ISBN 978-88-6019-678-1

€ 20,00

ISSN: 1827-4927

predella

n° 5, 2012

Storia dell'arte e *film studies*. *Chassé-croisé*

Felici Editore

PREDELLA Rivista di arti visive / *Visual Arts Journal*
predella.arte.unipi.it

Predella *Monografie* 5/2012
ISSN: 1827-4927 – ISBN: 978-88-6019-678-1
email: predella@arte.unipi.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti al processo di *peer-review* anonimo
All articles are subject to anonymous peer-review

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners*:
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*
Diane Bodart, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni
Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione/ *Design and layout*: Silvia Magli
Grafica di copertina / *Cover art*: Giuseppe Andrea L'Abbate

Immagine di copertina / *Cover image:* Morgan Fisher, *Standard Gauge*, 1984. Film 16mm, col., son., 35'.

Hanno collaborato al n. 5 (corrispondente alla sezione monografica del n. 31 on line) / *List of contributors to issue no. 5 (corresponding to the monographic section of issue no. 31 on line):* Daniela Angelucci, Philippe Bettinelli, Enrico Camporesi, Rinaldo Censi, Alessia Cervini, Angela dalle Vacche, Patrick de Haas, Sandra Lischi, Elisa Mandelli, Pietro Montani, Alessandra Nappo, Dominique Païni, Gabriele Pedullà, Marie Rebecchi, Neville Rowley, Stefania Schibeci, Antonio Somaini, Gaia Tedone, Riccardo Venturi (curatore), Luca Venzi

Felici Editore
via Carducci 60 – 56017 Ghezzano (PI)
tel. 050 878159 – fax 050 8755897
www.felicieditore.it

© 2012 – Felici Editore srl. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAII, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/ dall'editore.

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12/10 del 9 novembre 2010

predella
predella.arte.unipi.it
n° 5, 2012

Storia dell'arte e *film studies*. *Chassé-croisé*

a cura di Riccardo Venturi

Felici Editore

Indice

Introduzione

Riccardo Venturi
Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé 9

Parte I

Alessia Cervini
Ejzenštejn contra Vertov: artisticità e politicità del montaggio 41

Pietro Montani
Montaggio e cinema politico in Ejzenštejn e Vertov 47

Conversazione ejzenštejniana con Antonio Somaini 51

Dominique Païni
Le cinéma comme un art plastique 65

Gabriele Pedullà
"In piena luce". Dalla sala cinematografica agli individual media (Intervista) 71

Parte II

Patrick de Haas
Contre l'art... Au nom de l'art (Dadaïstes, surréalistes, constructivistes devant le cinema) 95

Marie Rebecchi
Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille.
Il "taglio dell'occhio": un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista 113

Stefania Schibeci
Salvador Dalì. Babaouo e il cinema come "el septimo antiarte" 133

Daniela Angelucci
"Una sorpresa perpetua". Il mistero Picasso e la pittura al cinema 143

Luca Venzi
Godard, gli anni Karina e il colore 153

Neville Rowley
Hitler en couleurs, La Tour en noir et blanc. La double mémoire visuelle des Histoire(s) du cinéma *de Jean-Luc Godard* 171

Alessandra Nappo
Gerhard Richter cineasta: il principio dello sfocato e la monocromia in Volker Bradke 177

Rinaldo Censi
Tentativo di introduzione ai film metrici di Paul Sharits 195

Enrico Camporesi
Morgan Fisher: il film e il suo parergon (contro Michael Fried) 211

Angela dalle Vacche
André Bazin's Film Theory and Olivier Assayas' Summer Hours *(2008)* 223

Sandra Lischi
Film da percorrere: l'installazione "cinematografata" 231

Parte III

Elisa Mandelli
NON NON NON. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi a Milano 243

Gaia Tedone
Fra attivismo e poetica: The Forgotten Space *di Allan Sekula e Noël Burch* 253

Philippe Bettinelli
Hearsay of the Soul *de Werner Herzog. Tableau(x) d'une installation* 259

Tavole I

Introduzione

cinéma? (Éditions du cerf, 1958), and currently anthologized in *What is Cinema? André Bazin*, ed. and trans. Timothy Barnard, Caboose, Montreal 2009, pp. 21-22.

13 Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, William Collins Sons, London 1964, pp. 32-51.

