

FONDAZIONE ACCADEMIA DI BELLE ARTI
“PIETRO VANNUCCI” – PERUGIA
(pareggiata ai sensi con R.D. 25.06.1940 N. 1086)

**Corso di Diploma di I livello in “Arti Visive e
Discipline dello Spettacolo” con indirizzo:
Pittura**

Tesi in Progettazione Grafica al Computer

LA SCISSIONE TRA ARTE E UOMO

Candidato: Marco Buzzini

Relatore: Prof. Massimo Rossi

Anno Accademico 2011/2012

Marco Buzzini

LA SCISSIONE TRA ARTE E UOMO

Indice:

- 5 Premessa
- 6 La situazione vista con occhio pessimistico
- 7 Arte e uomo
- 12 La reazione degli artisti
- 15 Esempi storici
 - 16 Romanticismo
 - 20 Espressionismo
 - 26 Pop Art
 - 31 Street Art
- 38 La situazione nel cinema
 - 40 Stone e Èjzenštejn, il montaggio
 - 45 Chris Cunningham, il clip
 - 50 Bill Viola, la videoarte
 - 54 Lynch e Cronenberg, ibridi
- 62 Cultura di nicchia
- 66 Conclusioni

- 68 ELABORATO VIDEO
 - 69 Premessa al cortometraggio
 - 71 Soggetto
 - 73 Storyboard

- 81 Bibliografia

Premessa.

Passato il primo decennio del 2000, il quadro che va delineandosi in riferimento al mondo dell'arte è quanto di più ambiguo si sia visto fin'ora . Lo stesso termine *arte* viene rivisto, corretto, traviato, cambiato di destinazione, decontestualizzato, adattato. La disciplina artistica è vista sotto una luce fortemente critica in quanto disciplina e in quanto arte, ovvero un'operazione che difficilmente riesce ad essere apprezzata, in contesti sociali in cui conta l'utilità pragmatica di un'attività. Le possibilità messe a disposizione di tutti, sia in ambito tecnologico che comunicativo e motorio, garantiscono una apparente indipendenza da quella vita sociale che era elemento indispensabile fino a pochi decenni prima. Da qui deriva un pensiero diffusamente individualista non solo nel poter formulare un'opinione che non sia per forza legata a contesti di pluralità, in cui essa cioè nasca e sia condivisa da una collettività in quanto opinione riguardante la collettività stessa. E' individualista in modo rigidamente legato al rifiuto di concezioni oggettive. Non è quindi una semplice opinione bensì il rifiuto di una realtà effettiva e obiettiva dalla quale e sulla quale si possano sviluppare le più varie idee ed opinioni. E' dunque un preconcetto. Un'unilateralità estremamente soggettiva e chiusa in sé stessa che va a cozzare con infinite altre senza mai incontrarsi con queste.

Per mezzo delle poche pagine qui presenti non si pretende certo di riuscire a comprendere a fondo la situazione artistica, culturale e sociale odierna, né tantomeno riuscire a dare una soluzione a quelle dinamiche che in essa ci appaiono come problemi.

Si può però guardare, ascoltare e riflettere, notando che in effetti eventi problematici avvengono e continuano a ripetersi nonostante la presenza, anche supponente, di una storia culturale che ci trasciniamo dietro senza mai voltarci ad osservarla, comprenderla.

Questa tesi si va ad immergere in ambiti artistico sociali non senza una forte vena polemica e contraddittoria, come d'altra parte non può che essere in contesti di ambiguità, laddove una risposta non si è trovata ma si va piuttosto a porsi domande, cercando di trarre qualche spunto di realtà effettiva dal feedback attivo dato dall'attenzione posta alle nostre stesse parole.

E' come sempre la ricerca, che si propone come vero traguardo al di sopra del trovare in sé.

La Situazione Vista Con Occhio Pessimistico.

Il sorriso di compassione con cui viene guardato quell'ingenuo, romantico sognatore che specifica la parola *arte* quando parla di musica, di cinema.

Questa è l'immagine. Un'immagine che può sembrare polemica ma che, anche essendolo, si preoccupa di non rubare attenzione a quello che è lo stato d'animo predominante nello scrivere d'arte in questo periodo: un senso di nostalgia. Ma la nostalgia non è diretta al mondo che fu, con quello che ha prodotto a livello di opere. Questa nostalgia sta al passato come la *mimesis* sta all'arte classica, consistente, cioè, non nell'imitazione formale bensì nella comprensione del funzionamento interno al dato processo. La nostalgia è diretta non alle specificità di un'epoca passata, ma al modo di ragionare, di vedere, sentire, vivere, operare. Per il nostro futuro non auspichiamo certo la ripetizione passiva di un passato che, come spesso accade a distanza di tempo, ci pare più luminoso. La novità, insieme al clamore (che con la novità spesso si fonde grazie al carattere condiviso di stupefare), è l'unica attrattiva per la *società dello spettacolo*. Una società che ignora, addirittura inverte l'etimologia. Rivolta i significati. Forse per ignoranza. Forse per dubbia etica. Forse per qualcosa di ancora peggio.

Nella frase d'apertura ci sono almeno tre parole traviate dall'occhio di chi sorride: *ingenuo, romantico, sognatore*. Si potrebbe aggiungere *idealista*, come proseguimento ideale di un elenco pressoché infinito. Quei termini che, data la loro profondità di significato, vengono cambiati di destinazione semantica con la scusa di un anacronismo, una mancanza di concretezza che in realtà può essere al massimo una mancanza di pragmatismo. Una mancanza che in effetti non è tale ma che, col tempo, può divenire rifiuto. E' la ferma, disperata, reazione alla declamazione "così va il mondo!". E il mondo è fatto di numeri in movimento. Non singoli numeri ma masse di numeri. Un numero singolo non è visibile e, se lo è, sarà probabilmente un problema. Meglio isolarlo. Un isolamento fatto di comodità, di un tepore soffice come le pareti di una cella imbottita, e dello stesso bianco candido.

Il problema, affrontando un argomento come la distanza tra uomo e arte, è la vertiginosa altezza a cui si diramano le argomentazioni da raggiungere per poter parlare senza cadere in imbarazzanti incomprensioni e fraintendimenti. Ogni singola frase può essere un passo falso su un terreno friabile, se non si conosce a fondo il campo. E il campo non può essere semplicemente costituito dal pensiero di un singolo, magari (sedicente) artista, creativo. In quel caso si finirebbe a chiedere a gran voce un mantenimento degli artisti ad opera delle istituzioni. Nient'altro. Sarebbe un sogno, anche data l'improbabilità di una situazione simile pure immersa in uno scenario distopico di pieno controllo dell'espressione artistica da parte di organi di potere. Nel qual caso diverrebbe incubo. E comunque non è questo il modo.

Ma per poter cominciare una riflessione simile è bene preporre cosa s'intenda per *arte*, cosa per *uomo* e, soprattutto, da quale ottica venga una simile riflessione innegabilmente critica.

Arte e uomo

*«Se c'è un concetto dell'arte assoluta, e questo concetto non si formula come norma da mettere in pratica ma come un modo di essere dello spirito umano, non si può che tendere a quel fine ideale, pur sapendo che non si potrà raggiungerlo poiché raggiungendolo finirebbe la tensione e quindi l'arte stessa».*¹

G.C.Argan

Quando si parla d'arte è sempre più semplice procedere per esclusione, elencando tutto ciò che non è arte, piuttosto che darne una definizione precisa. L'arte è sicuramente artigianato, progetto, impressione ed espressione ma è anche comunicazione, educazione, conoscenza. Potremmo proseguire a lungo fino ad immedesimarla con la vita, con l'esistenza stessa, ma sarebbe probabilmente mettere troppa carne al fuoco, rischiando così di cadere subito nella figura dell'*ingenuo sognatore* di cui sopra. D'altra parte non è certo l'arduo compito di dare una netta definizione al fenomeno *arte* che queste righe si propongono, sarebbe forse più difficile del lavoro artistico in sé. Ma, come sopra, si può partire da una esclusione. Ciò che arte non è. L'arte *non è solo* artigianato, espressione e tutto quello che si è precedentemente detto. E' *anche*, ma *non solo*. Arte può forse essere intrattenimento ma di certo non puro intrattenimento. Non è solo propaganda, e qui molto ci sarebbe da dire. Non è solo creatività, eccitazione visiva o comunque sensoriale. L'arte non può essere un'unica cosa. E non può essere solo uno strumento da noi sfruttato per sostenere il tipo di società che abbiamo creato. Non può, quindi, essere relegata ad un lavoro pragmatico funzionale allo status quo. Di questo dovrebbe forse essere l'esatto contrario. Ma arte non è per forza avanguardia. Non è, non deve essere d'obbligo un'originalità senza la quale il lavoro non è degno d'essere opera. L'arte del '900 ce ne parla chiaramente anche all'esterno di un contesto iconico classico come può essere l'arte sacra.

