, capita di parlare con persone sconosciute, e facciamo domande alle quali questi esseri immaginari danno risposte che noi udiamo. Sebbene queste persone, in realtà, siano solo creazioni della nostra stessa

---

72 Durante la scena del compleanno di Snaut in biblioteca, nel film di Tarkovskij, Hari accusa Snaut e Sartorius di essere disumani nel loro modo di trattarla come una cavia.

73 La riflessione finale di Kris nel romanzo di Lem: “Avrei dovuto allora passare su Solaris degli anni, tra mobili e oggetti che avevamo toccato insieme, nell'aria che ricordava ancora il suo respiro? In nome di che cosa? Nella speranza di un suo ritorno? Non avevo speranze. Però viveva in me l'attesa, l'ultima cosa che mi fosse rimasta. Che appagamenti, che beffe, che torture potevo ancora aspettarmi? Chissà, ma persistevo nella fede irremovibile che l'epoca dei miracoli crudeli non fosse ancora finita.”. S. Lem, *Solaris*, Milano, Mondadori, 2003.

attività psichica, personificazione effimera e pseudo-indipendente di parti della nostra psiche, fino a quando non ci rispondono noi non sappiamo quali parole usciranno dalle loro labbra.” (fig. 53).

In una temporalità ancora diversa, come nuovamente si può dedurre dal vestito che indossa e dall'ambientazione che ora è il Lithuanian Radio and Tv Center, mentre risuonano le note del brano *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639* di Bach, che fece da tema portante per il film del 1972, Kelvin guarda il panorama innevato dalla finestra, ricordando passeggiate nella neve in quella che sembra una reminiscenza della sequenza onirica legata all'infanzia in *Solaris* (fig. 54). La sequenza successiva rimescola le carte quanto ai livelli di intertestualità: in quella che appare come un rifacimento di una delle scene che compongono il prologo del film, assente nel libro, Kris incontra il regista Narkevičius con il quale ha una conversazione che richiama da vicino quella fra Berton e Kris: Berton (uno scienziato precedentemente stato su *Solaris*) attaccava Kris per il suo atteggiamento cinico, per la sua volontà di perseguire il progresso scientifico ad ogni costo; in questo caso però i ruoli sono invertiti e stavolta è Kris/Berton a rivolgere questi ammonimenti a Narkevičius/Kris; può essere interessante notare che se in questo caso le parole pronunciate da Banionis sono udibili, di quelle di Narkevičius non sentiamo il suono o vediamo sottotitoli (fig. 55). Nella sequenza ancora successiva Kelvin cammina nella centrale della torre radio-tv (fig. 56) parlando dell'importanza di poter essere liberi nell'uso della propria “intonazione”, quantomeno finché questa appare reale, ricollegandosi così al discorso sulla natura (apparentemente reale) dei visitatori. Di nuovo una scena di *Solaris* compare in una modalità ribaltata: si tratta del momento in cui, dopo la discussione fra Kris e Berton, il padre di Kris lo rimprovera per il modo in cui ha attaccato Berton; in questo caso, invece, nel ruolo del padre di Narkevičius/Kris troviamo la moglie di Narkevičius (fig. 57): “Per cosa lo hai voluto punire? Sei stato troppo crudele. È pericoloso mandare nello spazio persone come te; tutto è così fragile laggiù. La terra in qualche modo si è adattata a persone come te, anche se ha sacrificato tanto per riuscirci. Sei invidioso?”. Qui avviene, fra l'altro, un'ulteriore manipolazione del testo da parte di Narkevičius: la battuta originale detta nel film dal padre di Kris al figlio “Sei invidioso che sarà lui (riferito all'amico Berton) a seppellirmi e non tu?”, viene trasformata dal nuovo contesto dato dall'artista (fig. 58).

Nella sequenza finale, le immagini di un'antenna sul tetto di uno degli edifici della torre Tv si alternano alle fotografie di Ciurlionis mentre i sottotitoli riportano il resto del racconto della visita di Kelvin su *Solaris*:

«Nello sbocciare, evolversi, allargarsi di questa creatura viva, in ogni singolo atto e nei suoi movimenti complessi si manifestava, come avevo sperimentato, una ingenuità cauta ma non selvatica, quando si abbandonava a cercare rapidamente di conoscere, di capire la forma nuova e inattesa; e quando

con rinascimento doveva ritirarsi, non oltrepassava i limiti imposti da una legge misteriosa. Quale contrasto inesprimibile fra quella curiosità agile e quella massa che raggiungeva tutti i punti dell'orizzonte! Non ne avevo mai sentito così acutamente la presenza immane che, nel suo silenzio potente e assoluto, respirava regolarmente con le onde» (fig. 59).

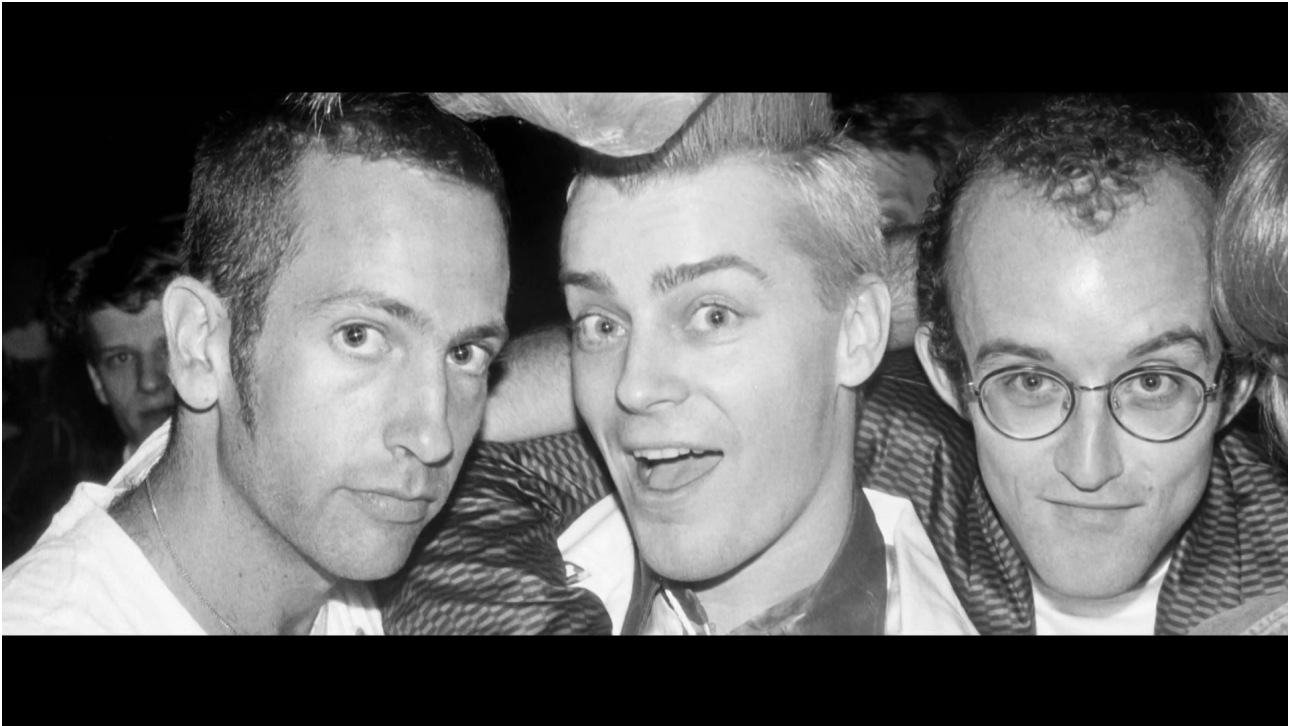
Come accennato, Narkevičius si aggancia tanto a Lem quanto a Tarkovskij, recuperando elementi di entrambi, ma proprio come il regista russo, lo fa personalizzando tanto il racconto quanto ciò che vuole comunicare. Anche l'artista lituano inserisce nella narrazione elementi autobiografici che riguardano innanzitutto la sua presenza in prima persona nei panni di un novello Kelvin, la presenza della moglie, ma anche una serie di elementi legati alla storia del suo paese.

Vilnius, città nella quale Narkevičius ha vissuto dal 1978, è declinata all'interno del cortometraggio in tre luoghi emblematici: l'edificio della Lithuanian Composers' Union, organizzazione non governativa nata nel 1941 con l'obiettivo della libera circolazione della produzione musicale lituana, indipendenza ristabilita nel 1989; il Museum of Occupations and Freedom Fights, ex edificio di comando del KGB, oltre a prigione; il Lithuanian radio and tv center che nel gennaio del 1991 fu testimone dei sanguinosi eventi legati al tentativo delle forze sovietiche di ripristinare il controllo su Vilnius che portarono alla morte di 14 persone e a 700 feriti fra i civili disarmati in protesta. Vi è infine la presenza delle fotografie di Ciurlonis, artista lituano considerato fra i più influenti del paese.