14 On Leonardo Da Vinci's devaluing of the camera obscura due to the absence of the human hand, see: Angela Dalle Vacche, "Cinema and Art History: Film has Two Eyes", in *The SAGE Handbook in Film Studies*, eds. James Donald, Patrick Fuery, and Michael Renov, SAGE, London 2008, pp. 180-198.

15 In comparison to a regular human birth, incarnation refers to the conception of a sentient (human) creature, the progeny of a force whose status is immaterial and not directly visible. The Son is Eternal with the Father and con-substantial. The Spirit eternally unites them. The Christ is incarnated in the person of Jesus through the birth to Mary. In the wake of this Catholic dogma, Andre Bazin revisits this sense of the divine (soul) inhabiting human life through the "miracle" of photography, an event made of energy, matter and contingency. Within this theological framework, the question mark attached to Bazin's film writings in *What is Cinema?* invokes Blaise Pascal's famous wager and the philosopher's theory of *The Hidden God. For more on these issues, see: Lucien Goldmann, The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and the Tragedies of Racine*, trans. Philip Thody, Routledge, London 1994.

16 Bazin, Ontology, p. 15.

17 Henri Bergson's concept of duration underpins Bazin's embalming of time or change mummified.

18 Although I found no exact information on this point, I assume that the Musee d'Orsay lent to Olivier Assayas a copy resembling Degas' famous plaster statue Small Dancer Aged 14 which belongs to the collection.

19 The best review of Assayas' film is: David Phelps, "Bringing Down the House, Part I: *Summer Hours* (Assayas, France)", in *Notebook: a digital magazine of international cinema and film culture* (27 October 2008), accessed 2 April 2012, http://mubi.com/notebook/posts/bringing-down-the-house.

Sandra Lischi

Film da percorrere: l'installazione "cinematografata"

Sappiamo ormai che quella della sala "standardizzata" è stata solo una fase nella storia del cinema. Il "cubo nero", le condizioni di un' attenzione tutta rivolta allo schermo, la postura dello spettatore, coniugati con una costruzione narrativa che (con tutti i suoi distinguo) ha caratterizzato quello che chiamiamo *cinema classico*, hanno costruito un rapporto fortemente regolamentato fra il fruitore e l'opera. Una fase, appunto, su cui le teorie cinematografiche tornano a interrogarsi alla luce dell'attuale panorama mediatico ma anche rivisitando il cinema delle origini, e il pre-cinema, fino ad arrivare ai panorami pittorici[1]. Con le dovute cautele e la necessaria consapevolezza delle differenze storiche, socio-culturali, tecnologiche, l'estrema varietà di luoghi e modi della visione, le visioni episodiche, distratte, per frammenti, la variabilità schermica continua – tutti fenomeni degli ultimi anni – sembrano evocare l'improvvisazione, l'ubiquità, la "libertà" spettatoriale delle origini del cinema, così come gli spettacoli di lanterna magica offrono materia di riflessione e di confronto su una sorta di "multimedialità" in cui immagini riprodotte e *performance* dialogano, instaurando un confronto con lo spettatore diverso rispetto a quello del "cubo nero"[2].

Chi da vari decenni segue, oltre alle teorie in campo cinematografico, le riflessioni, gli studi (e le pratiche artistiche) maturati in campo videoartistico potrà proficuamente mettere a confronto alcune ipotesi, verificare pre-visioni e utopie, ripercorrere vicoli ritenuti ciechi per scoprire varchi improvvisi, esiti inattesi. Del resto, sia Fredric Jameson che, in modo diverso, David Joselit hanno sottolineato come la videoarte e il video possano essere una proficua chiave di lettura del medium TV (e viceversa)[3]. Osservazioni che inducono a intrecciare felicemente le teorie cinematografiche, televisive e video.

Se il medium TV aveva di fatto già imposto una dislocazione della visione delle immagini in movimento dalla sala allo spazio domestico, dal buio alla luce, non è un caso che la tecnologia video accessibile anche al di fuori degli studi TV e del "gigante" televisivo cominci a imporsi a partire dai primi anni Sessanta del Novecento, con tutto quel che ne ha conseguito sottoforma di produzioni anomale, sperimentali, disseminate, accessibili, indipendenti:

fino ad arrivare alle videocamere "taschinabili" odierne, alle condivisioni immediate delle immagini, alle visioni mobili (anche via computer) e sempre più personalizzate, sia nella fase di ripresa che in quella di ricezione.