Affondando il ragionamento sul soggetto arriveremo a dire che l'arte non può essere nemmeno la precisa realizzazione tecnica dell'idea dell'artista. Il fine è sì importante, ma altrettanto lo è un discorso di progettualità inteso come cammino che prevede il proprio proseguimento al di là del risultato nell'immediato. Quindi molto spesso è il procedimento stesso del creare ad essere preminente rispetto al lavoro finito. Perché arte è sicuramente un lavoro. Ed è probabilmente un lavoro che si crea nell'atto del lavorare. Stabilisce le sue regole, le sue peculiarità, le sue tecniche nel momento stesso del proprio venire al mondo. E' materia sensibile che mostra di reagire al tocco. L'idea si forma nella mente e deve venire a patti con la mano nel produrre il gesto. Gesto che andrà ad agire sulla materia, la quale a sua volta resisterà al tocco, obbligando un altro compromesso. Questo è il procedimento attraverso il quale si può venire a manifestare l'opera. E' un continuo venire a patti, o meglio un collaborare, un'incanalare le possibilità per renderle peculiarità. E' il cambiamento nella mente che reagisce in maniera attiva nel percepire la mano costretta dalla materia. Se il legno non permette il movimento della sgorbia, la mano incanalerà questa consapevolezza sfruttando forse la venatura, collaborando con la materia e con le proprie capacità.

Ciò che non cambia non vive. La materia organica è in continuo cambiamento, è viva. Alcuni pittori muoiono ad ogni pennellata per raggiungere un fine e, una volta raggiunto, sono colti dal lutto vedendo il quadro ormai immobile. L'arte vive nel suo sviluppo e non

¹ Giulio Carlo Argan, "L'Arte Moderna", Sansoni Editore, 1970.

muore, in quanto prosegue negli individui. E' un atto conoscitivo non verbale. Così come l'artista incanala lo stimolo per traslarlo tecnicamente (facendo la massima attenzione a non traviarlo, a non ucciderlo nel passaggio), il *fruitore* lo porterà avanti sotto forma di esperienza personale o come materializzazione di sensazioni, o ancora come scrittura di concetti, come arricchimento, come lezione. Ecco. L'arte non si ferma, non si *attiene*. Non riguarda un campo. Essa è indissolubilmente legata a(l) tutto, in un'accezione contemporaneamente panica e materialistica. L'opera d'arte non può essere dettata dalla scelta di una tecnica, ma al contrario è l'opera che sceglie per se stessa le tecniche, i medium, i supporti. "Tecnica mista" è una dicitura che oramai potrebbe descrivere l'arte nella sua totalità.

L'utilità dell'arte sta nel suo valore universale. Nel suo parlare più chiaramente della scrittura e allo stesso tempo nella difficoltà di ri-traduzione delle parole che ci sussurra all'orecchio. Essa parla chiaro, ma questo non significa avere i significati spiattellati davanti. E' invece un fenomeno che *mette in moto*. L'occhio vede, scruta, percorre e trasmette al cervello che comincia a porsi domande. Il porsi la domanda è più importante della risposta in sé. Questo è quello che fa l'arte. E' quello che fa la cultura intesa come cammino in direzione di una conoscenza, forse addirittura di una consapevolezza. Ma è anche empatia nella condivisione di sensazioni che spesso sono più lapalissiane di ogni scritto erudito.

L'arte è, infine, qualcosa che si differenzia dal gusto. Il gusto può essere dettato dai tempi, dalle situazioni. Il gusto, a livello sociologico, può essere quello tollerato e condiviso nella data epoca, ma resta qualcosa di soggettivo. L'arte, al contrario, è oggettiva. Declamazioni come "tutto è arte" sono senz'altro indice di un benvenuto interesse verso certi temi, ma anche e soprattutto pericolosi inciampi che portano a cadute infinite dentro baratri che nulla hanno a che fare con l'atto conoscitivo implicito e non scindibile dall'operazione artistica. Si rischia quindi di essere sommersi da immagini spettacolari, attinenti più al clamore che alla conoscenza, rivendicanti uno stato di opera d'arte solo in base ad una relativa perfezione tecnica, o ad una facilità di estorcere attenzione all'osservatore. Si rischia di scambiare la *definizione* (nel senso tecnologico del termine) per *qualità*, il *clamore* per *significatività*, la *retorica* per *spessore* e, seguendo questa logica, scambiare slogan per poesia fino ad identificare il *bello* con l'arte.

Chiarito almeno in parte cosa si vuole intendere per arte, resta da specificare chi sia l'uomo da essa distante. Per uomo s'intenda singolo o pluralità sociale, popolo, contesto culturale, sistema di persone che vivono in base a regole, tradizioni, routine imposte o autoimpostesi. Per uomo si vuol intendere tutto il mondo dell'essere umano nel periodo storico in cui lo analizziamo. E quando si parla di contesto da cui nasce la riflessione su questa distanza tra arte e uomo, si vuole intendere una situazione di sterilità culturale, di egemonia dell'intrattenimento, elevazione della superficialità a concretezza del vivere, rivoltando appunto i significati questa volta non solo semantici, etimologici, ma come concetto, come idea diffusa. Si è citato più sopra la *società dello spettacolo*², e lo spettacolo oramai non è che clamore, concetto lontano oltre duemila anni da quello del teatro greco, in cui (ci) si conosceva, criticava, costruiva e decostruiva per capire, per un progredire che ha senso diverso dal concetto di *sviluppo* ripetuto oggi.

La situazione riguardante la percezione artistica da parte della società, intesa come rapporto tra arte e uomo, individuazione di cosa è arte e di quali fenomeni quest'arte metta in moto, premesso quello che si è detto sopra è quanto mai nera in questo periodo

² cit. Guy Debord, "La Società dello Spettacolo", 1967

storico. Basta prendere un elemento che può risultare rappresentativo in proposito: una grossa percentuale di persone non considera arte nulla di quello che viene a crearsi dall'impressionismo in avanti. O meglio: non considera arte nulla che faccia parte di quelle rivoluzioni dovute ai movimenti, alle avanguardie che innovarono, chi interessandosi alla percezione oculare, chi alla psicanalisi e così via. Al contrario gli stessi soggetti che rifiutano di vedere, ad esempio, il cubismo come un importante fenomeno artistico, guardano a prodotti scimmiettanti un illegittimo *classicismo rappresentazionalista* come la vera arte, assolutamente non espianabile da quelle impressioni superficiali che identificano come la caratteristica formale dell'arte degna di questo nome. Ovviamente questo ragionamento è basato e limitato ad un contesto specificamente italiano in cui è facile mettersi nelle mani di un rinascimento ostentato fino alla morte dell'arte. Ma l'idea di un pessimismo si rafforza se teniamo conto che questi fenomeni di "indifferenza artistica" hanno luogo in una nazione che non ha avuto solo il rinascimento. Pensiamo alle esperienze artistiche italiane del '900, secolo in cui assistiamo a una sfilata di personalità di netta rilevanza nel panorama globale. In breve: sarà piuttosto difficile per un italiano medio riconoscere in un personaggio come Piero Manzoni un esponente di alto livello nel campo della cultura, e questo anche senza ricorrere alle fin troppo chiacchierate "*Merde d'Artista*". Basterà parlare della "*Base del Mondo*" per veder alzare diffidentemente un sopracciglio al nostro interlocutore. Ma lo stesso soggetto non avrà dubbi sulla poesia insita in una ennesima, pessima copia del Caravaggio. Tutto questo, più frequente di quanto si pensi, arriva a livelli ancor più allarmanti quando capita di sentire che ogni opera apprezzata dal suddetto italiano medio è da lui storicamente situata nello stesso periodo: il cinquecento, appunto. Questo ci dà un quadro esplicito della situazione, se pensiamo che l'arte è strumento privilegiato di comunicazione non verbale, utile cioè a persone non necessariamente acculturate, finanche analfabete. Ed è più spaventoso constatare che non è certo quest'ultima la categoria autrice di tali travisamenti, bensì quella più comoda, forte di un'educazione scolastica che dovrebbe acculturare, eliminando di rimbalzo situazioni al limite del verosimile come quelle appena descritte.

Andando a stringere ancora sul dettaglio, basta guardarsi intorno per capire che tra uomo e arte il dialogo è ridotto ai minimi termini. Pensiamo alle presenze annuali in un museo rispetto ad una qualsiasi altra struttura implicata nella comunicazione (sempre che così si possa definire un museo).

Pensando in maniera imprenditoriale ci risponderemmo che non è con l'arte che si fanno gli *utili*. E quest'ultimo è un termine significativo all'interno della questione trattata: l'utilità. Nell'accezione di soldi, questi non vengono dall'arte se non all'interno dei grandi circuiti, nei quali i guadagni raggiungono invece cifre esorbitanti, in misura ben maggiore di quello che potrebbe garantire la semplice prosecuzione del lavoro di un singolo artista, di una struttura museale o dello sviluppo culturale a cui l'arte si suppone che miri almeno in parte. C'è forse una sempre meno trascurabile scomparsa di quella che in altri contesti potremmo chiamare di volta in volta *classe media* o *media impresa*. Il "fatto arte" è possibile nei grandi circuiti in cui è ovviamente più elitaria la composizione umana, o nei circuiti eccessivamente piccoli, al limite di far indietreggiare l'arte fino all'artigianato, attività verso la quale tende a fuggire una fetta sempre più grande di quella popolazione che, in altri casi, avrebbe potuto intraprendere una sperimentazione ed uno studio espressivo più approfonditi.

Se un tempo ci si recava in Italia per vedere certe opere, oggi ci si reca per vedere le stesse opere. Questo è il conflitto. Certo abbondano gli studi, i laboratori, le gallerie in città come Firenze e Venezia, solo per citare le situazioni più palesi. Ma non c'è un vero

fluire teso alla cultura, uno scambio, un dibattito se non in termini polemici (e questo è uno di quelli) e sempre poco costruttivi e realmente propositivi.

