di Riccardo Venturi

Entriamo nella sala di un museo dove è ospitata la retrospettiva di un pittore. Lungo le pareti una fila orizzontale di quadri; osservati uno dopo l’altro evocano i fotogrammi di un film immaginario che ripercorre le tappe salienti della sua carriera artistica. Discutendo i contenuti della sezione monografica di questo numero di “Predella” su “Storia dell’arte e film studies. Chassé-croisé”, Gerardo de Simone mi ricordava che anche le predelle narrative dei polittici ricordano i fotogrammi di una pellicola.

Non sono semplici suggestioni: visitare una mostra d’arte e andare al cinema sono due tra gli eventi che più hanno segnato l’esperienza estetica nel XX secolo. E i musei e le cineteche – in quanto istituzioni culturali dedite alla conservazione e all’esposizione – sono due incarnazioni degli archivi visivi del secolo scorso. Allo stesso modo, i film non sono più scindibili dalla storia del cinema, come dimostrano ad esempio i remake, con risultati paradossali come in *Be Kind Rewind*
(2008) di Michel Gondry in cui questa storia si manifesta come ripetizione,
reenactment
, ossia una della pratiche artistiche oggi più diffuse.

Le stesse esposizioni d’arte contemporanea tendono sempre più a presentarsi come archivi squadernati.

Torniamo all’interno del museo. Lungo la parete, le opere sono intervallate da schermi, inquadrati come se fossero quadri e installati senza soluzione di continuità rispetto ai dipinti. Pur nella consapevolezza che le immagini giungono a noi sempre attraverso un medium specifico, l’occhio non percepisce uno scarto incolmabile tra i due. Segno che la nostra esperienza delle immagini – che siano fisse o in movimento, che si manifestino su una superficie pittorica o su uno schermo ultrapiatto – sopravanza le riflessioni teoriche e metodologiche elaborate in seno alle discipline predisposte allo studio e all’interpretazione delle immagini. La nostra ipotesi di fondo è che lavorando sul crinale – e le impasse – tra storia dell’arte e *film studies* possiamo comprendere meglio non soltanto la complessa architettura disciplinare quanto lo stesso orizzonte estetico che si sta dischiudendo in questi ultimi anni.

I rapporti tra storia dell’arte e *film studies* non sono pacifici. Disciplina giovane e metodologicamente permeabile, i *film studies* si sono costituiti grazie all’apporto di diverse discipline: dalla psicoanalisi alla semiotica, dall’iconografia alla teoria critica, dallo strutturalismo al post-strutturalismo. La storia dell’arte ha invece dimostrato una resistenza più o meno attiva a una considerazione critica delle immagini in movimento. Significative le eccezioni, di cui vale la pena di ricordarne almeno due: la prima è la conferenza pubblicata da Erwin Panofsky nel 1936 – lo stesso anno del saggio di Walter Benjamin sull’opera d’arte all’epoca della sua riproducibilità tecnica – e pronunciata alla Film Library del Museum of Modern Art di New York a sostegno di un archivio filmico installato nel cuore di uno dei principali musei d’arte contemporanea; un esempio tanto più sintomatico quanto l’impalcatura teorica dell’iconologia panofskiana è stata sottoposta negli ultimi trent’anni a una revisione radicale. La seconda eccezione è l’immenso corpusdi scritti del regista russo Sergej Ejzenštejn, una miniera inesauribile per le riflessioni a venire.

Nondimeno, una forma di resistenza, spesso sottaciuta, resta uno dei tratti specifici della tradizione modernista, da Clement Greenberg a Michael Fried o, al di là della storia dell’arte, da Franz Kafka a un autore attento al visuale quale Roland Barthes, se pensiamo al “terzo senso” scaturito dai fotogrammi ejzenštejniani che permetteva di tirarli abilmente dalla parte della fotografia, in cui Barthes era più a suo agio, piuttosto che della durata propriamente cinematografica. Da rilevare il caso di Freud: rifiuta un parallelismo tra cinema e inconscio, rifiuta di collaborare a un film di G. W. Pabst ma, per fare solo un esempio, esegue degli schizzi straordinari del Mosé di Michelangelo che sarebbero impensabili senza la moltiplicazione dei punti di vista offerta dal montaggio cinematografico.

Le ragioni che si nascondono dietro lo *chassé-croisé* tra cinema e arti visive, come tra *film studies* e storia dell’arte suscitano sempre più l’interesse degli studiosi.Questa tendenza corre parallela, da una parte, al ripensamento, ormai ineludibile, della storia dell’arte in quanto disciplina all’interno del contesto più ampio della cultura visiva (*cultural studies*, *visual studies*, *media archaeology*, la lista è in continuo aggiornamento). Dall’altra, è il riflesso della situazione artistica contemporanea, con la migrazione delle immagini in movimento verso ambienti una volta riservati alle immagini fisse. Sin dalla fine degli anni sessanta, gli spazi museali si sono confrontati con il dispositivo cinematografico ovvero, per semplificare: con la presenza fisica del proiettore; con il fascio di luce che attraversa un ambiente oscurato; con la superficie immacolata dello schermo; con l’esperienza d’immersione dello spettatore. Un dispositivo che, elaborato sin dal XIX secolo attraverso la spettacolarizzazione dell’esperienza estetica, come nel caso del panorama, trova la sua istituzionalizzazione nella sala cinematografica, in cui

l’immobilità dello spettatore si accompagna alla mobilità dello sguardo.