La ricerca sulla (e con la) immagine elettronica ha sottolineato il superamento del medium specifico: ricordiamo la nozione pionieristica di intermedialità (Dick Higgins), quella di *expanded cinema* (Stan VanDerBeek, poi Gene Youngblood, che teorizzerà più avanti la metamedialità del computer). La videoarte in particolare ha valorizzato e anticipato, raccogliendo in parte l'eredità delle avanguardie storiche, la multisensorialità e gli aspetti anche ludici della ricezione, la centralità del fruitore, le variabilità e performatività schermiche (e dello spettatore, e dell'immagine stessa). Il medium può diventare esperienza estremamente individuale ma anche pubblica, ambientale, abitare e connotare lo spazio architettonico e urbanistico. Tutte questioni che la pratica artistica ha anche tematizzato. Del resto le origini del video traggono linfa da un contesto culturale caratterizzato da nuove esperienze culturali nel campo della ricezione, anche in campo musicale e teatrale, e da un'enfasi sull'esperienza e sul processo, più che sull'opera e sul prodotto. Riferimento imprescindibile nel riflettere sulla "riscoperta dell'esperienza" che caratterizza il panorama audiovisivo attuale[4].

Queste teorie sono inevitabilmente convocate quando si parla del film oggi, un film che si sposta ai dispositivi video e al digitale, spesso rivisitato, modificato, smontato e ri-composto, reinventato, o materializzato proprio in quanto supporto pellicolare. Si pensi alle nozioni di cinema "esposto", di cinema "installato", in varie declinazioni di convegni e studi degli ultimi anni, fino al cinema "rilocato", nelle riflessioni teoriche di Francesco Casetti.

Fa parte di questa "rilocazione" anche una pratica espositiva, appunto, diversa da quella che aveva come sede la classica sala; e in cui la proiezione/presentazione di immagini in movimento trova modalità nuove, più vicine a quelle dello spazio del "cubo bianco", della galleria d'arte, del museo (quando non diventa protagonista di veri e propri allestimenti museali, come nel caso, in Italia, delle recenti realizzazioni del gruppo di "Studio Azzurro"). Non parlo tanto e solo della proliferazione di schermi – spesso incassati nel muro come quadri, o pannelli – in un percorso espositivo di cui i film diventano prezioso materiale di conoscenza storica e straordinari documenti accanto a opere figurative (per fare solo un esempio recente i numerosissimi film di cui è stata costellata la mostra "Danser sa vie" al Centre Pompidou a Parigi, che si è chiusa il 2 aprile 2012) quanto di come alcuni registi "ri-lochino" i propri film in composizioni nuove e in nuove sedi, fornendo percorsi di lettura inediti e, chiaramente, scansioni di visione del tutto diverse: alla temporalità imposta dallo scorrimento immodificabile della pellicola in sala si sostituisce una *flânerie* dai tempi personali, caratterizzata da un ventaglio di posture spettatoriali, dal caso estremo (spesso impraticabile) di una visione in continuità fino all'assaggio di micro-frammenti, in costruzioni spesso improntate a quella che Philippe-Alain Michaud definisce una "teatralizzazione dello spettacolo cinematografico"[5].

Va ricordato come il cinema sperimentale, *underground*, d'artista, e talvolta anche quello militante, abbiano cercato forme anomale, teatrali, performative, di presentazione del film. Per fare qualche esempio italiano, Silvano Agosti (esponente fin dagli anni Sessanta del cinema militante) nel 1968 proietta per strada le sue immagini di manifestazioni di piazza sulla schiena di un poliziotto; e una serie di artisti prefigurano le attuali tendenze del cinema esposto, come Michelangelo Pistoletto che nel 1968 (galleria "L'Attico", Roma) usa le proiezioni cinematografiche come ambiente espositivo per le proprie opere, Fabio Mauri che proietta film famosi su corpi e su oggetti (nel 1975 lo stesso Pier Paolo Pasolini diventa lo schermo per le immagini del suo film *Il Vangelo secondo Matteo*).

I percorsi comunque non sono così facilmente definibili: sappiamo come sia complessa la stessa definizione benjaminiana del pubblico cinematografico come "esaminatore distratto"[6]; sappiamo quanto sia mobile la nozione di "attenzione" (tanto da migrare ormai dalla sala a una vera e propria cinefilia televisiva), sappiamo come la sala sia attualmente la sede di pratiche distraenti e disturbanti (uso dei telefoni cellulari, pratiche alimentari sempre più invasive); e, per contro, quanto certe installazioni provochino, e non solo chiedano, estrema partecipazione e concentrazione – non necessariamente indotta da dispositivi interattivi – : si pensi alla forza di attrazione e immedesimazione di quasi tutte le installazioni di Bill Viola, da *He weeps for you*, 1976, a *Sanctuary* del 1989 a *Ocean Without a Shore* del 2007.