Se l'accusa mossa all'arte è la distanza dalla gente, il non sapergli parlare o il non sapergli parlare di argomenti che la interessino, ci sarebbe anzi tutto da chiedersi se sia l'arte a non saper parlare o la gente a non sapere/volere ascoltare. Ma la gente siamo noi. Noi spettatori, artisti, critici e galleristi. Quindi non si può che fare *mea culpa* accettando di non aver saputo spiegarsi. Si va quindi a cercare la soluzione aggiornando i medium ai tempi, fatto in parte doveroso, ma questo porta spesso l'opera ad essere subordinata al mezzo, e si viene a creare una stagnazione di significati e significanti che girano su se stessi esaurendosi al primo colpo ma continuando il discorso senza un effettivo contenuto. Qui arriva la decomposizione. Scomparsi i contenuti resta una forma vuota che tende irrimediabilmente a ripetersi senza necessità alcuna, incapace di rinnovarsi in quanto costituita da una autoreferenzialità al limite dell'onanismo pseudo intellettuale, quando va bene, e completamente senza motivo né valore in casi peggiori.

I mezzi tecnici che in passato hanno saputo essere una grossa spinta per lo sviluppo culturale, sono oggi presenti nel limite della tendenza comportamentale dei loro fruitori. La televisione che è riuscita a unire popoli sotto una stessa lingua, a dar loro una visione comune di se stessi come società e a propugnare un senso comune di identità sia essa nazionale o culturale, oggi propone esclusivamente intrattenimento glissando sui contenuti con la scusa del programma (pseudo) culturale. La riprova sta nel fatto che in tv un critico d'arte difficilmente tratterà di arte se non su un piano a volte politico, a volte censorio e molto più spesso commerciale.

Al cinema la cosa è diversa. Gli artisti non sono estinti solo grazie ad un silenzio forzato, in quanto tenuti a bada come realizzatori di un prodotto secondo precise direttive, piuttosto che creatori di un'opera. Gli artisti si auto esiliano nel cinema indipendente, perdendo canali di diffusione e guadagnando libertà d'azione. I prodotti usciti negli ultimi anni per il mezzo cinema (quei prodotti in qualche modo acclamati, di cui si discute anche riguardo temi importanti come il "futuro del cinema", lo stile, la drammaturgia, il messaggio e spesso l'arte stessa) si riducono a macchiette, articoli di consumo per una stagione e poco più. Si tende all'evento, con lunghe file per aggiudicarsi il biglietto del nuovo film in uscita che sarà in brevissimo tempo digerito e depositato sullo scaffale *special price* del supermercato di turno.

A questa velocità contribuisce internet. "Nuova" frontiera dei media che offre tutto e lo offre tutto insieme. In rete c'è un consumo all'ennesima potenza. Consumo di intrattenimento, di spettacolo, di cultura o pseudo tale, di informazione. Il film per cui al cinema trovavamo la fila è già visibile on line con il notevole compromesso di una qualità (di riproduzione) notevolmente inferiore. Handicap che è controbilanciato dal prezzo ridotto quando non assente. Questo è un sistema che, all'interno della società, ancora in pochi riescono a concepire e quei pochi, destreggiandosi in questa folla di informazioni, possono permettersi di gestire input e output potenzialmente su scala mondiale, estraendosi in un certo qual modo dalla società stessa. E' un procedimento che può avere qualcosa in comune con la figura del dotto che s'innalza sopra il gregge, se non che la ricorrente mancanza di un'effettiva cultura fatta di contenuti, cosa che lo renderebbe un esempio anche positivo, è il più delle volte totalmente assente. Quindi il nostro dotto è più simile ad un potente ignorante che ad un intellettuale trainante. Resta il fatto che la rete distribuisce e diffonde in tempi brevissimi non solo a chi avrebbe potuto e invece ha preferito starsene a sedere, ma anche a chi non avrebbe potuto affatto. Opere che risulterebbero pressoché introvabili altrimenti, sono "a portata di un click", biblioteche di duemila esemplari possono essere acquisite e pronte per la lettura (in formato digitale,

nota bene) nell'arco di pochi minuti. Una biblioteca costituita da due migliaia di libri cartacei (specifica che è divenuta ormai d'obbligo) ad una spesa media di quindici euro a libro è una biblioteca costata trentamila euro. E' evidente che non tutti possono permetterselo e in questo la rivoluzione di internet non può che essere ben accetta. Ma s'incontra il problema della pirateria. Problema certamente non per chi ne usufruisce ma per gli autori. La pirateria si inserisce tra il consumatore e il rivenditore approfittando della catena di speculazioni relativa ad ogni mercato e semplificandola all'estremo eliminando tutta quella spesa in surplus di cui il consumatore è cosciente e dalla quale è offeso non solo economicamente. Pensiamo ai libri, i dischi i film tassati alla stregua di una proprietà superflua. Ma il consumatore è ormai incosciente. L'accumulare diviene l'unica spinta e la qualità, i contenuti di arte, cultura vengono celati dietro le vetrine della democratizzazione dell'arte, dove si può fare di tutto e tutti sono artisti e l'arte è qualsiasi cosa.

Accingendomi a stendere questa tesi, ho chiesto a persone comuni che nulla hanno a che fare col mondo dell'arte (o almeno così credono) che cosa per loro essa fosse. Ho ricevuto un numero contenutissimo di risposte ponderate, che tenessero conto di un concetto di arte, di una definizione certamente di pubblico dominio grazie a strumenti se vogliamo anche enciclopedici. Ma ancora inferiore è stata la percentuale di chi tiene da conto il significato etimologico, cioè quello più esatto grazie al quale si può risalire alle origini e tornare al nostro tempo vedendo mutare le condizioni e la semantica del termine con esse. La maggior parte della gente ha un'interpretazione del concetto di arte molto romantica (inteso nel senso della frase d'apertura). L'arte è per loro un fatto puramente ed incontestabilmente soggettivo, legato al bello e con esso identificato. E' un'espressione dell'interiorità di persone, gli artisti, che detengono il potere di vedere e provare cose negate ai più. E' sensibilità. E' una libertà alla quale la gente non vuole rinunciare nemmeno se messa di fronte una contraddizione in termini della propria interpretazione. La soggettività dell'arte è il punto saliente dell'opinione della gente. La dichiarazione che l'arte è soggettiva è sempre posta in termini di dichiarazione incontestabile, netta e incontrovertibile. Questo è il primo grosso passo falso nella democratizzazione dell'arte. L'arte è sì di tutti, ma per ognuno è qualcosa di diverso mentre, contemporaneamente, questa soggettività è oggettiva e quindi chiusa alle interpretazioni personali. Questa è contraddizione.

Si può tentare di spiegare il concetto di oggettività dell'arte partendo dall'etimologia attraverso la quale essa si palesa, ma la reazione per chi non condivide è sempre quella di sentirsi privato di una grande libertà. Libertà che certo l'arte può dare, ma solo a chi ne abbraccia il reale significato, costituito da lavoro, esercizio, sperimentazione, studio, osservazione, ascolto e soprattutto una immensa responsabilità, la quale incatena quel senso di libertà al suolo, annullando nei fatti la lettura dell'artista come un sognatore, un romantico, un ingenuo.

La reazione degli artisti.

*«Ben lontano dall'oppormi alle esigenze del tempo, quando non siano altro che una moda, e dal voler nuotare controcorrente; vivo piuttosto nella speranza che il tempo cancellerà la propria nascita, e presto. Ma ho ancora meno la debolezza di ossequiare le esigenze del tempo contro le mie convinzioni. Io mi avvolgo nel mio bozzolo e facciamo altrettanto gli altri, e aspetto di vedere cosa verrà fuori, se una farfalla o un bruco».*³

Caspar David Friedrich

Premesso un clima di generale ambiguità intorno alla concezione del termine *arte*, fenomeno dovuto al graduale mutamento dell'idea che di tale concetto ha la società (intesa come *gente* che vive all'interno di un contesto civile industrializzato forte di imposizioni comportamentali più o meno esplicite), resta da capire quale sia la reazione dell'artista di fronte ad un interesse artistico che si riduce ad interesse da *varietà*. Il fruitore, infatti, giunto a casa da una routine grigia e opprimente, tutto cerca fuorché l'applicazione attiva della propria intelligenza. Vuole spegnere il cervello. In questo l'arte è dunque scartata a prescindere. Ci si affida invece ad un intrattenimento sempre più progredito, sviluppato sotto l'aspetto formale: luci, colori, suoni mischiati sapientemente a personaggi vuoti in sé e mediocri come interpreti, che però tengono alta l'attenzione del pubblico a volte grazie ad una specificità del proprio personaggio spesso più legata all'antipatia che non al suo contrario. L'arte è individuata nello spettacolo sviluppato e mostrato nel miglior modo possibile, cioè nel modo più clamoroso.