In tal senso, la migrazione delle immagini in movimento dal loro supporto, il loro ingresso negli spazi d’esposizione ha costituito una trasgressione degli aspetti coercitivi delle sale cinematografiche: non solo l’immobilità dello spettatore ma anche l’invisibilità del proiettore, la presenza esclusiva di un solo schermo, la collettività e simultaneità dell’esperienza e così via. Questi elementi sono ora messi a nudo, decostruiti in quanto esibiti. Pensiamo al proiettore come elemento scultoreo nelle installazioni di Tacita Dean, o ai percorsi “barocchi” compiuti dalla pellicola all’interno dello spazio espositivo, come nell’installazione di Christian Boltansky nel padiglione francese dell’ultima biennale veneziana. Proiezioni multi-schermo, installazioni *sit e-specific*
: è quella che Rosalind Krauss ha denominato la condizione post-mediale dell’arte contemporanea. Migrate in galleria, le immagini in movimento ridisegnano il ruolo dello spettatore, l’esperienza cinematografica, il rapporto con le immagini fisse. Al contempo, il cosiddetto “cinema d’esposizione”, prodotto ibrido delle installazioni a partire degli anni sessanta, corre il rischio di museificarsi, subendo quello stesso processo d’istituzionalizzazione cui proprio gli artisti visivi reagivano in quel periodo con la
performance
, l’
happening
, l’arte concettuale – quella che poi si chiamerà
institutional critique
e che rappresenta il prodotto migliore del
conceptual turn
dell’arte contemporanea.

In altri termini, gli spazi espositivi presentavano a loro volta altrettanti aspetti coercitivi se non un vero e proprio apparato ideologico, la cui incarnazione più riuscita ai tempi del modernismo è stato il *white cube*. Da una parte le immagini in movimento e il dispositivo cinematografico sono riusciti ad aprire dal suo interno il *white cube*, se non a scardinare la sua logica cronofoba e la sua supposta autonomia. Dall’altra, l’introduzione del cinema al museo ha in un certo senso salvato la logica del
white cube
: portando le immagini in movimento all’interno dei suoi confini, questo ha potuto continuare a funzionare in modo più o meno indisturbato.

Vediamo più da vicino. Lo schermo ha bisogno della sala cinematografica come il quadro modernista del *white cube*, sebbene molti critici modernisti, basti pensare a Clement Greenberg per il contesto americano, abbiano ignorato la costituzione, il funzionamento se non la teatralità di questo dispositivo d’esposizione. E come il *white cube* non è una

scatola neutra, poiché questa stessa neutralità è il risultato, il prodotto della sua ideologia, come ha ben mostrato Brian O’Doherty [1], la sala cinematografica non è semplicemente un teatro con la superficie bianca dello schermo al posto della scena. Considerare lo schermo nel suo isolamento – come Greenberg ha fatto con il quadro da cavalletto – è piuttosto un effetto curioso della nostra situazione contemporanea: le nuove tecnologie di riproduzione dell’immagine in movimento, la sua smaterializzazione e proliferazione sugli schermi della televisione, del computer, dei palmari hanno messo definitivamente in crisi il rituale della sala oscura come modello estetico egemone se non esclusivo.

Ciononostante, ci troviamo ancora oggi a ragionare in termini di *white cube* e *dark cube*. Con la differenza che l’attenzione critica verso quest’ultimo è ancora tenue. Semplificando al massimo un dibattito molto acceso e articolato, potremmo dire che la sala cinematografica è rimasta stretta tra due interpretazioni opposte ma complementari. La prima ne ha fatto un modello coercitivo, uno spazio ideologico in cui si esercita il controllo e la sorveglianza. Questo tentativo di creare uno sguardo assieme vigile e vigilato è per così dire una sorta di panoptismo cinematografico, nato ovvero dall’incontro tra la sala cinematografica e il modello del panoptico descritto da Foucault, che del resto si sviluppa parallelamente al panorama. La seconda è quell’ampia traiettoria critica che va da Platone a Freud [2] e che ha fatto della sala – cioè delle immagini proiettate da un fascio di luce in un ambiente calato nell’oscurità – un modello onirico-ipnotico, un’allegoria se non una vera e propria messinscena della coscienza e dell’inconscio.