Né è automatica la migrazione dal cubo nero al cubo bianco, asettico, della galleria d'arte: lo spazio precario, vissuto, quando non addirittura degradato, è spesso prediletto dagli artisti: sia per una valenza "militante" che per un esplicito richiamo a spazi abitativi privati (la metafora della casa ricorre in molte opere d'arte contemporanea e pervade anche alcune installazioni) oppure a luoghi molto connotati, non anonimi appunto, che siano in sintonia con le poetiche e le pratiche artistiche in questione; o esplicitamente disagevoli, alla ricerca di percorsi "faticosi" o perturbanti per lo spettatore, che è chiamato a superare prove e ostacoli non solo audio-visivi (penso a certe opere di Irit Batsry, di Francesco Ruiz De Infante, di Marlène Puccini).

Gli studi di Philippe Dubois, ora opportunamente raccolti nell'imponente volume *La question vidéo*[7], hanno messo in luce fra l'altro il ruolo del video nel "traghettare" le immagini in movimento, e quindi il cinema, verso la sfera dell'arte contemporanea[8].

Del resto il video, prima della messa a punto di tecniche di videoproiezione soddisfacenti, si presentava su monitor: scatola luminosa, ubiqua, modulo scultoreo, vetro trasparente, fruibile senza difficoltà "in piena luce" e quindi veicolo agile anche per quelle immagini che al cinema si potevano vedere solo in determinate condizioni, e che la pellicola rendeva difficoltoso, costoso, anche pericoloso, "installare" e allestire in altri spazi, non adeguatamente attrezzati. Tanto che anche in regime di buone e ottime videoproiezioni (ancora negli anni Ottanta il video circolava prevalentemente su monitor, anche nei festival) molti artisti e autori continuano a preferire il monitor, o gli schermi ultrapiatti, alla proiezione di matrice cinematografica[9]. Già la televisione, e non a caso in contemporanea con la nascita del cosiddetto "cinema della modernità", aveva inaugurato un'epoca di immagini fruibili fuori dal buio, nella visibilità dell'ambiente, nel riconoscersi – anche – come spettatori. Lo notava Jean-Louis Comolli nel 1966, parlando delle sale chiare come metafora della nuova condizione spettatoriale[10]. E (col digitale, ma non solo) si moltiplicano le possibilità di costituire una sorta di catena, anche a ritroso, di immagini, che consente ad esempio agli artisti di presentare (di esporre) le proprie immagini sottoforma di fotografie, isolandone dei *frames*, con intento pittorico o ritrattistico. Avviene così che un film, o un video, abbiano vite multiple, dalla forma monocanale (o della proiezione su un solo schermo) a quella installativa a quella fotografica; e a queste vite multiple corrispondono diversi spazi espositivi e diversi circuiti (ed esiti) commerciali: dalla sala alla galleria d'arte[11].

Al cinema esposto, installato, rilocato corrisponde però anche un fenomeno che potremmo chiamare della *installazione cinematografata*, a indicare un percorso opposto: se il cinema migra verso l'arte contemporanea, nelle varie forme che molti studiosi hanno evidenziato, accade infatti che la forma installativa migri a sua volta verso il film e lo abiti, o lo punteggi, o lo ispiri, in vari modi. È il caso del lungometraggio di Shirin Neshat *Women without Men* (2008), preceduto da cinque installazioni che sono poi state incorporate (rimesse in scena) nel film, costruendo altrettante "stazioni" apparentemente extradiegetiche, come isole figurative, simboliche e sospese, all'interno dello sviluppo narrativo[12].

Ma pensiamo anche al film di Marco Bellocchio *Vincere*, 2009: un'opera in cui, intrecciati alla trama, si susseguono altri piani di rappresentazione: i continui spezzoni di documentari (dall'archivio Luce, dagli Archives Pathé Gaumont e dal Bundesfilmarchiv) e di film di finzione; le numerose scene di sala cinematografica, anche "installata" in modo particolare e anomalo; momenti di messa in scena a forte carattere performativo-teatrale e installativo. Il primo elemento ha a che fare con il carattere storico della vicenda narrata (ma la comparsa di spezzoni d'archivio, visti in sala, o in funzione di ricordo-apparizione-sogno, o illustrativi di eventi storici, è davvero fittissima, quasi ogni cinque minuti (sospesi solo nei 15 minuti che narrano il ricovero psichiatrico della protagonista); del tutto particolare invece la valenza che assume la sala cinematografica, abitata da applausi, risse, giochi – come quando i bambini si mettono a saltare imitando gli animali che vedono sullo schermo -, saluti romani, commenti. Ma anche spazio buio percorso dalla luce del proiettore, teatro per le silhouettes degli spettatori, luogo di riparo e di incontro.