Ma i fruitori si suddividono. Non tutti siamo uguali ed infatti il fuorviare la concezione di *arte* non va in una sola direzione. In questo clamore, questa ricerca dell'originalità, l'originalità stessa si annulla e scompare. Si assiste ad una ripetizione di formule già sperimentate fino a svuotare il contenitore di ogni suo contenuto. Abbiamo quindi un lavoro improntato sulla perfezione del prodotto che a sua volta è tesa a provocare una reazione, quale che sia, nell'osservatore. *Quale che sia*. Non c'è più progettualità bensì marketing, perché di mercato si tratta. Che poi questo mercato sia utile per altri scopi, questo è un altro discorso. D'altronde l'arte è stata a lungo utilizzata per propugnare dottrine convincendo le persone dell'indubbia giustizia e sovranità di esse, non sarebbe quindi cosa nuova rendersi conto che anche *se* fosse cambiato il burattinaio, il principio dei fili permane. Ma è allarmante pensare che quella appena descritta sia la frangia più sperimentale di questa arte affrancata dai contenuti e che cerca la novità nella riproposizione continua di formule mirate al sensazionalismo. Perché resta una parte del *pubblico*, la cui concezione non nasce affatto in questi ultimi anni, che è fermamente legata alla convinzione che l'arte sia e resti esclusivamente quella "ben fatta". E' ben fatta quell'arte che segue dei canoni classici, potremmo dire, ma in realtà la cosa si riduce alla riconoscibilità. E' impressionante come tutt'oggi si pensi spesso alla riproduzione del

³ R.Tassi, "Caspar David Friedrich", 1966.

fatto, dell'immagine in modo visivamente perfetto, basandosi su un canone di percezione ottica, spesso narrativa (punto che andrebbe approfondito rispetto al cinema) per 'incoronare' il lavoro col termine *opera*, quando la nascita della fotografia e il dibattito sulla rappresentazione risale alla fine dell'ottocento.

Questa ultima parte dei fruitori dell'arte è sicuramente individuabile in un contesto di reazione al nuovo, che nuovo più non è, legata a concezioni decisamente retrograde che si pensava/sperava superate grazie all'affermazione dell'arte del '900, ma che a quanto pare rimangono ampiamente diffuse.

Di fronte a questo scenario, l'artista, consapevole di una storia dell'arte e delle motivazioni, delle spinte, dei percorsi seguiti e dei concetti da questa appurati attraverso i secoli, è spaesato e disilluso. Viene quindi a verificarsi una molteplicità di reazioni. C'è chi, individuando nell'arte un senso di avanguardia dei mezzi sempre al passo e precorritrice dei tempi, adeguerà il proprio lavoro agli standard richiesti, allontanandosi dal gesto per avvicinarsi all'elaborazione, scegliendo argomenti e medium contemporanei e contenuti meno intellettualoidi, seriosi e oppressivi per privilegiare un'arte colorata, dinamica, dalle forti impressioni e di una definizione insuperabile. Tutto questo a discapito di contenuti più profondi, come se l'osservatore non potesse giungere a date profondità, o come se ad esso non interessasse recarvisi, tanto poco è il tempo a sua disposizione.

C'è poi l'artista che, fisso sulle sue posizioni, rifiuta di piegarsi ad una mercificazione dei contenuti, prima ancora che dell'opera, e dimentico di tutta una fetta di storia che porta la *techne* a fondersi con l'*ars*, fino all'innalzamento dell'operatore artistico a studioso, dotto, filosofo, ed esaltando una modalità di pensiero e di lavoro, torna sui passi dell'arte fino ad un artigianato che implica forse una ridotta rete di diffusione del proprio operato, ma garantisce una libertà maggiore muovendosi all'interno di altri circuiti di mercato. In ciò notiamo che il concetto di mercato resta. Si tratta solo di scegliere a quale mercato sottostare. Non è possibile, nel mondo di oggi, essere esterni al mercato in quanto non è possibile essere esterni alla società. Nemmeno rintanandosi come eremiti ai margini di essa, potremmo esserne esterni. Resteremmo un prodotto della società, una reazione alla società e quindi quanto più compenetrati e condizionati da essa, per quanto forte possa essere il nostro rifiuto di collaborare al suo operato.

Ed è qui che si colloca la terza via percorsa da quegli artisti che rifiutano la concezione attuale dell'arte, sia come contenuti, sia come mercato, sia come aspetti formali. Questa via si individua nel ritiro in studio, teso ad un lavoro solitario alla ricerca di un'indipendenza impossibile. Questi artisti lavoreranno incessantemente senza che le proprie opere vedano mai l'esterno dello studio, se non per qualche esposizione che spesso costerà più di quanto potrà guadagnare. La sperimentazione, il ragionamento e lo studio dell'artista proseguirà, anche se chiuso in se stesso, verso orizzonti che potrebbero portare a traguardi anche di notevoli dimensioni, ma che si piegheranno su se stessi, autoesiliatisi da un mondo di cui parlano ma che non vuol vedersi per quel che è. Non vuol riflettere nella contemplazione, ma vuol contemplarsi compiacendosi della propria leggerezza.

Questi tre fenomeni, l'adeguamento, il ritorno e il ritiro non possono che portare ad un ricircolo della situazione su se stessa fino al riproporsi delle stesse dinamiche le quali, di volta in volta, portano gradualmente allo svuotamento integrale dell'arte, o meglio di una qualsiasi produzione, e a collaborare e contribuire volenti o nolenti, coscienti o no, al sistema che l'artista vuol studiare quando non direttamente criticare.

Non può esserci rinnovamento in questo. Le sole opere diffuse che verranno a crearsi saranno a fin di pubblicità, le sole opere esterne a questa saranno invisibili e chi si vorrà porre al centro, potrà al massimo rifugiarsi in un operare piuttosto che esprimersi in un'opera.

Questa situazione si verifica anche all'interno di quei contesti già proiettati verso medium più moderni se non contemporanei. La fotografia ha subito un colpo fortissimo dalla democratizzazione dei mezzi prima ancora che dell'arte. Ogni possessore di fotocamera digitale è fotografo. Peggio: ogni possessore di telefono cellulare è artista. I colori, l'esposizione, la lente variano e si adeguano automaticamente alle condizioni o allo standard da imitare senza bisogno di alcuna riflessione o, peggio, *motivazione* da parte dell'uomo che scatta.

La foto in movimento accusa un colpo non meno forte. Come la fotografia statica, essa viene ad essere utilizzata impropriamente da milioni di *utenti*, aventi diritto allo status di filmmaker per il solo fatto di possedere una sedicente macchina da presa. Non si vuol certo negare la positività delle possibilità dateci dalla moderna tecnologia o inneggiare ad un ritorno ad un arte elitaria, in cui solo chi può fa. Si nota però che la situazione, con l'aumentare delle possibilità, non sale di qualità, anzi. Questo è un punto da tempo contemplato e dibattuto e ad oggi vediamo la mancanza di una soluzione.

L'avanguardia filmica, fotografica, sta nella pubblicità. E' innegabile che ci sia un lavoro artistico che si muove con gran competenza nei territori del video (e qui è importante notare come la differenza tra cinema e video si sia annullata con l'allargamento del formato digitale anche alla grande industria cinematografica), ma questo lavoro sembra esistere solo in quanto avanguardia, appunto. Cioè nella persona di qualcuno che è mandato avanti a sue spese, per poi poterne sfruttare il terreno da lui guadagnato. Sfruttare, strumentalizzare, se si vuole. Quindi l'immagine presentata alla Biennale del tale anno, sarà presto digerita e riproposta in maniera *utile e finalizzata* all'interno di uno spot televisivo o di un viral. All'interno di questi si può ora notare caratteristiche di sperimentazioni più o meno attuali di video artisti. Il localizzare le caratteristiche non evocative ma accattivanti di un artista, di un lavoro per poi riproporre un stile standardizzato, il quale sarà poi stile comportamentale fino a divenire in breve tratto d'omologazione e indifferenziazione dei singoli individui oramai spersonalizzati all'interno della propria ricerca di una personalità nel flusso di informazioni. Per quello che riguarda il cinema commerciale, un esempio su tutti può essere la mano di Tim Burton. Propositore di uno stile personale pienamente cosciente dei propri debiti storico artistici, inquisito e sbattuto fuori dal grande circuito per poi tornare lentamente a imporsi fino ad essere acquisito come standard generazionale (e oltre) grazie alla riproposizione di un'autoreferenzialità ormai priva di ricerca e privata di contenuti, quindi innocua.

Ma prima di giungere all'immagine in movimento è bene ripensare ad una ciclicità del modo e della storia, e quindi tener presente che la situazione attuale non è priva di precedenti storici.

Esempi storici.

Il fenomeno di rottura tra arte e società di cui si è testimoni in questo periodo, non è certo un accadimento unico nella storia dell'arte. Esistono netti parallelismi e situazioni di attinenza più ridotta ma che generano comunque reazioni simili a quelle appena descritte, ovvero un allontanamento della gente per disaccordi nella concezione dell'operato artistico agli occhi del ricevente, come anche un allontanamento dello stesso artista dalla società, da un sistema dell'arte e dal metodo di lavoro che questo impone, dalla stessa visione dell'arte e quindi del mondo, dell'esistente, in qualche modo obbligata dalla società stessa, dal fruitore che concepisce ormai in maniera diversa il lavoro artistico così come intende diversamente il termine *arte* stesso.

Passando in rassegna quei movimenti e quelle correnti che più distintamente di altri si legano, in accordo o disaccordo, a certe problematiche relative al rapporto tra società e arte, è possibile notare come nonostante le condizioni storiche varino, per quante differenze possano esserci tra le diverse correnti artistiche, sono sempre presenti concetti di fondo che si basano sullo stesso sentimento suscitato da una scarsa fiducia nel sistema vigente del dato periodo, della data nazione, scarsa fiducia in una società che tende di volta in volta ad allontanarsi dall'arte per occuparsi di questioni più concrete al fine di garantirsi la sopravvivenza fisica o storica, ma che allontanandosi dall'arte tende a soffocare quella voce che venendo dal più profondo dell'uomo e sussurrando di esso e del suo rapporto col mondo, tende inevitabilmente alla ricerca di un equilibrio, laddove le società e gli artisti che volenti o nolenti ne fanno parte, senza arte non possono che raggiungere uno stentato equilibrismo.