Tutti questi spunti vengono rielaborati facendo emergere un punto di vista nuovo sull'opera di Tarkovskij che può essere ricollegata al discorso di Senaldi sull'elemento residuale portato alla luce dal remake, ma che in questo caso trova una contestualizzazione ancora più forte rispetto alla capacità di *Solaris* di dare corpo ai fantasmi rimossi della coscienza umana; da questo punto di vista la lettura dell'opera è su due livelli, il film di Tarkovskij e la produzione artistica di Narkevičius.

Kelvin (che fa le veci di Tarkovsky) mette in guardia Narkevičius sui rischi che l'arte può correre nella sua volontà positiva di produrre un'immagine del mondo (aspetto incarnato dal suo ruolo di artista); il rischio riguarda la colonizzazione (Centrale Tv) dell'immaginario in chiave ideologica incarnata in questo caso dagli aspetti repressivi dell'Unione Sovietica (L'ex prigione KGB). Narkevičius però non può che ripercorrere i passi di Kelvin facendo così emergere con la sua opera (*Revisiting Solaris*) lo spettro della compromissione del film di Tarkovskij con le logiche politiche dell'epoca (*Solaris* fu presentato come risposta a *2001 Odissea nello Spazio*, rivalità che a sua volta echeggiava la corsa allo spazio e quindi la guerra fredda). Questo riguarda tanto il film *Solaris* quanto la produzione artistica di Narkevičius: se fa emergere gli spettri dell'ideologia che circondavano la produzione di *Solaris* non si dichiara immune dalla possibilità che anche la sua

opera possa dar vita a dei fantasmi che tornino a tormentarlo.



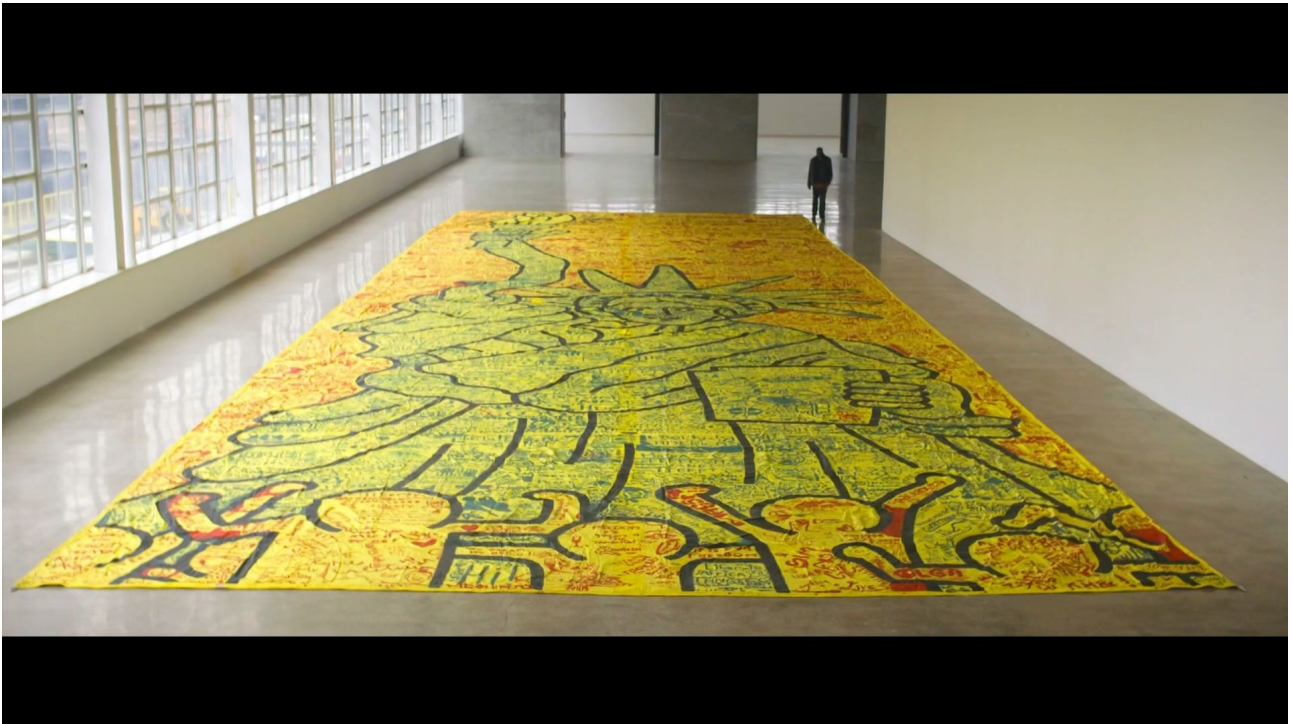
(fig. 16) Keith Haring in compagnia di Kenny Scharf e Drew B. Straub al Club 57.



(fig. 17) Keith Haring disegna in uno spazio pubblicitario vuoto della metropolitana di NY ad inizio anni ottanta.



(fig. 18) Keith Haring in compagnia di Jean-Michel Basquiat (sopra) e di Andy Warhol (sotto).



(fig. 19) Il lavoro collettivo realizzato insieme a mille ragazzi del progetto CityKids per i 100 anni della Statua della Libertà, visto nella seconda metà degli anni duemila.





(fig. 20) Un'immagine di Jean-Michel Basquiat nel materiale girato da Tamra Davis per il documentario *A conversation with Basquiat* (2008).



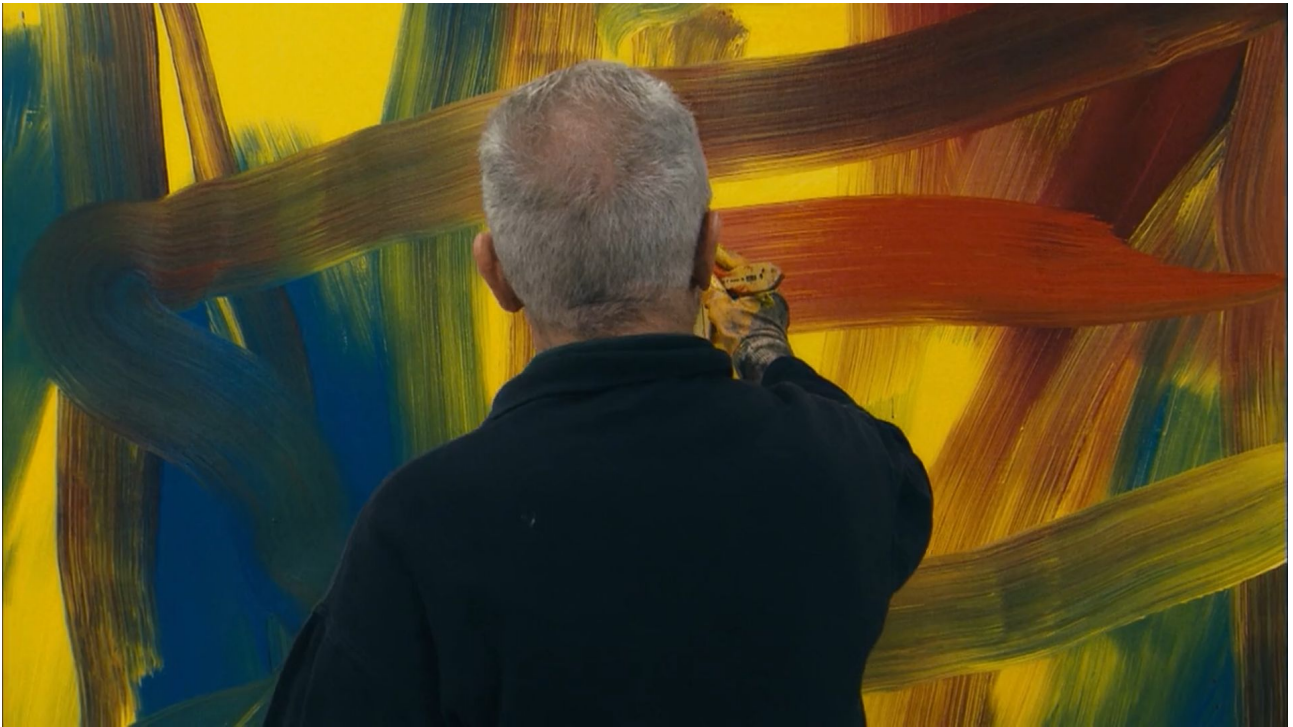
(fig. 21) L'articolo *The Radiant Child* di Rene Ricard (1981) che dà il titolo al documentario.



(fig. 22) Jean-Michel Basquiat in compagnia di Keith Haring (sopra) e di Andy Warhol (sotto).