In due sequenze, poi, il cinema esce dalla sala e "migra" in spazi anomali e appositamente riallestiti: nella scena del giovane soldato Mussolini ricoverato in una chiesa – a sua volta adibita a ospedale – un grande schermo è steso orizzontalmente, parallelo al soffitto, e i feriti guardano le immagini che scorrono in alto, stando stesi sui letti Una vera e propria rappresentazione di "installazione", fra il bianco e nero delle immagini in alto (dal film *Christus* di Giulio Antamoro, del 1916), il colore della scena principale, le strutture geometriche dei letti in ferro, i crocifissi, le colonne e gli stucchi della chiesa (la musica è quella di un suonatore di fisarmonica che si aggira fra i letti). Più avanti, quando la protagonista è ricoverata in ospedale psichiatrico, assistiamo alla proiezione di *The Kid* di Chaplin, 1921, all'aperto, con accompagnamento al piano, e lo schermo innalzato su uno specchio d'acqua, fissato a una fila di barche: anche qui una sorta di "installazione", con le immagini che sfilano nella notte, cui gli spettatori assistono dalla terraferma. A questo uso del cinema (mostrato in sala, elemento di montaggio, allestito) si intrecciano momenti di sospensione che arrivano come elementi isolati, fortemente simbolici, come l'immagine della protagonista arrampicata nella notte sulla cancellata dell'ospedale psichiatrico, intenta a lanciare nel buio punteggiato da fiocchi di neve le proprie lettere; oppure circondata dalle medesime, nella sua stanza; o nei ritratti di ricoverate, che appaiono a lampi fin dall'inizio, senza apparente ragione diegetica; o nel rarefatto allestimento di alcune scene e nell'astrazione del rapporto fra corpi e luoghi. Un film insomma (definito da Bellocchio "un melodramma futurista") anche da percorrere nei suoi momenti teatrali, installativi, metacinematografici, e che a mio parere trova nelle scene di cinema "installato" l'elemento che più ci interessa ai fini della riflessione sul film come anomalo percorso espositivo.

Un film esemplare di questo percorso (e mirabile anche per l'incessante attraversamento di soglie: quella fra l'opera e il suo farsi, fra la figura di autrice, narratrice, attrice, fra autobiografia, cronaca e storia; fra documentario, messa in scena, finzione) è in questo senso *Les plages d'Agnès*, di Agnès Varda, 2008, preceduto da una grande mostra della stessa autrice alla Fondation Cartier a Parigi, Agnès Varda. "L'île et elle", giugno-ottobre 2006. Mostra che presentava installazioni, oggetti, videoinstallazioni, fotografie, film scomposti e ricomposti in diversa forma e anche una capanna dalle pareti costituite interamente di lunghe strisce di pellicola. Una mostra connotata fortemente in senso autobiografico, in cui l'autrice ci consente di entrare letteralmente, nello scendere alle sale del sottosuolo (attraverso una proiezione su una tenda a lamelle di plastica che riproduce l'alta e la bassa marea, col pontile e con una vera sbarra che si alza lasciando passare i visitatori) nell'amata isola di Noirmoutier, in un paesaggio punteggiato di ricordi, suggestioni, documenti visivi e audio-visivi, evocazioni non solo della vita ma anche del cinema. Cinema che, come dice alla fine del lungometraggio *Les plages d'Agnès* l'autrice, è stato in fondo la sua casa. Il percorso della mostra consente al visitatore, come scrive Raymond Bellour, "una deambulazione libera e orientata"[13]. Nella sala che espone i ritratti video delle vedove dell'isola, Varda ha presentato una serie di monitor: il visitatore può scegliere di guardare e ascoltare con attenzione una o più storie (indossando una cuffia) oppure può passare da un frammento a un altro della narrazione: "allo spettatore-flâneur è risparmiata la cattività della sala cinematografica. Non è prigioniero del montaggio sovrano del cineasta. Fa il suo proprio montaggio..." , scrive in proposito Dominique Païni, descrivendo questa operazione come "montaggio esposto" e offrendoci una riflessione, di fatto, sull'evoluzione delle teorie cinematografiche del montaggio[14].