Il Romanticismo

*«l'ideologia romantica, del resto, è il prodotto di una società in grave crisi economica e sociale fortemente travagliata [...] sia dai problemi derivanti dalla crescente industrializzazione, sia da quelli della restaurazione politica».*⁴

G.Cricco, F.P.Di Teodoro

Con l'illuminismo avviene un primo decisivo passo verso il mondo moderno, inteso come un mondo regolato da leggi deducibili, osservabili, sperimentabili attraverso un procedimento scientifico piuttosto che dominato da forze divine e occulte alle quali si deve fede e timore. Questa visione razionale si espande dando luogo ad un ritorno al passato classico, quello greco fatto di canoni e armonia dedotti da una natura da studiare ed imitare nei comportamenti. Questo è il neoclassicismo.

Ma se le logiche convinzioni dell'illuminismo non riescono a fermare, quando addirittura non portano ad un periodo di disordini sociali, povertà e violenza nei contesti rivoluzionari oppositori di una restaurazione che avrebbe riportato l'Europa sotto l'aristocrazia, la gente perde fiducia nella razionalità tipica di questa corrente che, con tutti i suoi calcoli, non è riuscita a contenere ciò che di oscuro è presente nell'uomo e nelle sue società. Sono gli ambienti imprenditoriali borghesi più evoluti che si oppongono alla restaurazione mirando invece ad un impianto sociale sovrastato dall'industrializzazione capitalista.

E' tra questi due fuochi che si genera quella tensione verso l'evasione, la fuga da questa razionalità rigida e disumanizzata e contemporaneamente da una incombente mercificazione dell'essere umano e della sua opera, coincidendo col recupero delle tradizioni di un passato vicino: il medioevo e gli stili romanico e gotico in particolare. Si guarda di nuovo ad un senso del divino, all'infinito e all'immenso dove l'uomo è piccolo e contemplante. Al misticismo di una natura che rispecchia le sensazioni umane rivelando una vertigine spaventosa ma attraente.

Così nasce il romanticismo, opposto al neoclassicismo che andava di pari passo con la mentalità illuminista e di essa era frutto. Il romanticismo è il sublime, cioè «*quell'insieme di sensazioni che accade di provare solo di fronte a maestosi spettacoli della natura, colmando l'anima di un orrore dilettevole*»⁵.

L'artista è esaltato come *genio e sregolatezza*. Egli non può formarsi alla luce della ragione bensì nasce artista e la sua visione è dominata dalle sensazioni e dalle passioni che a loro volta si rispecchiano nell'ambiente naturale in cui egli è immerso. Così sarà tempesta se il suo animo è inquieto e sarà brezza nei rari momenti di pace.

La natura appare come una forza misteriosa e spesso cupa, all'estremo opposto di quel principio che i neoclassici prendevano da esempio nel loro modo di vedere e nel loro operare. Il mondo, l'esistenza, sono immensi e oscuri e l'uomo è solo di fronte ad essi, così egli si protende verso una divinità la quale attraverso la natura si mostra nella sua grandiosità e magnificenza.

L'esempio per antonomasia di artista romantico, almeno per quello che riguarda la pittura, non può essere che il tedesco Caspar David Friedrich. Nelle sue opere l'uomo è solo, isolato, preso e perso nella contemplazione di un mondo spaventoso e imponente, di

⁴ G.Cricco, F.P.Di teodoro, "Itinerario nell'Arte vol.3", Zanichelli, 2005.

⁵ E.burke, "Indagine sull'origine delle nostre idee di sublime e di bello".



Dall'alto:

Caspar David Friedrich, *"Monaco in riva al mare"*, 1808/1810

Caspar David Friedrich, *"Viandante sul mare di nebbia"*, 1818

una bellezza che è manifestazione divina ma gravida di un'oscurità all'orizzonte come presagio di una catastrofe, un che di rovina, di caduta che incombe costantemente. Nel *"Monaco in riva al mare"* gli elementi della pittura di Friedrich sono tutti presenti: c'è la natura immensa e schiacciante che rivela Dio e al contempo inquieta nella sua immane imperscrutabilità. C'è l'uomo, minuscolo e sempre di spalle, che si erge dalla terra e aspirando al cielo più alto e luminoso, non riesce se non a perdersi nell'oscurità che nasconde l'orizzonte allo sguardo. L'immensità e il vuoto pressanti sovrastano l'umanità che in essi si perde in una contemplazione attonita dell'assoluto, dell'infinito di fronte al quale nessuna opera umana, nessuna razionalità è in grado di far luce. Questi caratteri si ritrovano anche in *"Viandante su un mare di nebbia"*, dove la figura umana è di nuovo isolata nel dipinto. Un uomo in piedi su alcune rocce, si staglia contro il cielo carico di nubi. L'uomo è un viandante che attraversa la vita proseguendo oltre, si ferma a contemplare l'immensità che gli impera davanti appoggiandosi su di una solida roccia, unico suo sostegno insieme al bastone che lo aiuta nel faticoso cammino. Osserva il paesaggio reso indistinto dalla nebbia che lo circonda e immerge, dove solo alcuni alti picchi spuntano dalle nubi, e verso questi l'uomo guarda, come fosse il punto d'arrivo impossibile da raggiungere, la perfezione, la pace, la serenità alla quale aspirare ma inarrivabile. Come fosse Dio stesso, scruta il mondo da sopra la nebbia che lo avvolge. Al tempo stesso notiamo che qualcosa cambia rispetto al *"Monaco di fronte al mare"*. Infatti qui l'uomo non è più un'infinitesimale asse verticale nell'immensità dei piani orizzontali che si confondono nella foschia di un mare e di un cielo che si mescolano indefinitamente, il *Viandante* è in piedi e dritto sulla schiena, egli osserva non senza devozione l'esistente, ma in questa, anche aspirando all'infinito che va dissolvendosi nella distanza, lui è centrale così come il quadro ruota di novanta gradi seguendo la figura umana e non più quella paesaggistica. Qui l'uomo s'innalza. L'opera di Friedrich è immersa nel misticismo religioso, nel mistero impenetrabile di un'esistenza oscura e selvaggia che non può essere dominata né afferrata nel suo senso, in quanto manifestazione di un che di superiore alla comprensione umana saldamente connessa alla materia, alla terra, unica base ferma su cui l'uomo può ergersi per scrutare oltre. Sono i tipici elementi dell'arte romantica nella loro espressione più alta.

Ma cos'è che il romanticismo e Friedrich hanno a che fare con la crisi dell'arte di cui qui si parla?

E' il ritiro, la solitudine, il vuoto interiore, l'immensa piccolezza dell'uomo di fronte alla vita, al mondo. Sentimenti nati dalla delusione di un illuminismo che non ha soddisfatto le speranze in esso riposte, togliendo fiducia alle persone e all'artista in quanto persona allenata ad un *sentire* diversamente, forse più sviluppato. Nelle parole di Giulio Carlo Argan:

*"Alla struttura binaria della mimesis succede la struttura monistica della poiesis, cioè del fare artistico, e quindi l'opposizione tra la certezza teorica del classico e l'intenzionalità romantica (poetica)"*⁶.

E ancora:

*"Esclusi dal sistema tecnico-economico della produzione, di cui pure erano stati i protagonisti, gli artisti diventano intellettuali in stato di perenne tensione con la stessa classe dirigente di cui fanno parte come dissidenti"*⁷.

⁶ Giulio Carlo Argan, *"L'Arte Moderna"*, Sansoni Editore, 1970.

In questa concezione lasciamo da parte il lato esplicitamente religioso del movimento e dell'artista (anche se esso palesa una fuga da una realtà scomoda, in direzione di ideali più astratti) in particolare, riconoscendo invece quegli elementi che collegano la crisi dell'uomo a cavallo tra sette e ottocento con quella attuale. Tra questi elementi notiamo certamente quello più vicino a noi: l'industrializzazione. Lo stesso Friedrich, si dice, in alcuni documenti lamenta un eccessivo piegarsi dell'arte del suo tempo al commercio. Certo è che le sicurezze guadagnate dall'investigazione scientifica che rivoluzionano la vita di quel periodo, dichiarandosi come unica visione logica e dunque concreta del mondo, nell'altra faccia della medaglia portano l'artista, l'intellettuale, ad una crisi d'identità, di principi come può accadere al figlio che vede nel padre una perfezione alla quale aspirare, ma che nella stessa visione comprende l'inarrivabilità del modello da lui stesso idealizzato. Quindi ecco l'insicurezza. Ed ecco la fuga dal mondo moderno. L'artista si isola non più nelle sue convinzioni ma nella propria fede, unica solida roccia su cui basare l'esistenza. Si isola nella natura non più modello da studiare e da cui prendere esempio, non più lucente principio della vita ma oscura esibizione di arcani inesplicabili misteri divini e, allo stesso tempo, specchio dell'anima dell'artista che in essa fa vivere le proprie sensazioni rendendole vive nel vento che soffia violento piegando i rami di alberi scheletrici, mentre antiche strutture cadenti rischiarano il buio dell'incertezza che le circonda, tornando alla vita con un raggio di luce a rianimarle.

⁷ Ibid.