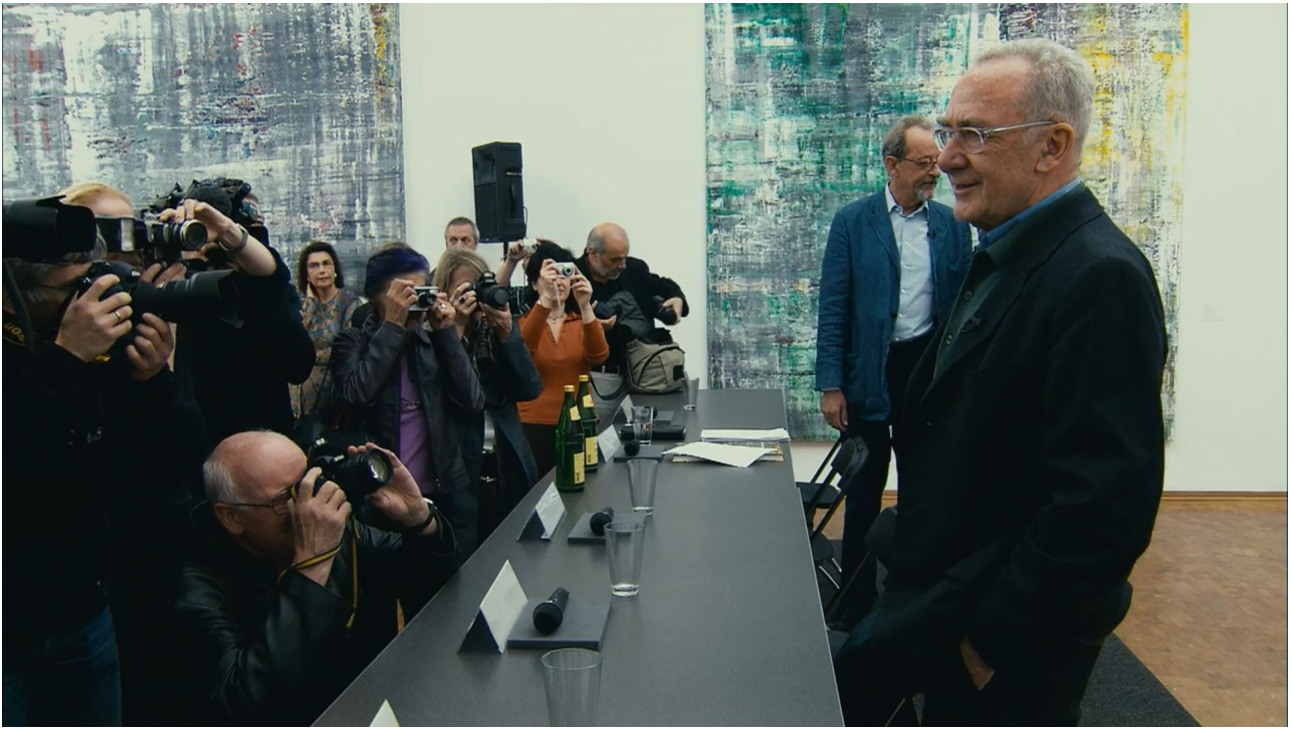
(fig. 23) Plastico della Tate Modern di Londra per la mostra di Gerhard Richter.



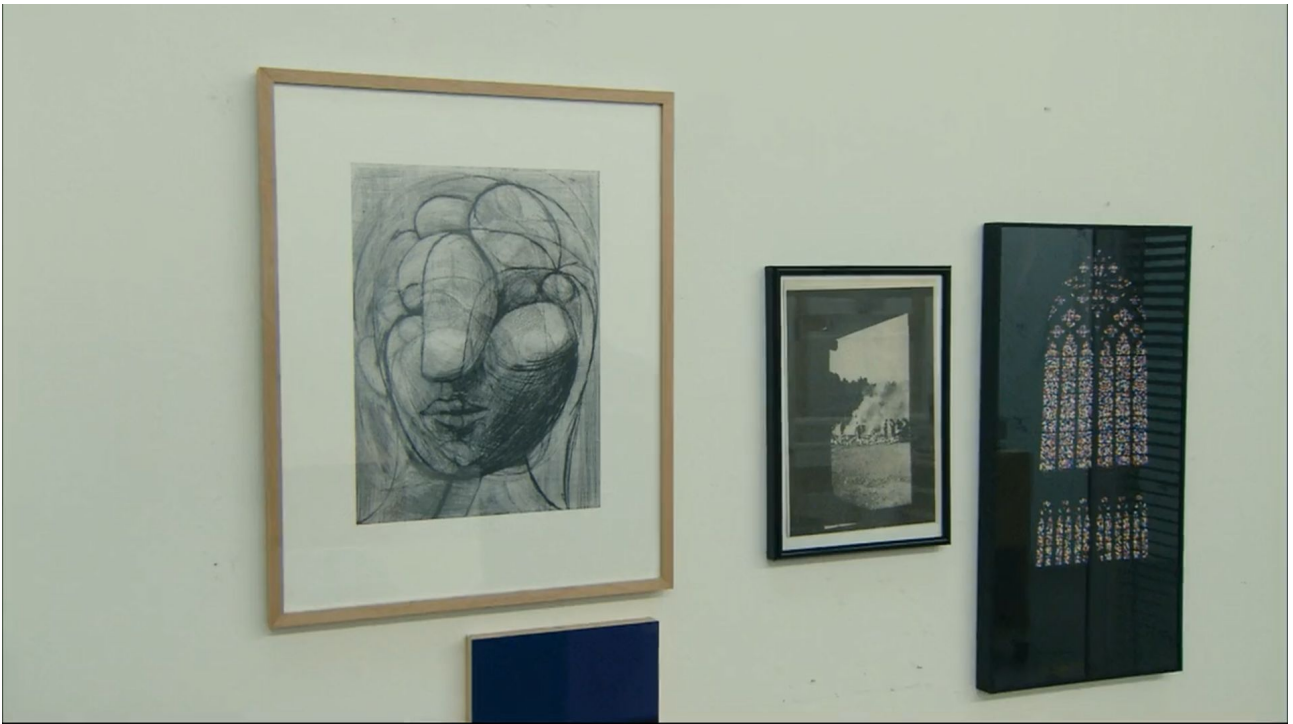
(fig. 24) Gerhard Richter dipinge.



(fig. 25) I due passaggi del processo di “photobilder”.



(fig. 26) Gerhard Richter all'inaugurazione della mostra al Ludwig Museum.



(fig. 27) Fotografia della seconda guerra mondiale (al centro) accanto al disegno di Picasso nello studio di Richter.



(fig. 28) Richter esamina alcune fotografie risalenti alla sua infanzia.



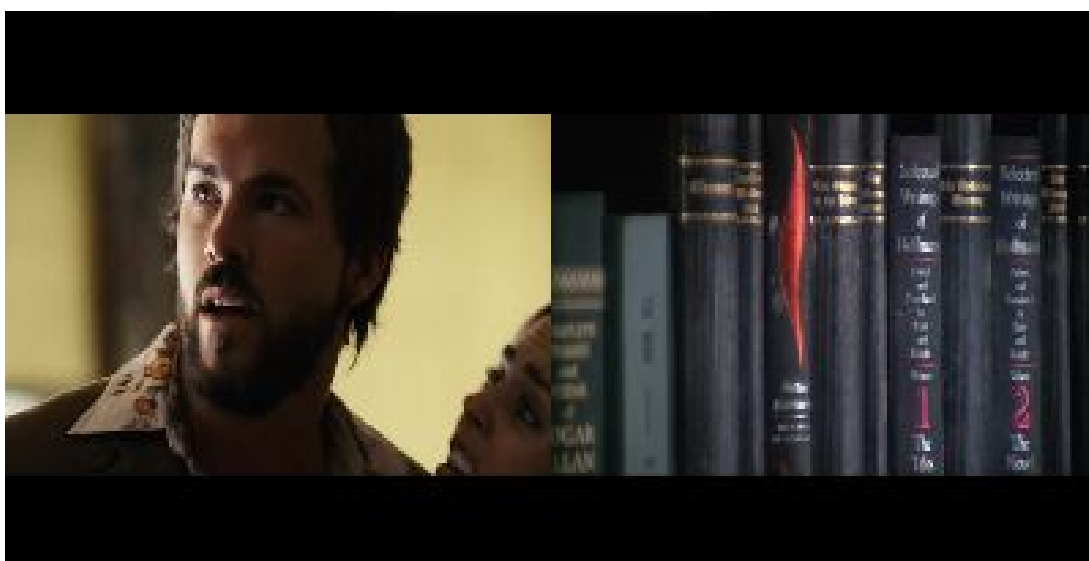
(fig. 29) Richter si rivolge stupito al suo assistente notando una striscia di giallo non preventivata affiorare nel quadro.



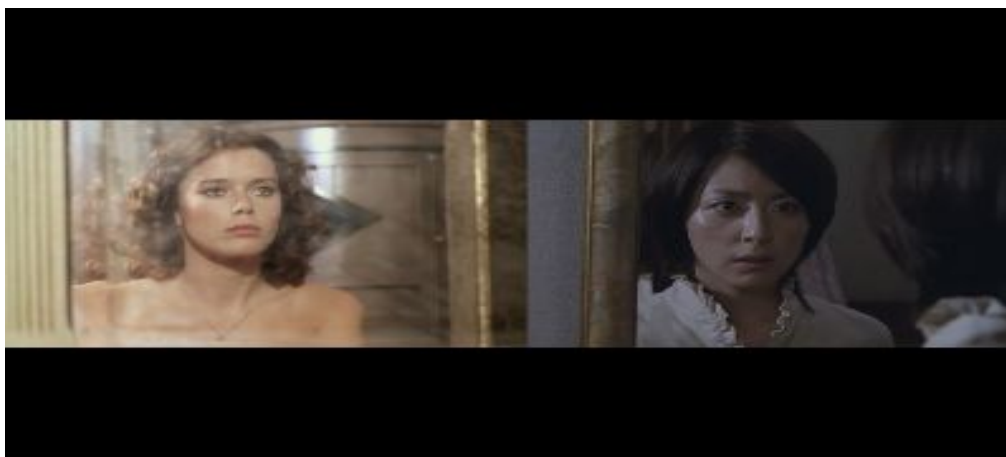
(fig. 30) Il viaggio in macchina verso la casa stregata: *Shining* (1997) a sinistra e Julie Harris in *Gli Invasati* (1966).