Del resto l'ormai consolidata pratica videoartistica ha prefigurato, con decenni di anticipo, una condizione spettatoriale frammentata e caratterizzata da vari punti di vista, vari centri di attenzione, spazi non canonici di visione, alludendo a quello spettatore divagante, delocalizzato, a quello sguardo multicentrico che è una delle caratteristiche dell'attuale panorama mediatico[15].

Nel film *Les plages d'Agnès* dall'isola di Noirmoutier si passa a tutta una serie di spiagge di cui è costellata la vita dell'autrice ora ottantenne ("Se si aprissero le persone, si troverebbero dei paesaggi. Quanto a me, se mi si aprisse, si troverebbero delle spiagge" dice Varda nelle immagini del prologo). Se *L'Ile et elle* era una mostra che conteneva dei film, il film *Les plages d'Agnès* è un film che contiene mostre, e installazioni, e, ancora, film, e film esposti.

Non solo, infatti, vengono esplicitamente citate e mostrate qua e là le "stazioni" della mostra alla Fondation Cartier, come momenti di condensazione simbolica e narrativa del percorso autobiografico che la stessa Varda narra (sia in campo che attraverso la sua voce fuori campo), ma alcuni momenti del film si presentano come vere e proprie installazioni e come esperienze di arte contemporanea. È il caso della prima, folgorante sequenza in cui tutta una serie di specchi di taglia e foggia diversa vengono installati su una spiaggia, creando effetti "naturali" di sdoppiamento e riflessi del movimento delle onde: riquadri, schermi nello schermo che diventano anche le cornici per una presentazione "dal vivo" dei componenti della troupe. A questo schema di immagini nell'immagine fa poi seguito una installazione di vecchie fotografie infilate nella sabbia delle dune.

Ancora, nel film vengono inserite sequenze di una mostra fotografica, dipinti, collages, vecchi film, e una videoinstallazione successiva alla mostra della Fondation Cartier, *Les Justes* (2007), composta di 300 fotografie infilate verticalmente al suolo e circondata di proiezioni su quattro schermi, dedicata allo sterminio degli ebrei (esposta la prima volta al Panthéon a Parigi è ora nella Collection du Centre National des Arts Plastiques). Così come ne fanno parte vere e proprie messe in scena autoritrattistiche della stessa Varda travestita ad esempio da patata (citando una sua mostra, "Patatutopia", alla Biennale di Venezia 2003). L'elenco potrebbe continuare a lungo perché il film è fittamente intessuto di micro-installazioni, documenti, immagini fisse, *found footage*, rappresentazioni oniriche, travestimenti, animazioni, citazioni figurative (fra cui anche *tableaux vivants*, come quello da *Les amants* di Magritte) e cinematografiche (e non solo dai film di Varda). Perfino l'epilogo, con l'autrice circondata da 80 coloratissime scope di tutte le fogge donatele per i suoi ottant'anni (80 *balais*, colpi di scopa, anni in *argot*) è allestito come una installazione.

Ma del film fanno parte anche, create appositamente, vere e proprie esperienze di cinema esposto e di proiezioni "anomale": in una sequenza anch'essa magrittiana, verso la fine, di grande intensità e malinconia (vi si rievoca la perdita del marito, il regista Jacques Demy) Varda è seduta e la vediamo di spalle, vestita interamente di bianco, inclusa la testa: sul suo corpo, divenuto così una sorta di schermo, passano (ma in realtà si tratta di un effetto elettronico) le immagini del mare.

"La vecchia cineasta si è trasformata in giovane artista plastica", dichiara in effetti la stessa Varda a un certo punto del film, illustrando una carriera che la vede sempre più spesso come creatrice di installazioni e performance.

C'è infatti anche qui il cinema "installato": nella parte iniziale Varda mette in scena ed espone alcune immagini rela-

tive al suo primo film, il documentario *La Pointe Courte*, 1954. Trovate sequenze allora non usate, inedite, che mostravano all'opera uno degli attori, che vi recitava come controfigura di Philippe Noiret, Pierrot (e che era morto prima che fosse terminato il montaggio del film), Varda decide di mostrarle ai figli di lui, ormai adulti e, tornata nel villaggio delle riprese originarie, crea "un piccolo cerimoniale intorno a un carretto del film. Un dispositivo per mostrare loro gli spezzoni di prova che non avevano mai visto ... Avanzavamo nella notte con Pierrot ..."[16]. Mentre la voce fuori campo racconta, vediamo incedere per le stradine del paese, nell'oscurità della sera, questo strano cinema ambulante, completo di proiettore e di un piccolo schermo, seguito da gruppetto di abitanti. Il film cammina, si muove, percorre i luoghi in cui era stato girato oltre cinquant'anni prima. (La sequenza di cinema esposto è a sua volta ispirata a una inquadratura del documentario originario, in cui due ragazzini spingevano per le strade un carretto).