L'Espressionismo

E' un dolore lancinante proveniente dall'interno. Un urlo che nel suo prodursi deforma l'uomo e ciò che lo circonda. I colori vengono esaltati nelle loro tinte portate all'estremo. Intorno la gente passeggia indifferente con lo sguardo vuoto, mentre la società scende in una fosca e profonda spirale sempre più velocemente, diretta verso il disfacimento, lo sfacelo, la decadenza.

E' l'espressionismo, movimento che si viene a generare ad inizio novecento in Europa e che si divide in due gruppi principali: i *Fauves* (belve) in Francia e *Die Brücke* (Il Ponte) in Germania. A questi focolai principali si uniranno anche l'Italia e, soprattutto, l'Austria la quale, anche se con un discreto ritardo, proporrà alcuni artisti di nettissimo rilievo tra i quali spicca Egon Schiele.

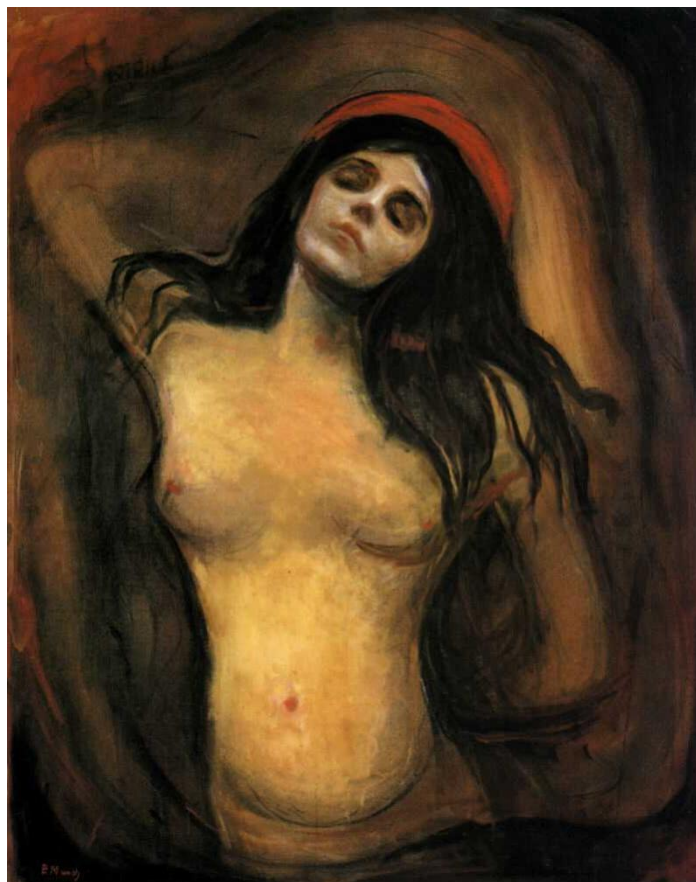
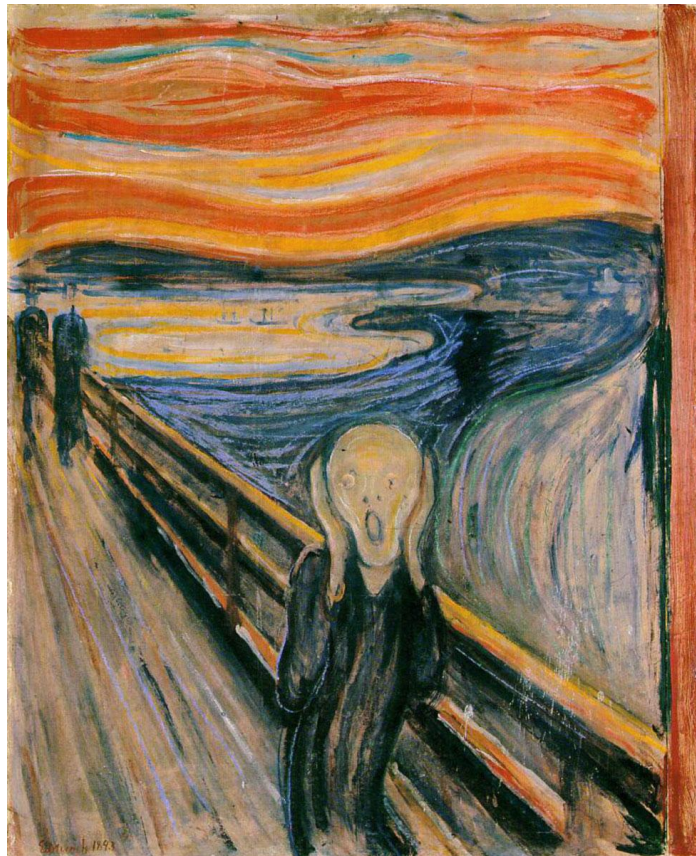
L'espressionismo ha radici nell'impressionismo e da esso si allontana all'opposto ma senza tradire alcuni punti fermi accertati dai pittori impressionisti. Nell'impressionismo si aveva un movimento dall'esterno all'interno che produceva, appunto, un'impressione; nell'espressionismo questo movimento è invertito e si verifica dall'interno all'esterno, generando appunto l'espressione dell'autore, in modo che all'oggetto "rappresentato" si accorpa il lato psicologico dell'autore, del suo vedere, connotandolo e, di riflesso, connotandosi attraverso esso e la presenza terza che si viene a creare: l'opera.

I colori forti, accesi, puri e le forme che coinvolgono fino ad una dimensione primitiva, secca e legnosa, insieme ai contrasti affilati che tagliano le figure e l'ambiente, d'un grigiore plumbeo se di ambiente artificiale, sociale si tratta, o costituito da forme acuminata se naturale, sono alcuni dei tratti salienti di questa corrente che si sviluppa su ogni fronte artistico ma di cui sono noti soprattutto gli aspetti riguardanti la pittura, la grafica, il cinema e la scenografia.

La fazione tedesca Die Brücke in particolare, nascendo in ambiente nordico da un'ottica impressionista, si va a unire con influenza decisamente romantiche che la rendono un fenomeno potente e completo. I temi e certi impianti romantici si amalgamano infatti con una visione coloristica che esaspera l'impressionismo, arricchendo quella che era connotata come impressione di una manifestazione estrinseca i movimenti interni all'uomo, mostrando all'uomo ciò che l'uomo è oltre l'apparenza, tanto cara alla nascente e già decadente società industriale, dove il produrre è attività e fine principale sovrastante ogni aspetto del vivere organico e morale, fino a ridurre a dettaglio la vita stessa, subordinandola alle logiche a cui, fino ai giorni nostri, è ancora e sempre più raffinemente soggetta.

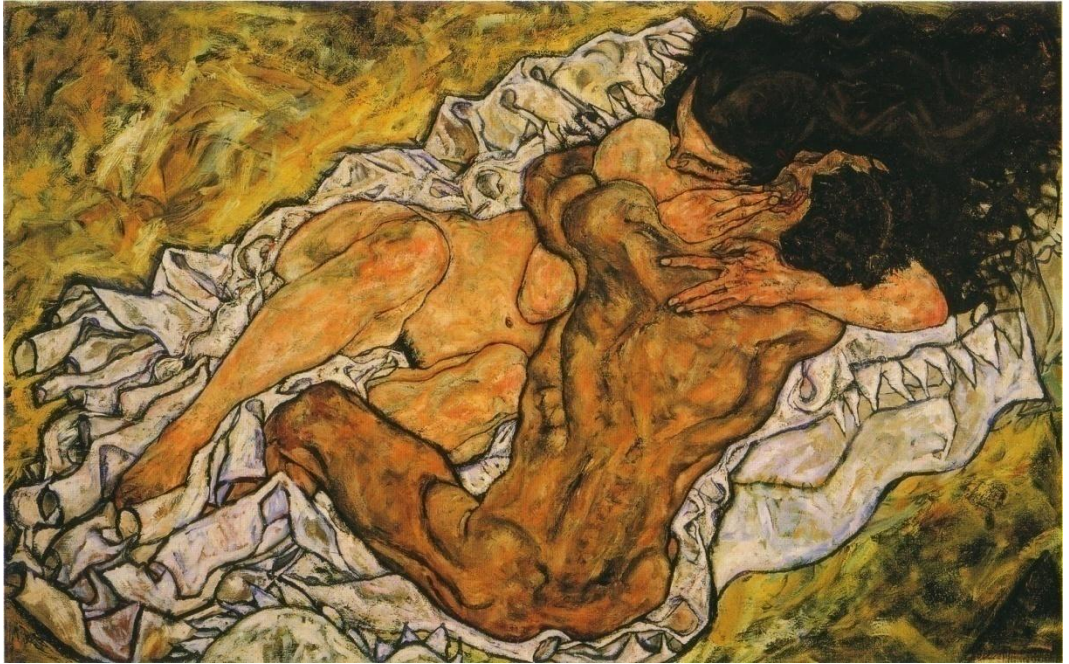
L'impatto devastante dell'espressionismo tedesco, giunge, anche se in ritardo, in Austria dove Egon Schiele porterà il vorticoso dolore di vivere di Edvard Munch, in una dimensione più intima e contemporaneamente più rigida, fredda di un calore (dato da colori caldi) che sa di impotenza fisica e sociale, psicologica. Una difficoltà, una distanza incolumabile nel comunicare, socializzare. Un abbraccio è ora qualcosa di nauseante per quanto esso esista in ragione di un opprimente bisogno di agognato contatto, bramato ma sempre irrimediabilmente insoddisfatto e deluso ad ogni vano tentativo.