(fig. 31) A sinistra *Danza Macabra* (1964) di Antonio Margheriti; a destra il rifacimento ad opera dello stesso Margheriti, *Nella stretta morsa del ragno* (1971).



(fig. 32) In alto a sinistra un fotogramma dal film *Dark Water* (2002); in basso a destra libri di Poe e Hoffman. In alto a sinistra e in basso a destra due immagini dal film *The Amityville Horror* (2005).

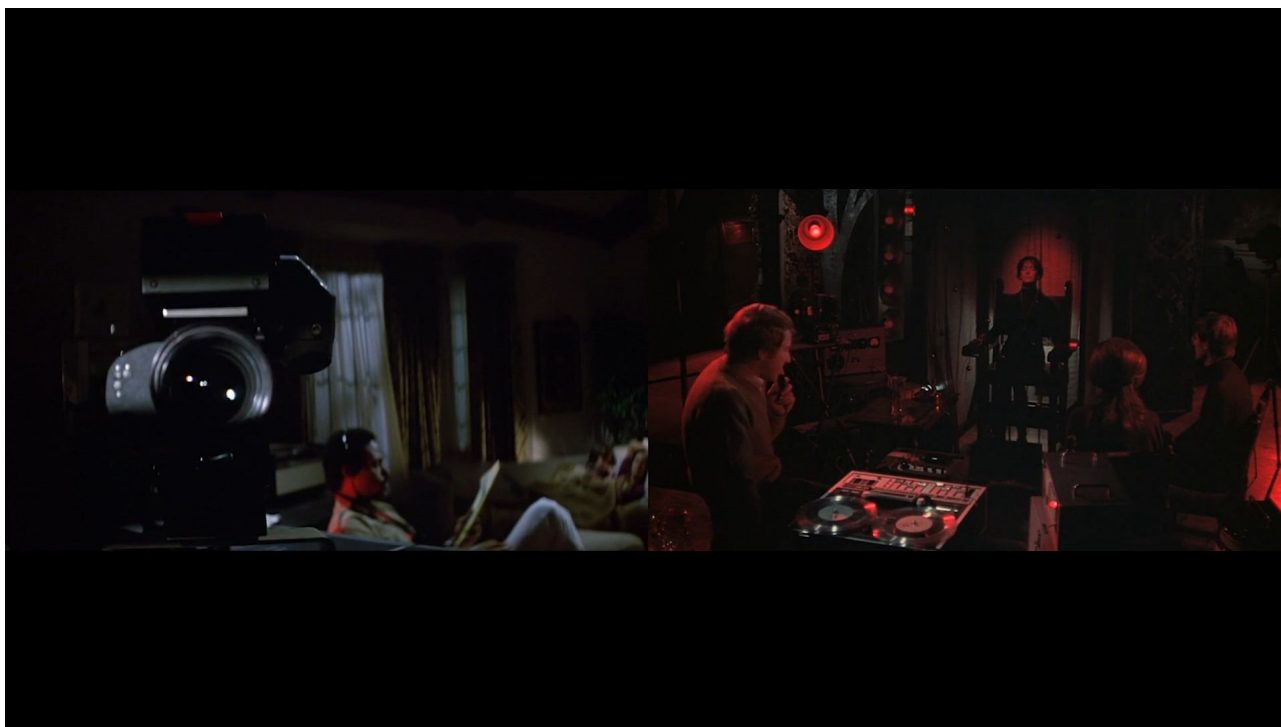


(fig. 33) In alto a sinistra e in basso a sinistra due fotogrammi da *Alice ou la Dernière Fugue* (1977); in alto a destra un immagine da *The Grudge* (2002), in basso a destra Halle Berry in *Gothika* (2003).





(fig. 34) Karen Black in due momenti di *Burnt Offerings* (1976).



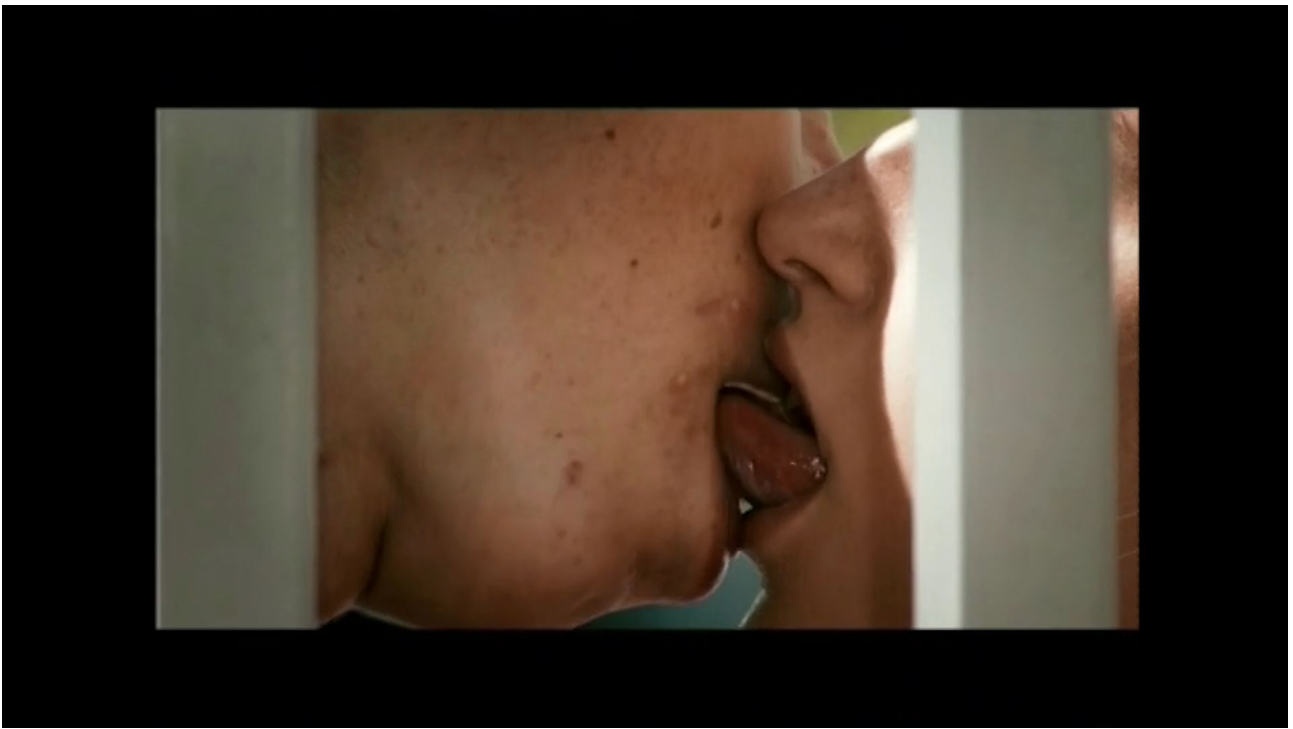
(fig. 35) L'intervento della scienza in *Poltergeist* (1980) -a sinistra- e in *The legend of Hell House* (1973) -destra-.



(fig. 36) La casa alla fine di *Burnt Offerings* (1976) -a sinistra- e di *Shining* (1997) -a destra.