Questa sequenza in particolare dà modo a Raymond Bellour, che ha dedicato al film un testo illuminante, oltre che entusiasta ("Il film di Agnès Varda è bello, affascinante, seducente, sorprendente, emozionante, sconvolgente..."), di sviluppare una riflessione su cinema e arte contemporanea: "Il cinema – scrive Bellour – è quel che si proietta, fosse pure al museo, con le condizioni di un dispositivo immutato (nell'oscurità, per un pubblico seduto, con una durata prefissata). L'arte contemporanea, come ogni altra arte, è quel che si mostra – e ogni proiezione in una installazione museale si trova votata ogni volta a reinventare (più o meno) il proprio dispositivo, dando così testimonianza, necessariamente, di un altro cinema. Ma, al di là di tale linea di demarcazione – questa davvero senza appello – cosa succede quando il film si trova, nella sua stessa intimità di film, a mimarsi come una successione di installazioni, percepite tuttavia nella deriva obbligata di memoria e di oblìo tipiche della proiezione al cinema?" In quest'opera, sostiene Bellour, il cinema agisce proprio come arte contemporanea[16].

È evidente che cambia profondamente la relazione temporale con l'opera, nel passaggio dalla installazione a una sua ricostruzione-rappresentazione al cinema. Impossibile soffermarsi, scegliere, creare anche solo quel montaggio di cui si parlava per le immagini alla Fondation Cartier. Lo spazio dello schermo è bidimensionale, è impraticabile una deambulazione all'interno dell'installazione che vi è mostrata, è ridotta la multisensorialità che alcune di queste costruzioni presentano. Forse, se vogliamo analizzare ancora più a fondo questo aspetto, nel film è la voce di Varda (ma anche suoni e musiche, che creano un percorso emozionale, vario e inanellato come le immagini)[17] a sopperire a questa mancanza. O forse è la sua stessa, continua, presenza in scena che pare guidarci nel percorso, creando una prossimità fra lo spettatore-visitatore e l'opera, un effetto di intimità, di disvelamento: una diversa entrata e permanenza nel percorso del film. Se il cinema è la casa della Varda, questo film è a sua volta costruito come una grande casa, un labirinto, un gioco di scatole cinesi. (È chiaro che questo può aprire una riflessione anche sull'immagine 3D e la sua "abitabilità" da parte di uno spettatore attratto e avvolto; come sulla virtualità e le tecnologie della simulazione. Ma forse è ancora presto per tracciare una mappa compiuta dell'uso artistico, d'autore, d'artista di queste tecnologie).

Queste sono insomma installazioni che abitano il cinema, che sono *cinematografate*, proprio come il cinema abita ormai tante installazioni. Il percorso si rivela così praticabile nei due sensi.

E fra le tante soglie che questi film attraversano ecco allora, pensata, vissuta e messa in forma in modo mirabile, anche la soglia che crea un passaggio fluido e mobile, come in sovrimpressione, fra cinema e arte contemporanea.

NOTES

1 Per i panorami cfr. Silvia Bordini, *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984; e, della stessa autrice, *Appunti sul paesaggio nell'arte mediale*, Postmedia, Milano 2010.

2 F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in "Fata Morgana". *Esperienza*, no. 4 (gennaio-aprile 2008); e *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005. Mi riferisco anche alle relazioni dello stesso Casetti, di Carmelo Marabello, Cristina Tosatto, Miriam De Rosa, alla Paris Spring School su "Cinema, Contemporary Art, Heritage: Contemporary practices of the image and museum policies" (Paris, 21–30 aprile 2008). Si vedano anche Maria Grazia Fanchi, *Spettatore* , Milano, Il Castoro, 2005. Gabriele Pedullà, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Bompiani, Milano 2008. Sulla re-location del cinema in video (e in CD-Rom e in arte contemporanea) come teatro della memoria sono proficue le osservazioni di Ivelise Perniola in *Chris Marker o Del film-saggio*, Lindau, Torino 2003. Mi sono occupata di alcuni aspetti di questo problema nel testo *Site specific, placeless. Reflections on the relocation of cinema onto video*, in "Cinéma & Cie", International Film Studies Journal, n. 11, autunno 2008, *Relocation*, a cura di Francesco Casetti.