Schiele opera però in un contesto che è preceduto e formato da un'esperienza importante come quella della Secessione viennese. E' il protetto di Klimt, re indiscusso del decorativismo art nouveau fatto d'ori, scampoli di geometrie colorate e ghirigori spiraliformi dalla cui massa variopinta emergono le forme umane connotate da un pallore e un realismo generante un forte contrasto con l'oggetto dipinto che si dà appunto nella pittura. Schiele fa tesoro della lezione del maestro e la reinterpreta attivamente



Edvard Munch, "L'urlo", 1893

Edvard Munch, "Madonna", 1894/1895



Egon Schiele, "L'abbraccio", 1917
 Gustav Klimt, "Il bacio", 1907/1908

eliminando qualsiasi decorativismo e sostituendolo con fondi quasi inesistenti fatti di tinte unite quando non lasciati grezzi. La decorazione s'incrosta nei corpi macchiati da ombre profonde come sporcati dall'esistenza e dai propri istinti, siano essi sessuali o di morte poco importa nel momento in cui l'uno si riflette nell'altro. La rigidità dei contorni, delle linee mai mirate alla bellezza, all'eleganza e mai prive di queste qualità nella loro seducente bruttezza, circondate da tonalità giallognole, colori che fanno di terra con improvvise campiture fredde a ricordare che l'uomo e il suo dolore sono più che composizione formale, sono reali.

Non si può però parlare di espressionismo senza mettere piede nel cinema. Il 1920 è infatti l'anno de "Il gabinetto del Dottor Caligari", diretto da Robert Wiene, da considerarsi il capostipite e in molti casi l'apoteosi e la sintesi del cinema espressionista. Qui si riconoscono tutti gli elementi di questa corrente: le figure distorte, le scenografie malate (in questo caso ispirate ai dipinti Ernst Ludwig Kirchner, uno dei più importanti artisti espressionisti), le ombre taglienti, i contesti spesso fantastici o misteriosi, il pesante trucco applicato agli attori e la loro recitazione sopra le righe, volutamente grottesca, esagerata. Il cinema espressionista lavora con la luce e con l'uomo spingendo entrambi in direzione della sproporzione, esagerandoli per incidere l'occhio dello spettatore (anche se questa immagine non appartiene propriamente al cinema espressionista – vedi Buñuel) con la solida manifestazione di uno stato d'animo comunicato in contesti ambigui ed enigmatici. Ma come combinare quei colori che avevano fatto gridare "alle belve!" in Francia con un medium come quello cinematografico, che non poteva ancora vantare il colore tra le sue caratteristiche, se non attraverso un lavoro devastante di colorazione *frame by frame* (il pioniere Méliès ne sapeva qualcosa)? Il cinema espressionista risolve il problema rendendolo peculiarità calcando la mano sulle forme disegnate dalle luci e rendendo il bianco e nero funzionale (ma non indispensabile, come scopriremo nel corso del '900) al carattere del film. Esso è utilizzato sfruttando ogni vantaggio formale ed espressivo con risultati che vanno oltre la suggestione ed il *montaggio delle attrazioni* teorizzato e praticati da Sergej Ėjzenštejn nel contesto dell'avanguardia russa, fino ad esplorare la natura stessa dell'essere umano, della sua società e del suo folklore, da intendersi come superstizione ma anche religione. D'altronde la tensione religiosa e il misticismo stavano alla base del romanticismo, e l'espressionismo non se ne affranca bensì li esplora in un'ottica di disillusione e decadenza tanto di essi quanto dell'opera sedicente civile e civilizzante dell'uomo. Se le forze sono oscure, l'uomo si affida alla loro controparte benevola, ma se di controparte si tratta allora certi caratteri di queste forze maligne non possono non far parte di quelle benigne. Così lo scenario si adombra e permea di inquietudine non più mistica ma misterica.

L'espressionismo vive dunque in un periodo di depressione globale (economica, sociale, individuale), è da questa che viene fortemente condizionato l'artista. Egli è disilluso, scontento dalla situazione che lo circonda: le nazioni si scontrano e chi vi si trova in mezzo, l'uomo, ne è schiacciato, annichilito. Le macchine prendono il posto dell'uomo ed egli perde lavoro, la vita si fa dura nonostante le meraviglie predicare a proposito di questi macchinari che avrebbero reso libero l'uomo dalla fatica e avrebbero elevato chiunque allo stato di signore. Ma ciò non accade e il signore resta uno e si fa più potente. L'artista dice la sua ma il mondo lo snobba. L'art nouveau ha già immesso sul mercato prodotti seriali che constano di un margine d'artisticità degno di pezzi d'artigianato fatti a mano. La fotografia è già arrivata a sostituire la riproduzione della realtà (per quanto l'argomento sia sofisticabile) e ora che ogni piccola bellezza della tecnologia può essere goduta da tutti, o almeno da molti, ci si chiede a che serva l'arte. Qui comincia il dibattito



Alcune immagini tratte dal cinema espressionista messe a confronto con altrettanti dipinti di Kirchner.

Ernst Ludwig Kirchner, *"Friedrich Strasse"*, 1914

Robert Wiene, *"Il gabinetto del Dottor Caligari"*, 1920

Ernst Ludwig Kirchner, *"Autoritratto da ammalato"*, 1918

Robert Wiene, *"Le mani dell'altro"*, 1924

Ernst Ludwig Kirchner, *"Cinque donne per strada"*, 1913

Friedrich Wilhelm Murnau, *"Nosferatu il vampiro"*, 1922

vero e proprio. L'artista si chiude in se e scava nelle sensazioni di inizio secolo, sgomento da ciò che lo circonda e dal sempre meno latente presentimento che qualcosa sia finito, si sia rotto e non potrà essere ricostruito. Sostituito al massimo, ma il prodotto attuale è appunto prodotto, per tanto dissimile da quello che l'arte offre. La mente sociale si svuota per riempire le mani, le tasche, le stanze e mai le teste. Si genera un clima di tensione che abbraccia l'Europa, l'Asia, gli Stati Uniti. L'arte risponde in modo duro ed acuminato per mezzo dei movimenti espressionisti ma la società governata da uno stato fatto di pochi e basato su fanatismi che differiscono l'uno dall'altro per colori e poco altro, blocca sul nascere quella che sarà una corrente che, nonostante tutto, bagnerà la storia fino ai nostri giorni. In Germania gli espressionisti non sono solo dissidenti, ma artefici di un' *arte degenera* e vengono scostati, derisi, ammutoliti, catturati, esiliati, uccisi. Molti scappano verso orizzonti più chiari, e Hollywood ringrazierà. Altri non reggono la depressione e scelgono l'ultimo atto d'arte nel mostrare al mondo che un dipinto non è solo vernice, uccidendosi.

L'espressionismo è critica sociale, esternazione di drammi interiori provocati o comunque portati a galla ed amplificati da una condizione esterna costituita da un generale avvilitamento. Rappresenta non l'immagine ma l'annichilimento passivo e anticonstruttivo della vita in ogni suo processo, sia esso sociale, civile che naturale, come la malattia e la morte stessa. Il non riuscire a vedere attraverso la coltre, con l'umore che ne deriva.

Questa visione, questo carattere si svilupperà in un certo qual modo per tutto il novecento, arrivando a noi trasformato in *genere*. La letteratura e il cinema cosiddetti *di genere* vengono tutti dalla stessa matrice. Certo è che ogni principio sistematizzato perde la sua forza e quelle peculiarità che ne dettavano il valore. In questo caso l'espressionismo puro è morto, ma ha lasciato tracce indelebili nella sensibilità di un secolo, dei suoi popoli e degli artisti di questi, che anche non applicando i principi formali del movimento originale, mantengono a mezz'asta la bandiera del mal di vivere sopra ed oltre ogni momento storico, essendo consapevoli dell'ambiguità della natura, dell'incoerenza della vita stessa.

Pop art

«Tu offri all’America ciò che si merita: una minestra in scatola attaccata alla parete».

Da un articolo apparso su un giornale statunitense nel 1987, anno della morte di Andy Warhol⁸

«la gente - secondo l’artista – comprende solo ciò che conosce»⁹.

G. Cricco, F.P. Di Teodoro

Pop sta per *popular* ma la Pop Art è un fenomeno di massa piuttosto che popolare. Essa nasce nella e si rivolge alla società consumistica della metà del ventesimo secolo, precisamente americana, anche se i primi passi li muove Richard Hamilton in Inghilterra. Negli Stati Uniti il pop si forma concretamente e contagia la società che lo genera così come l’arte con il pop mostra i segni di un contagio capitalistico ormai palpabile e, all’apparenza, incurabile.

L’arte pop è arte di massa in quanto parla alla massa. La massa non ha volto e il pop sceglie la via dell’impersonalità. La massa conosce poche cose e raramente si tratta di concetti culturali o comunque di una certa profondità. Conosce invece quello che vede, che compra, che mangia, che butta, quello che consuma. Il pop entra nel supermercato a stelle e strisce e, come in un museo si osservano e ridisegnano i classici per comprendere e prendere esempio, il pop studia i prodotti, le etichette, la grafica le sensazioni, i balloon esplosivi riportanti le cifre delle offerte speciali, le fredde e piatte luci al neon e le dimensioni di tutto ciò. Dimensioni ingigantite per qualsiasi cosa, sia essa di rappresentanza come l’insegna del nuovo mega market, o a fini di contenitore come le immense e innaturali taniche di “succo d’arancia” che si estendono per decine di metri nelle corsie variopinte di questi empori/imperi su linoleum.