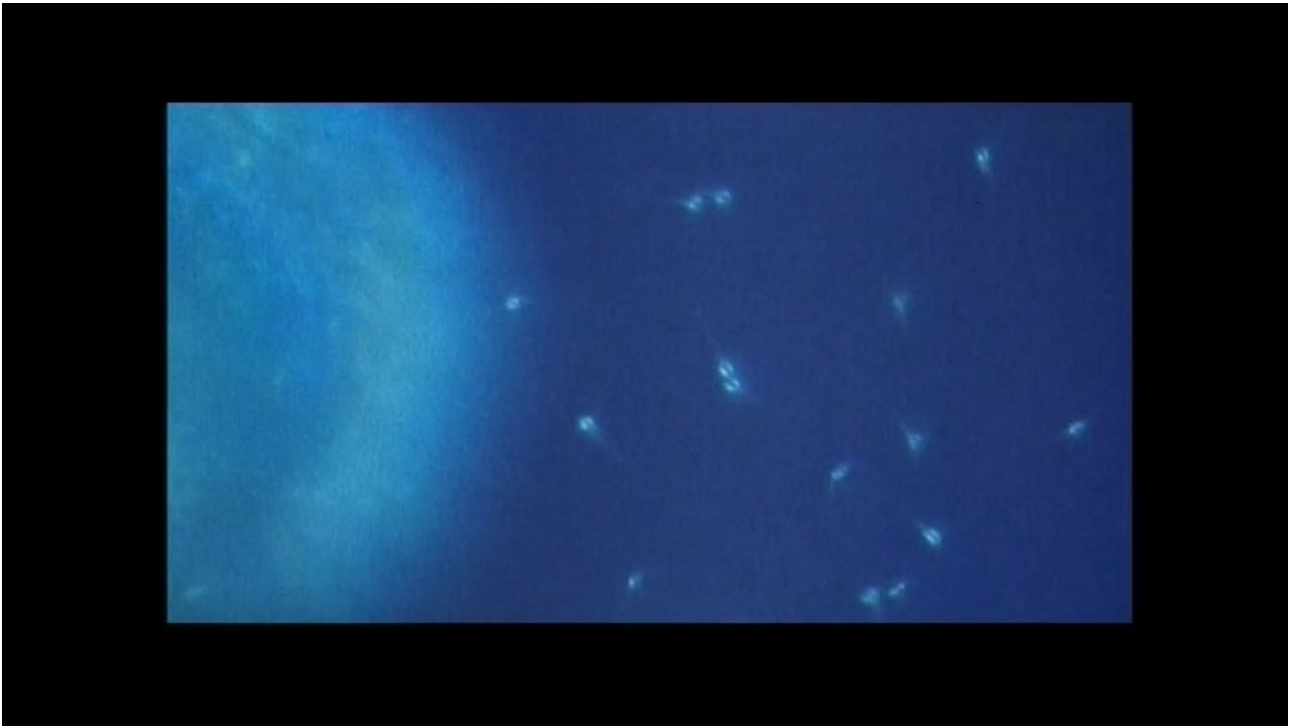
(fig. 37) Un fotogramma dalla trasformazione in lupo mannaro in *An American Werewolf in London* (1981).



(fig. 38) Una scena di bacio da un film non individuato.



(fig. 39) Un giovane Tom Cruise si masturba nel letto in *Risky Business* (1983).



(fig. 40) Spermatozoi si dirigono verso l'ovulo in un'immagine da un film non identificato.



(fig. 41) Un fotogramma dal film *Amour* (2012).



(fig. 42) Un'immagine della casa vuota alla fine del film *The Virgin Suicides* (1999).



(fig. 43) Due ragazze marocchine raccontano a dei passanti di Marracash la sinossi di *Controfigura*.



(fig. 44) Filippo Timi e Corrado Sassi in *Controfigura*.



(fig. 45) Younes Bouab e Nadia Kounda interpretano le versioni marocchine di Ned e Shirley.



(fig. 46) Valeria Golino nei panni di Shirley Abbot guarda allontanarsi il personaggio di Timi, Ned Merrill, dalla sua piscina.



(fig. 47) Corrado riflette sul suo ruolo di controfigura/attore in *Controfigura*.



(fig. 48) Corrado nuota nel bacino idrico nel finale di *Controfigura*.



(fig. 49) Il personaggio di Banionis racconta del suo viaggio su Solaris all'interno dell'edificio del Lithuanian Composers' Union (sopra).

L'edificio del Lithuanian Composers' Union nel 2016 (sotto).



helicopter. When I get back to Earth I don't want to have to confess that I'm a Solarist who has never set foot on Solaris!"

I opened a locker and started rummaging through the atmosphere-suits, while Snow looked on silently. Finally he said:

"I don't like it."  
I had selected a suit. Now I turned towards him:  
"What?" I had not felt so excited for a long time. "What are you worrying about? Out with it! You're afraid that I . . . I promise you I have no intention . . . it never entered my mind, honestly."  
"I'll go with you."  
"Thanks, but I'd rather go alone." I pulled on the suit. "Do you realize this will be my first flight over the ocean?"  
Snow muttered something, but I could not make out what. I was in a hurry to get the rest of the gear together. He accompanied me to the hangar deck, and helped me drag the flitter out onto the elevator disc. As I was checking my suit, he asked me abruptly:

"Can I rely on your word?"  
"Still fretting? Yes, you can. Where are the oxygen tanks?"

We exchanged no further words. I slid the transparent canopy shut, gave him the signal, and he set the lift going. I emerged onto the Station roof; the motor burst into life; the three blades turned and the machine rose—strangely light—into the air. Soon the Station had fallen far behind.

0.44 **Alone over the ocean, I saw it with a different eye.** I was flying quite low, at about a hundred feet, and for the first time I felt a sensation often described by the explorers but which I had never noticed from the height of the Station: the alternating motion of the gleaming waves was not at all like the undulation of the sea or the billowing of clouds. It was like the crawling skin of an animal—the incessant, slow-motion contractions of muscular flesh secreting a crimson foam.

When I started to bank towards the drifting mimoid, the sun shone into my eyes and blood-red flashes struck the curved canopy. The dark ocean, flickering with sombre flames, was tinged with blue.

200

The flitter came around too wide, and I was carried a long way down wind from the mimoid, a long irregular silhouette looming out of the ocean. Emerging from the mist, the mimoid was no longer pink, but a yellowish grey. I lost sight of it momentarily, and glimpsed the Station, which seemed to be sitting on the horizon, and whose outline was reminiscent of an ancient zeppelin. I changed course, and the sheer mass of the mimoid grew in my line of vision—a baroque sculpture. I was afraid of crashing into the bulbous swellings, and pulled the flitter up so brutally that it lost speed and started to lurch; but my caution was unnecessary, for the rounded peaks of those fantastic towers were subsiding.

I flew past the island; and slowly, yard by yard, I descended to the level of the eroded peaks. The mimoid was not large. It measured about three quarters of a mile from end to end, and was a few hundred yards wide. In some places, it was close to splitting apart. This mimoid was obviously a fragment of a far larger formation. On the scale of Solaris it was only a tiny splinter, weeks or perhaps months old.

1.30 **Among the mottled crags overhanging the ocean, I found a kind of beach, a sloping, fairly even surface a few yards square, and steered towards it.** The rotors almost hit a cliff that reared up suddenly in my path, but I landed safely, cut the motor and slid back the canopy. Standing on the fuselage I made sure that there was no chance of the flitter sliding into the ocean. Waves were licking at the jagged bank about fifteen paces away, but the machine rested solidly on its legs, and I jumped to the 'ground.'

The cliff I had almost hit was a huge bony membrane pierced with holes, and full of knotty swellings. A crack several yards wide split this wall diagonally and enabled me to examine the interior of the island, already glimpsed through the apertures in the membrane. I edged warily onto the nearest ledge, but my boots showed no tendency to slide and the suit did not impede my movements, and I went on climbing until I had reached a height of about four storeys above the ocean, and could see a broad stretch of petrified landscape stretching back until it was lost from sight in the depths of the mimoid.

201

2.28 **It was like looking at the ruins of an ancient town, a Moroccan city tens of centuries old, convulsed by an earthquake or some other disaster.** I made out a tangled web of winding sidestreets choked with debris, and alleyways which fell abruptly towards the oily foam that floated close to the shore. In the middle distance, great battlements stood intact, sustained by ossified buttresses. There were dark openings in the swollen, sunken walls—traces of windows or loop-holes. **The whole of this floating town canted to one side or another like a foundering ship, pitched and turned slowly,** and the sun cast continually moving shadows, which crept among the ruined alleys. Now and again a polished surface caught and reflected the light. I took the risk of climbing higher, then stopped; rivulets of fine sand were beginning to trickle down the rocks above my head, cascading into ravines and alleyways and rebounding in swirling clouds of dust. The mimoid is not made of stone, and to dispel the illusion one only has to pick up a piece of it: it is lighter than pumice, and composed of small, very porous cells.

Now I was high enough to feel the swaying of the mimoid. It was moving forward, propelled by the dark muscles of the ocean towards an unknown destination, but its inclination varied. It rolled from side to side, and the languid oscillation was accompanied by the gentle rustling sound of the yellow and grey foam which streamed off the emerging shore. The mimoid had acquired its swinging motion long before, probably at its birth, and even while it grew and broke up it had retained its initial pattern.