La crisi di questi modelli coincide con la fine della lunga età dell’oro della sala cinematografica. Gli effetti di questa situazione non si sono lasciati attendere, inducendo gli studiosi a occuparsi in modo più sistematico della sua architettura, del modo in cui funziona concretamente il cinema come luogo fisico e macchina di visione. Gli architetti sono detentori di un sapere sul funzionamento della sala cinematografica che non è stato ancora interrogato e che può aiutarci a definire la spettatorialità cinematografica e i suoi incroci con le altre arti visive. Basti pensare al caso straordinario di un artista-architetto quale Frederick Kiesler, poco citato nei libri di cinema.

La storia e la critica dell’arte, la storia e la critica del cinema, l’estetica, i *visual studies* e la sfera culturologica sono destinate a riaffermare, davanti alle immagini in movimento, la specificità del loro approccio? La difficoltà cui si trova confrontata la storia del cinema dipende anche dal fatto che, in vista dello statuto artistico accordato al cinema, la sua storia è compresa a partire da strumenti derivati dalla storia dell’arte. Per questo molti storici del cinema s’interrogano sull’efficacia di questo modello teorico e metodologico, e sono in molti a concordare che non è più possibile considerare il cinema nei confini della storia del cinema e che è necessario ridefinirlo nel campo allargato della storia dell’arte [3]. Philippe-Alain Michaud preferisce ad esempio parlare di una “storia generale delle rappresentazioni”.

Tuttavia la storia dell’arte – una disciplina di cui negli anni ottanta si decretava la fine, in Europa come negli Stati Uniti, e che, a partire dagli anni novanta, è stata sottoposta a verifica, se non minacciata, dall’agenda dei *visual studies* – è nelle condizioni di garantire tale apertura disciplinare? E, dall’altra parte, l’approccio recente dei *visual studies*, il cui oggetto di studio sono meno le opere d’arte che le immagini in generale, meno la qualità estetica che il contesto sociale in cui s’iscrivono le operazioni artistiche, è all’altezza di affrontare i problemi posti alla storia dell’arte in quanto consolidata disciplina storica? Fino a che punto il piano disciplinare riflette e getta luce su quello delle pratiche artistiche?

Questo numero monografico di “Predella” intende affrontare la questione dei rapporti tra storia dell’arte e *film studies* sia attraverso incursioni teoriche e metodologiche, sia attraverso l’analisi di alcuni incontri – effettivi e mancati – occorsi nel XX secolo tra immagini fisse e immagini in movimento. E’ per questo che siamo particolarmente grati all’artista americano Morgan Fisher di poter riprodurre in copertina un fotogramma del suo film *Standard Gauge* (16mm, 1984). Il film rappresenta una serie di immagini stampate su

una pellicola 35mm – facilmente riconoscibile dai quattro fori sulle due bande laterali di ciascun fotogramma –, ovvero il formato di proiezione cinematografica standard (

Standard gauge

come recita il titolo). Un formato la cui sopravvivenza è oggi messa a rischio dall'arrivo del digitale, come è già accaduto al 16mm. utilizzato da molti artisti contemporanei e

film-makers

sperimentali. Ora,

Standard Gauge

è girato in 16mm. Come in un telescopio con due oculari diversi per osservare meglio, le immagini sulla pellicola 35 mm sono rese visibili da quella 16mm. Fare film sulla realizzazione del film era una tendenza dello

structural film

degli anni settanta, di cui

Standard Gauge

costituisce, più che una ripresa, un prodotto intempestivo e paradossale.

Al di là di tale *matter-of-factness*, Fisher mostra un *emboîtement* tra il formato del cinema commerciale e hollywoodiano (35 mm), con cui l'artista ha in passato collaborato, e quello del cinema sperimentale (16 mm) in cui il suo lavoro s'iscrive, *Standard gauge* incluso. Quest'ultimo ripercorre così alcune vicende della storia del cinema quanto alcuni episodi della carriera artistica di Fisher. Del resto è costituito dal montaggio di frammenti di film cui Fisher ha collaborato nel corso degli anni. Il richiamo autobiografico è infine confermato, sebbene inconsapevolmente, dal fotogramma qui selezionato: un monocromo grigio su cui è riportata la scritta luminosa *Scene missing* con una luce che sembra filtrare da dietro, come in un quadro di Ed Ruscha, per citare un altro artista della West Coast. A partire dalla fine degli anni novanta Fisher infatti è, oltre che un cineasta sperimentale, anche un pittore astratto che reinventa precisamente la tradizione della pittura monocroma.

La scena che manca è quella che abbiamo sotto agli occhi, il 35 mm che, anziché essere all'interno di un proiettore per essere proiettato su uno schermo, diventa l'oggetto stesso del film. Vediamo quello che generalmente è invisibile nel dispositivo cinematografico. Ma questo è solo una prima associazione e più in là riverremo su Fisher. Con una sensibilità minimalista, *Scene missing* si carica di innumerevoli significati al cuore degli scritti qui presentati.


SCENE
MISSING