3 Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Duke University Press, Durham, 1991); ed. it, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007. David Joselit, *Feedback. Television against Democracy*, MIT, Cambridge 2007. Per gli schermi minimi cfr. Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina, Elena Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Felici Editore, Pisa 2009.

4 Peppino Ortoleva, *L'esperienza dell'esperienza*, in "Fata Morgana", *Esperienza*, cit.

5 Philippe- Alain Michaud, *Le mouvement des images/The Movement of images*, testo francese e inglese, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Parigi, aprile 2006-gennaio 2007, p. 18. V. anche Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Kargo & L'Eclat, Paris 2006.

6 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (ed. or. 1936), Einaudi, Torino 1966.

7 Philippe Dubois, *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now, Crisnée (Belgio) 2011.

8 Fra i molti testi dedicati da P. Dubois alle forme di cinema esposto segnalo *Un "effet cinéma" dans l'art contemporain*, in "Cinéma & Cie", *Cinéma et art contemporain*, no. 8 , Il Castoro, Milano autunno 2006; *Improbable Movements. The cinema effect in contemporary art*, trad. it e ing., in S. Lischi, E. Marcheschi (a cura di), *Realtà sospese. Video e cinema oltre/Suspended realities. Exhibition of Video and Cinema Beyond* , Mimesis, Milano 2006. Anche *Esporre il movimento? Sull' 'effetto cinema' nell'arte contemporanea*, in "Bianco e Nero" n. 554/55, 2006.

9 Si vedano le varie testimonianze di artisti e autori video a questo proposito in S.Lischi (a cura di), *Le forme dello sguardo. Video d'arte e ricerca*, Charta, Milano 1997.

10 Jean-Louis. Comolli, *Salles obscures, salles claires. Notes sur le nouveau spectateur*, in "Cahiers du Cinéma" n. 177, aprile 1966; tr. it. in Giovanni Spagnoletti, Giorgo De Vincenti (a cura di), *Il nuovo cinema ieri e oggi: riflessioni e documenti*, catalogo 37a Mostra del Nuovo Cinema, Pesaro, 22-30 giugno 2001.

11 Si vedano ad esempio le diverse produzioni scaturite dal video di Irit Batsry *These are not my images*: videoinstallazione (*To leave and to take*) e fotografie di grande formato. E si veda, in ambito cinematografico, il lavoro di Jonas Mekas, in particolare nelle diverse forme espositive – anche con la stampa di singoli fotogrammi – assunte nella mostra *6 opere di Jonas Mekas*, Fondazione Ragghianti, Lucca, ottobre 2008.

12 Si veda Marco Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea,* Bompiani, Milano 2008. Più in generale su questi temi gli studi di Jacques Aumont e l'importante ricognizione teorica e storica di Antonio Costa *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.

13 Raymond Bellour, *Le Passage du Gois*, in S. Perceval (a cura di), *Agnès Varda...*, cit., p. 19. Trad. mia.

14 Dominique Païni, *Le Tryptique de Noirmoutier,* in S. Perceval (a cura di), *Agnès Varda...*, cit., p. 34. Trad. mia.

15 Rimando per una efficace e sintetica riflessione su questo a Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, cit.

16 Agnès Varda, testo del film, in *Les plages d'Agnès, texte illustré*, Les Editions de l'Oeil, Montreuil 2010, p. 22 (trad. mia).

17 Raymond Bellour, *Varda ou l'art contemporain. Note sur Les Plages d'Agnès*, in "Trafic" n. 69, primavera 2009, trad. it. mia, *Varda o l'arte contemporanea. Nota su Les Plages d'Agnès*, in S. Lischi e Elena Marcheschi (a cura di), *No Destination/Senza mèta*, catalogo di INVIDEO, mostra di video e cinema oltre, Mimesis, Milano 2009, pp.20-22. Il volume contiene anche la traduzione inglese del testo di Patricia Hampton.

18 Mi riferisco a una ricerca di Michela Spizzichino, nell'ambito del mio seminario di "Cinema e Multimedialità", a.a. 2009-2010, intitolata *Les Plages d'Agnès par Agnès Varda: analisi della dimensione sonora e della colonna musicale* (testo inedito).

Parte III