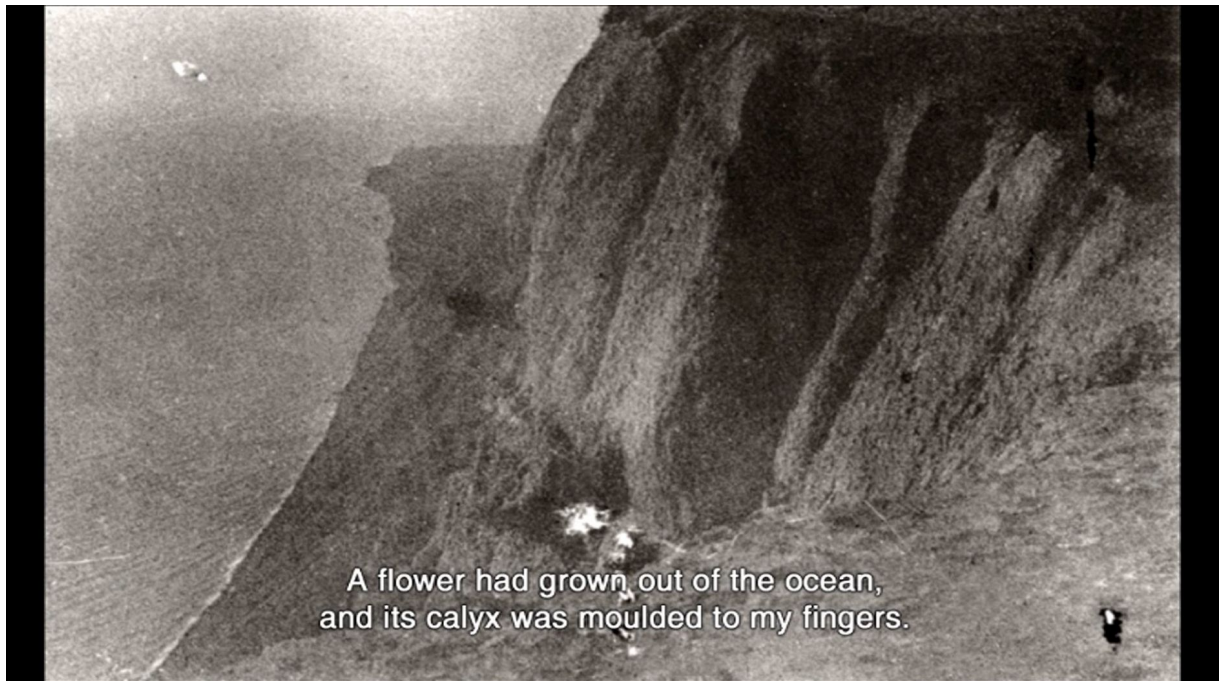
**Only now did I realize that I was not in the least concerned with the mimoid, and that I had flown here not to explore the formation but to acquaint myself with the ocean.**

With the flitter a few paces behind me, I sat on the rough, fissured beach. **A heavy black wave broke over the edge of the bank and spread out, not black, but a dirty green.** The ebbing wave left viscous streamlets behind, which flowed back quivering towards the ocean. I went closer, and when the next wave came I held out my hand.

202

3.57 **What followed was a faithful reproduction of a phenomenon which had been analyzed a century before: the wave hesitated, recoiled, then enveloped my hand without touching it, so that a thin covering of 'air' separated my glove inside a cavity which had been fluid a moment previously, and now had a fleshy consistency.** I raised my hand slowly, and the wave, or rather an outcrop of the wave, rose at the same time, enfolding my hand in a translucent cyst with greenish reflections. I stood up, so as to raise my hand still higher, and the gelatinous substance stretched like a rope, but did not break. The main body of the wave remained motionless on the shore, surrounding my feet without touching them, like some strange beast patiently waiting for the experiment to finish. **A flower had grown out of the ocean, and its calyx was moulded to my fingers.** I stepped back. The stem trembled, stirred uncertainly and fell back into the wave, which gathered it and receded.

I repeated the game several times, until—as the first experimenter had observed—a wave arrived which avoided me indifferently, as if bored with a too familiar sensation. I knew that to revive the 'curiosity' of the ocean I would have to wait several hours. Disturbed by the phenomenon I had stimulated, I sat down again. Although I had read numerous accounts of it, none of them had prepared me for the experience as I had lived it, and I felt somehow changed.



(fig. 51) Una delle fotografie di Čiurlionis utilizzate per visualizzare l'oceano alieno di Solaris; nei sottotitoli la descrizione fatta da Kris Kelvin nel romanzo.



(fig. 52) Il Museum of Occupations and Freedom Fights di Vilnius nel film (sopra) e nella realtà (sotto).

"I don't know of any religion that answers your description. That kind of religion has never been . . . necessary. If I understand you, and I'm afraid I do, what you have in mind is an evolving god, who develops in the course of time, grows, and keeps increasing in power while remaining aware of his powerlessness. For your god, the divine condition is a situation without a goal. And understanding that, he despairs. But isn't this despairing god of yours mankind, Kelvin? It is man you are talking about, and that is a fallacy, not just philosophically but also mystically speaking."

Ends — I kept on:

6.10 "No, it's nothing to do with man. Man may correspond to my provisional definition from some points of view, but that is because the definition has a lot of gaps. **Man does not create gods, in spite of appearances. The times, the age, impose them on him. Man can serve his age or rebel against it, but the target of his cooperation or rebellion comes to him from outside.** If there was only a single human being in existence, he would apparently be able to attempt the experiment of creating his own goals in complete freedom—apparently, because a man not brought up among other human beings cannot become a man. And the being—the being I have in mind—cannot exist in the plural, you see?"

"Oh, then in that case . . ." He pointed out of the window.

"No, not the ocean either. Somewhere in its development it has probably come close to the divine state, but it turned back into itself too soon. It is more like an anchorite, a hermit of the cosmos, not a god. It repeats itself, Snow, and the being I'm thinking of would never do that. Perhaps he has already been born somewhere, in some corner of the galaxy, and soon he will have some childish enthusiasm that will set him putting out one star and lighting another. We will notice him after a while . . ."

"We already have," Snow said sarcastically. "Novas and supernovas. According to you they are the candles on his altar."

198

course it's a terrible burden to carry around, and you must feel like a murderer, but . . . there are worse things."

"Oh, really?"

"Yes, really. And I'm almost glad that you refuse to believe me. Certain events, which have actually happened, are horrible, but what is more horrible still is what hasn't happened, what has never existed."

"What are you saying?" I asked, my voice faltering. He shook his head from side to side.

6.49 "A normal man," he said. "What is a normal man? A man who has never committed a disgraceful act? Maybe, but has he never had uncontrollable thoughts? Perhaps he hasn't. But perhaps something, a phantasm, rose up from somewhere within him, ten or thirty years ago, something which he suppressed and then forgot about, which he doesn't fear since he knows he will never allow it to develop and so lead to any action on his part. And now, suddenly, in broad daylight, he comes across this thing . . . this thought, embodied, riveted to him, indestructible. He wonders where he is . . . Do you know where he is?"

"Where?"

"Here," whispered Snow, "on Solaris."

"But what does it mean? After all, you and Sartorius aren't criminals. . . ."

"And you call yourself a psychologist, Kelvin! Who hasn't had, at some moment in his life, a crazy daydream, an obsession? Imagine . . . imagine a fetishist who becomes infatuated with, let's say, a grubby piece of cloth, and who threatens and entreats and defies every risk in order to acquire this beloved bit of rag. A peculiar idea, isn't it? A man who at one and the same time is ashamed of the object of his desire and cherishes it above everything else, a man who is ready to sacrifice his life for his love, since the feeling he has for it is perhaps as overwhelming as Romeo's feeling for Juliet. Such cases exist, as you know. So, in the same way, there are things, situations, that no one has dared to externalize, but which the mind has produced by accident in a moment of aberration, of madness, call it what you will. At the next stage, the idea becomes flesh and blood. That's all."

71

The real structure, which determines the functions of the visitor, remains concealed."

"Kelvin!"

Snow had uttered a stifled cry. I stopped, horrified. I had said "visitor."

Rheya had not overheard. At any rate, she had not understood. Her head in her hand, she was staring out of the window, her delicate profile etched against the purple dawn.

My distant interlocutors were silent; I could hear their breathing.

"There's something in what he says," Snow muttered.

"Yes," remarked Sartorius, "but for one fact: Kelvin's hypothetical particles have nothing to do with the structure of the ocean. The ocean is composed of atoms."

"Perhaps it's capable of producing neutrinos," I replied.

Suddenly I was bored with all their talk. The conversation was pointless, and not even amusing.

"Kelvin's hypothesis explains this extraordinary resistance and the speed of regeneration," Snow growled. "They probably carry their own energy source as well; they don't need food. . . ."

"I believe I have the chair," Sartorius interrupted. The self-designated chairman of the debate was clinging exasperatingly to his role. "I should like to raise the question of the motivation behind the appearance of the Phi-creatures. I put it to you as follows: what are the Phi-creatures?"

7.40 **They are not autonomous individuals, nor copies of actual persons. They are merely projections materializing from our brains, based on a given individual.**

I was struck by the soundness of this description; Sartorius might not be very sympathetic, but he was certainly no fool.

I rejoined the conversation:

"I think you're right. Your definition explains why a particular per. . . creation appears rather than another. The origin of the materialization lies in the most durable imprints of memory, those which are especially well-defined, but no single imprint can be completely isolated, and in the course of the reproduction, fragments of

102

If only I could think up some experiment in logic—a key experiment—which would reveal whether I had really gone mad and was a helpless prey to the figments of my imagination, or whether, in spite of their ludicrous improbability, I had been experiencing real events.

As I turned all this over in my mind, I was looking at the monorail which led to the launching pad. It was a steel girder, painted pale green, a yard above the ground. Here and there, the paint was chipped, worn by the friction of the rocket trolleys. I touched the steel, feeling it grow warm beneath my fingers, and rapped the metal plating with my knuckles. Could madness attain such a degree of reality? Yes, I answered myself. After all, it was my own subject, I knew what I was talking about.

But was it possible to work out a controlled experiment? At first I told myself that it was not, since my sick brain (if it really was sick) would create the illusions I demanded of it. **Even while dreaming, when we are in perfectly good health, we talk to strangers, put questions to them and hear their replies. Moreover, although our interlocutors are in fact the creations of our own psychic activity, evolved by a pseudo-independent process, until they have spoken to us we do not know what words will emerge from their lips.** And yet these words have been formulated by a separate part of our own minds; we should therefore be aware of them at the very moment that we think them up in order to put them into the mouths of imaginary beings. Consequently, whatever form my proposed test were to take, and whatever method I used to put it into execution, there was always the possibility that I was behaving exactly as in a dream. Neither Snow nor Sartorius having any real existence, it would be pointless to put questions to them.

I thought of taking some powerful drug, peyotl for example, or another preparation inducing vivid hallucinations. If visions ensued, this would prove that I had really experienced these recent events and that they were part and parcel of the surrounding material reality. But then, no, I thought, this would not constitute the proof I needed, since I knew the effects of the drug (which I

49

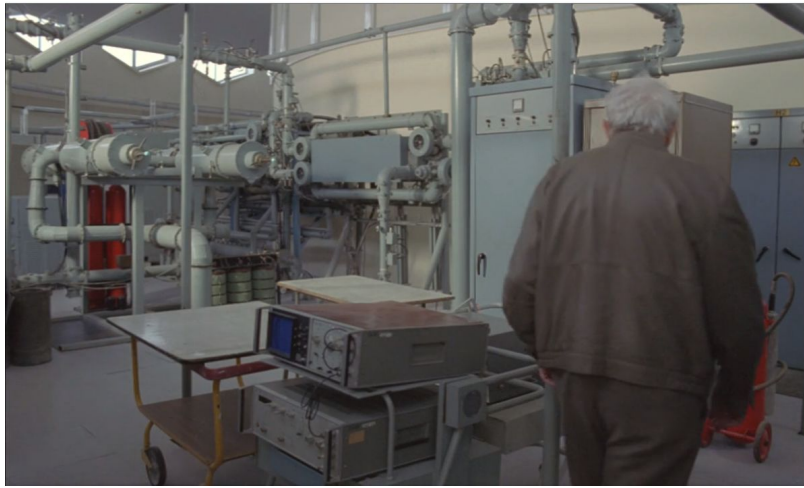
(fig. 53) Le pagine del romanzo di Lem da cui sono ripresi i passaggi che compongono il discorso di Kris riportato in *Revisiting Solaris* (di cui è segnalato il minutaggio).



(fig. 54) Il passaggio nella neve di *Revisiting Solaris* che rimanda ai ricordi di infanzia in *Solaris*.



(fig. 55) Banionis e Narkevičius ripropongono il dialogo fra Kelvin e Berton all'interno del Lithuanian Radio and Tv Center.



(fig. 56) Il Lithuanian Radio and Tv Center in *Revisiting Solaris* (sopra) e nella realtà (sotto).



(fig. 57) Jurga Narkevičius interpreta il ruolo del padre di Kris nel dialogo preso dal film *Solaris* (1972).

|   |  |
|---|--|
| <p>275<br/>00:29:26,265 --&gt; 00:29:31,853<br/>12.13 You want to destroy <u>that which we are presently incapable of understanding?</u></p> <p>276<br/>00:29:33,021 --&gt; 00:29:37,024<br/><u>Forgive me, but I am not an advocate of knowledge at any price.</u></p> <p>277<br/>00:29:37,776 --&gt; 00:29:42,238<br/><u>Knowledge is only valid when it's based on morality.</u></p> <p>278<br/>00:29:43,824 --&gt; 00:29:47,952<br/><u>Man is the one who renders science moral or immoral.</u></p> <p>279<br/>00:29:48,036 --&gt; 00:29:49,745<br/><u>Remember Hiroshima.</u></p> <p>280<br/>00:29:49,830 --&gt; 00:29:52,206<br/><u>Then don't make science immoral.</u></p> <p>281<br/>00:29:52,708 --&gt; 00:29:54,709<br/><u>It's strange...</u></p> <p>282<br/>00:29:57,546 --&gt; 00:30:00,590<br/><u>Strange.</u><br/><u>There's nothing strange about it.</u></p> <p>283<br/>00:30:02,551 --&gt; 00:30:06,679<br/><u>You yourself can't be sure that what you saw</u></p> <p>284<br/>00:30:06,763 --&gt; 00:30:09,432<br/><u>wasn't just hallucinations.</u></p> <p>285<br/>00:30:09,516 --&gt; 00:30:11,350<br/><u>Thank you very much.</u></p> <p>286<br/>00:30:11,435 --&gt; 00:30:13,811</p> | <p>288<br/>00:30:20,486 --&gt; 00:30:22,236<br/><u>Where are you going?</u></p> <p>289<br/>00:30:24,573 --&gt; 00:30:26,741<br/>14.12 <u>He's an accountant, not a scientist.</u><br/><u>You were right.</u></p> <p>290<br/>00:30:26,825 --&gt; 00:30:29,994<br/><u>You and I are friends, but that doesn't mean you can say that about him.</u></p> <p>291<br/>00:30:30,078 --&gt; 00:30:34,665<br/><u>Great. You and I have known each other for 20 years. It had to end someday.</u></p> <p>292<br/>00:30:35,250 --&gt; 00:30:37,668<br/><u>Are you leaving the boy?</u></p> <p>293<br/>00:30:49,389 --&gt; 00:30:52,850<br/><u>What did you have to offend him for?</u><br/><u>You're too harsh.</u></p> <p>294<br/>00:30:52,935 --&gt; 00:30:57,230<br/><u>It's dangerous to send people like you into space.</u></p> <p>295<br/>00:30:57,314 --&gt; 00:31:00,775<br/><u>Everything there is too fragile.</u><br/><u>Yes, fragile!</u></p> <p>296<br/>00:31:00,859 --&gt; 00:31:04,862<br/><u>The Earth has somehow become adjusted to people like you.</u></p> <p>297</p> <hr style="border: 2px solid black;"/> <p>00:31:05,030 --&gt; 00:31:06,864<br/><u>although at what sacrifice!</u></p> <p>298<br/>00:31:07,366 --&gt; 00:31:11,536<br/>15.00 <u>What are you jealous that he'll be the one to bury me, and not you?</u></p> |
|---|--|

(fig. 58) Le pagine della sceneggiatura di *Solaris* (1972) da cui sono ripresi i passaggi che compongono il dialogo tra Deimantas Narkevičius e Jurga Narkevičius in *Revisiting Solaris* (di cui è segnalato il minutaggio).

15.23 ■ In all their movements, taken together or singly, each of these branches reaching out of the ocean seemed to display a kind of cautious but not feral alertness, a curiosity avid for quick apprehension of a new, unexpected form, and regretful at having to retreat, unable to exceed the limits set by a mysterious law. The contrast was inexpressible between that lively curiosity and the shimmering immensity of the ocean that stretched away out of sight ... I had never felt its gigantic presence so strongly, or its powerful changeless silence, or the secret forces that gave the waves their regular rise and fall. I sat unseeing, and sank into a universe of inertia, glided down an irresistible slope and identified myself with the dumb, fluid colossus; it was as if I had forgiven it everything,

203

(fig. 59) La pagina del romanzo di Lem da cui è ripresa la parte finale del discorso di Kris che chiude *Revisiting Solaris* (di cui è segnalato il minutaggio).

## BIBLIOGRAFIA (In ordine alfabetico per autore)

- M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, con J. Kaplan, trad. it. di A. Pezzotta, Milano, Bompiani 2018.
- M. Abramović, *Body Art*, in *Marina Abramovic*, testi di M. Abramović, A. Daneri, G. Di Pietrantonio, L. Hegyi, Societas Raffaello Sanzio, A. Vettese, Milano, Charta, 2002.
- *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1998*, con testi di V. Abramović, J. Avgikos, C. Iles, T. McEvelley, H.U. Obrist, B. Pejić. T. Stooss, T. Wulffen, Milano, Charta, 1998.
- A. Gaudreault, T. Gunning, *Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?*, in J. Aumont, A. Gaudreault, *Histoire du cinéma: nouvelles approches*, a cura di M. Marie, Publications de la Sorbonne, Parigi, 1989
- E. Balsom, *Exhibiting Cinema*, Amsterdam University Press, 2013.
- *Arte e intelligenza artificiale, Be my gan*, a cura di A. Barale, Milano, Jaca Book, 2020.
- *Bruce Nauman. Contrapposto Studies*, cat. mostra (Venezia, Punta della Dogana) a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, Venezia, Marsilio, 2021.
- A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.
- A. M. Boden, *Computer models of creativity*, in "AI Magazine" 30, 3, 2009.
- M. A. Boden, *The Turing test and artistic creativity*, in "Kybernetes", 39, 2019.
- S. Bordini, *Videoarte e Arte, Tracce per una storia*, Roma, Lithos editrice, 1995.
- N. Burch, *Prassi del cinema*, a cura di C. Bragaglia, traduzione R. Provenzano, Castoro, 2000.
- *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, a cura di M. Dall'Asta e M. Grosoli, Edizioni ETS, Pisa, 2011.
- L. De Domizio Durini., *Beuys Voice*, Milano, Electa, 2011.
- *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice*, a cura di M. De Valck, B. Kredell, S. Loist, Abingdon, New York, Routledge, 2016.
- *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, a cura di S. Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.



- S. M. Ājzenŝtejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985.
- *Lo schermo dell'arte: 10 anni tra arte contemporanea e cinema*, a cura di S. Fiorese e V. Mancinelli, Firenze, Giunti Editore, 2019.
- H. Foster et al., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo e Postmodernismo*, Zanichelli, 2016.
- G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003.
- E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico (1933)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- *Collage Collages: dal cubismo al New Dada*, Catalogo mostra, a cura di M.M. Lamberti e M.G. Messina (Torino, Galleria d'Arte Moderna 9/10/2007-6/01/2008), Milano, Electa, 2007.
- S. Lem, *Solaris*, Milano, Mondadori, 2003.
- G. Lista, *Il cinema futurista*, Genova, Recco, Le Mani 2010.
- *art/tapes/22*, a cura di A. Mazzanti, Milano, Silvana Editore, 2017.
- C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, Oxford, Berg, 2006.
- *I formalisti russi nel cinema*, cura di P. Montani, Mimesis, 2019.
- E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1976.
- R. Pedrazzi, *Futuri possibili. Scenari d'arte e intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book, 2021.
- M. Peranson, *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, in "Cineaste", XXXIII, 3, estate, 2008.
- M. F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia, Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Roma, Carocci editore, 2022.
- V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.

- *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, a cura di C. Saba, V. Valentini, Roma, Treccani, 2022.
- *Land art. Fernsehgalerie Gerry Schum Television Gallery. [Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, Heizer]*, a cura di G. Schum e U. Schum-Wevers, Hannover, Hartwig Popp., 1970.
- M. Senaldi, *Doppio Sguardo*, Milano, Bompiani, 2008.
- M. Senaldi, *Van Gogh ad Hollywood: La leggenda cinematografica dell'artista*, Metelmi Editore, Milano, 2020.
- M. R. Sossai, *Film d'artista: percorsi e confronti tra arte e cinema*, Milano, Silvana, 2008.
- A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo: Riflessioni sul Cinema*, Istituto Internazionale Tarkovskij, Città di Castello, 2018.
- D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mimesis, 2011.
- *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films*, catalogo della mostra (Firenze Marino Marini-Museum of Contemporary Art Zagreb) a cura di A. Viliani, A. Salvadori, Archive Books, 2015.
- W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993.

SITOGRAFIA (In ordine alfabetico per sito):

- AFIC <https://www.aficfestival.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Ricard R., *The Radiant Child*, ARTFORUM, <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643> . Data di accesso: 20/09/2023.
- *Bruce Nauman - Body Pressure, 1974*, Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-body-pressure>. Data di accesso: 10/10/23.
- *Filmmaker's Original Statement written in February 2006*, Babette Mangolte's Web Site, <https://babettemangolte.org/film2007.html>. Data di accesso: 20/09/2023.
- Berlinale – Festival internazionale del film, <https://www.berlin.de/it/eventi/2021144-3020769-berlinale-festival-internazionale-del-fi.it.html>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Biografilm, <https://www.biografilm.it/> . Data di accesso: 02/10/2023.
- *G. Pereira e B. Moreschi, Artificial Intelligence and Institutional Critique 2.0: Unexpected Ways of Seeing with Computer Vision*, scaricabile da: Bruno Moreschi (Pagina Ufficiale), <https://brunomoreschi.com/Textos> . Data di accesso: 02/10/2023.
- Centro Pecci <https://centropecci.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- N. Brenez, (2002), *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental*, in “Cinémas / Revue d'études cinématographiques”, 13(1-2), <https://doi.org/10.7202/007956ar>. Data di accesso: 02/10/2023.
- *Tutti i video di Oliver Pietsch vanno a teatro. A Milano*, EXIBART, <https://www.exibart.com/speednews/tutti-i-video-di-oliver-pietsch-vanno-a-teatro-a-milano/>. Data di accesso: 20/07/2023.
- Festival dei Popoli, <https://www.festivaldeipopoli.org/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Festival di Cannes, <https://www.festival-cannes.com/en/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Filmmaker Festival, <https://www.filmmakerfest.com/ChiSiamo>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Florence Queer Festival, <https://www.florencequeerfestival.it/>; Data di accesso: 02/10/2023.
- Giornate del Cinema Muto di Pordenone, <http://www.giornatedelcinemamuto.it/en/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- *Marina Abramović - Lips of Thomas*, Guggenheim's web site, <https://www.guggenheim.org/artwork/5176>. Data di accesso: 10/10/23.

- IMDB, [https://www.imdb.com/title/tt0698654/?ref\\_=ttr\\_tr\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0698654/?ref_=ttr_tr_tt). Data di accesso: 02/10/2023.
- Festival Internazionale Cinema e Donne, <http://www.iwffirenze.it/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Korea Film Festival, <https://koreafilmfest.com/>; Data di accesso: 02/10/2023.
- Menick J., *The End is never the End*, John Menick's Website, <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end> - <https://johnmenick.substack.com/p/the-end-is-never-the-end-part-two> . Data di accesso: 20/09/2023.
- *Arte e intelligenza artificiale, Be my gan*, a cura di A. Barale, Milano, Jaca Book, 2020 (reperibile presso: *Art and Artificial Intelligence*, ISSU, [https://issuu.com/jacabook3/docs/arte\\_e\\_intelligenza\\_artificiale\\_com\\_3056a1588aaecb](https://issuu.com/jacabook3/docs/arte_e_intelligenza_artificiale_com_3056a1588aaecb). Data di accesso: 02/10/2023.)
- Mostra Internazionale d'Arte Cinematografia, <https://www.labiennale.org/it/cinema/2023>. Data di accesso: 02/10/2023.
- *RÄ DI MARTINO - CONTROFIGURA*, La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/cinema/2017/biennale-cinema-2017/r%C3%A4-di-martino-controfigura>. Data di accesso: 20/07/2023.
- Middle East Now, <https://middleeastnow.it/>; Data di accesso: 02/10/2023.
- K. Rosenberg, *Provocateur: Marina Abramovic*, New York Magazine, <https://nymag.com/nymetro/arts/art/15228/#:~:text=In%202002%2C%20the%20performance%20artist,Sex%20and%20the%20City%20episode>. Data di accesso: 20/09/2023.
- Per un approfondimento del lavoro si veda: *Oliver Pietsch.com (Pagina ufficiale)*, <http://oliverpietsch.com/> . Data di accesso: 02/10/2023.
- Quinzaine des Realisateur <https://www.quinzaine-cineastes.fr/fr/qui-sommes-nous>. Data di accesso: 02/10/2023.
- River to River, <https://www.rivertoriver.it/>; Data di accesso: 02/10/2023.
- Festa del cinema di Roma, <https://www.romacinemafest.it/it/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- Lo Schermo dell'Arte, <https://www.schermodellarte.org/>; Data di accesso: 02/10/2023.
- Taormina Film Festival, <https://www.taorminafilmfest.it/storia>. Data di accesso: 02/10/2023.
- *VALIE EXPORT*, catalogo della mostra, Centre national de la photographie, Paris, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva and Camden Arts Centre, London 2003, pp. 148-149. Citazione consultata su: *VALIE EXPORT, Action Pants: Genital Panic, 1969*, Tate

Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>.

Data di accesso: 20/07/2023.

- Torino Film Festival, <https://www.torinofilmfest.org/it/>. Data di accesso: 02/10/2023.
- *Gabriele Niola, Venezia 74 - R  di Martino e Valeria Golino ci parlano di Controfigura*, BadTaste.it (Youtube channel), 11/09/2017, [https://www.youtube.com/watch?v=hVLxQk\\_2XnQ&ab\\_channel=BadTaste.it](https://www.youtube.com/watch?v=hVLxQk_2XnQ&ab_channel=BadTaste.it). Data di accesso: 02/10/2023.
- Federica Polidoro, *R  Di Martino su Controfigura*, Federica Polidoro (Youtube channel), 09/01/2018, [https://www.youtube.com/watch?v=TAIeotpQ1-U&ab\\_channel=FedericaPolidoro](https://www.youtube.com/watch?v=TAIeotpQ1-U&ab_channel=FedericaPolidoro). Data di accesso: 20/09/2023.
- Stanislaw Lem, *The Solaris Station*, Stanis aw Lem's official website, <https://web.archive.org/web/20070412181927/http://www.lem.pl/english/kiosk/kiosk.htm#soderbergh>. Data di accesso: 20/07/2023.