Il pop prende ciò che l’uomo sociale, fiero del suo stile di vita e fiducioso del suo sistema, conosce e consuma e lo reinterpreta quel tanto che ne permetta il reindirizzamento a livello artistico. Quel tanto che ne permetta la vendita. «Comprare è più americano di pensare»¹⁰, dice Andy Warhol. La gente non è interessata a conoscere o a veder confutata la propria idea della vita, della cultura, dell’arte, della morte stessa. La gente vuole (senza far per forza riferimento allo scrittore Thomas Harris). La gente vede, vuole, compra, consuma, getta. Non c’è altro. E allora l’arte, che parla di un mondo abitato da questa gente, parlerà di quei comportamenti sociali e privati che fanno della nostra civiltà occidentale la società del consumo. Prenderà l’unica lettura superstite dalla pagina del quotidiano, estraendone una vignetta singola dalla strip domenicale, e la ingigantirà così come sono ingigantiti gli ortaggi laccati di quello che un tempo era l’ortolano. Ingrandendo i dettagli che passano sotto gli occhi di tutti, tutti i giorni, l’artista noterà però le basi che costituiscono queste immagini, quegli elementi che non si vedono e non

⁸ Fonte: G.Cricco, F.P.Di teodoro, “Itinerario nell’Arte vol.3”, Zanichelli, 2005.

⁹ Ibid.

¹⁰ Fonte:ibid.



Richard Hamilton, "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?", 1956

Roy Lichtenstein, "M-maybe", 1965

devono vedersi finché l'immagine serve a promuovere un prodotto o una visione della vita. Tutto è perfetto e poco importa che un frutto in natura sia meno regolare di una palla da bowling ed emani un odore al contrario di quello che abbiamo appena aggiunto al nostro carrello. Ma l'ingrandimento rivela lo scheletro che sorregge la scocca di quel prodotto, il quale è appunto prodotto di una società fatta di uomini.

In altri casi esiste una riproduzione e una produzione in serie di questa. Quello che conosco è preso tale e quale e riprodotto e mostrato attraverso le stesse tecniche, lo stesso spirito del prodotto originale. Non con uno spirito che si rifaccia a quello del prodotto pubblicizzato, ma con lo stesso identico spirito. Ovvero senza di esso. La "*Campbell's Soup*" troneggia non più solamente sugli scaffali ma sui muri dei padroni di New York e del mondo. La riproduzione viene variata nei colori, nel formato, nel supporto, tutto per aderire agli pseudo bisogni della società che non può vivere se non ingoiando tutto sempre più velocemente.

Warhol prende allora Marilyn, stereotipo della diva e stereotipo del mito consumato, masticato e sputato. La riproduce in serie sempre attraverso la stessa immagine, sempre con la stessa espressione, al massimo varia i colori, rendendola via via meno reale, e l'immagine nel suo riprodursi va dissolvendosi così come la povera Marilyn. E' irriconoscibile nel suo mutamento di colorazione, innaturale, non è più lei, è qualcosa d'altro, è di un'altra materia. Una materia che sarà sicuramente più resistente di quella di cui sono fatti gli esseri umani.

Ma Warhol insiste sull'argomento e riproduce la sedia elettrica che non solo perde senso nella ripetizione seriale, ma diviene un ottimo oggetto d'arredo «soprattutto quando è coordinata alle tende»¹¹, mentre chi è costretto a sedervi, non è più nemmeno menzionato. La sedia è vuota nel quadro come lo è prima e dopo la scarica. L'uomo non c'è. L'uomo è secondario, optional al prodotto e consumabile quanto e più di questo, tanto che l'arte tende a sopravvivere all'artista. Lo stesso concetto si ripete negli incidenti stradali. L'artista riproduce e ripropone foto di disastri stradali mortali, abbinandovi colori senza mai cambiare immagine, creando quasi istantaneamente un senso di distacco, di desensibilizzazione e infine un totale estraniamento dal fatto che cessa di essere reale e sconvolgente e diviene quotidiano come una colazione.

«Sono sempre i mariti delle altre donne a morire», diceva un personaggio del libro "Fahrenheit 451" di Ray Bradbury, opera che molto ha in comune con la situazione a modo loro denunciata dagli artisti pop.

Ma è davvero una denuncia la loro? Lichtenstein dichiarava che un messaggio, un insegnamento diretto alla gente attraverso la sua arte, non era qualcosa che egli si proponesse. Warhol ha sempre usato la propria immagine di artista eccentrico *à la* Dalì, costruita in anni di attività risultando l'Artista con la A maiuscola, l'intellettuale un po' folle in quanto... non può essere altrimenti. Warhol era un prodotto della società in cui viveva e di cui trattava nella sua arte, ciò si deduce dalle sue dichiarazioni e nel suo lavoro, nella sua figura per giunta. Ma forse è opportuno chiedersi dove finisca l'opera. Egli costruiva il proprio personaggio basandosi su luoghi comuni, non per niente si è fatto riferimento a Salvador Dalì, altro ottimo venditore di se stesso. Viene da pensare che l'arte di Warhol potesse non consistere esclusivamente nella produzione seriale delle stampe serigrafiche, dei film di 25 ore virtualmente impossibili da "usare" quanto una "*Toilette Molle*". D'altronde si tratta di un professionista con una lunga esperienza in pubblicità alle spalle (e forse anche di fronte), allora come non includere in un'eventuale analisi che l'atto stesso di presentarsi come si presentava fosse da considerarsi performance, atto artistico? La sua arte resta opinabile come gesto, come azione, come

¹¹ Cit. Andy Warhol, fonte: G.Cricco, F.P.Di teodoro, "*Itinerario nell'Arte vol.3*", Zanichelli, 2005.



Andy Warhol, "Electric chair", 1965 ca.
Andy Warhol, "Campbell's soup", 1968

operato e come risultato, ma l'atto essenziale, lo spacciare come arte il poster di un barattolo, il vendere a peso d'oro riproduzioni di oggetti di tutti i giorni, mai particolarmente rielaborate attraverso un processo artistico, intellettuale, l'imporre ad un mercato dell'arte snob e altezzoso, il quale crede di aver la verità in mano in quanto è esso stesso a scrivere la verità, un oggetto senza valore artistico né culturale connotandolo come opera solo in base alla parola dell'artista in quanto artista. Fare tutto questo e avere successo nel farlo, non può essere considerato arte?

Oltretutto in Italia abbiamo avuto esempi degni di nota come quel Piero Manzoni di cui si parlava sopra, che delle sue secrezioni fece un'opera d'arte grazie ad una semplice firma, così con delle linee o, ancora, ribaltando un piedistallo e dichiarando di aver realizzato l'opera più grande di sempre: il mondo. Tutto ciò con una firma ma, attenzione, col benestare dei critici che confermano lo stato di artista e il conseguente stato di opera dell'oggetto prodotto o rettificato.

La pop art ci mostra quello che siamo diventati nell'epoca del consumo: una moltitudine senza volto, tesa ad ingurgitare tutto, ad accumulare roba, ad apparire all'esterno, pronti a vendere l'anima per la celebrità, pronti a riconoscere l'arte nell'ignoranza ostentata con fierezza come bandiera di un progresso felice dei compromessi disumani e innaturali accettati pur di aver libero accesso alla comodità, al *non doverci pensare*, ai passatempi, al monovolume per single, alla confezione famiglia da consumare da soli, all'impersonalità e all'antisocialità proposta e promossa da un sistema di mercato e mercificazione che mortifica il contatto umano e l'umanità dei contatti. Tutto più veloce, tutto lucido. Ma è indispensabile che tutto sia utile. Utile ad un vivere effimero, basato sul vuoto interiore placcato di falsa spontaneità e *joie de vivre*.

Street Art

«La democratizzazione dei mezzi di produzione [...] ha accelerato il processo di glamourizzazione del banale e del triviale [...]»¹².

Marco Bittanti

«Apprezzo particolarmente i non professionisti, gente che spunta dal nulla con un pennarello, scrive una cosa divertente una notte e poi sparisce nel nulla».

Banksy

C'era una volta il vandalismo. Poi l'artista, derubato del suo status, ha derubato a sua volta i criminali di quest'attività insensata. La si potrebbe vedere così, e in molti casi la si vede ancora così. Ma sono casi che non considerano la storia con le implicazioni che porta. C'era la pop art e poi ci sono stati Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Prima nelle strade e poi nei musei. Ma prima c'è stata l'affermazione di identità di tutto un popolo che non si accontentò di vivere nel grigiore urbano e decise di rendere questo habitat più simile a quello da cui proveniva, immergendo nei colori il cemento degradato dei propri quartieri e facendolo con la stessa etica con cui si sopravvive in una giungla, aiutandosi l'un l'altro e stando attenti a non pestarsi i piedi. All'interno della giungla c'è comunicazione e così sui muri più malfamati della moderna Babilonia newyorkese cominciano ad apparire disegni e frasi che ne stimolano altri i cui autori, messi di fronte al messaggio che si palesa nel momento e nel posto in cui c'è il contatto, sono presi di forza e messi di fronte al comunicare di significati neanche troppo reconditi, ma sempre accantonati in favore del quieto vivere. E' il lavoro dell'artista. Ma questi artisti, lavorando nelle strade, parlano a gente che spesso non è mai entrata in un museo e probabilmente non ne avrebbe neanche sentito il bisogno altrimenti.

Si comincia con un disegno, un messaggio che colpisce l'occhio e con esso la sensibilità di un passante. Questo si sente chiamato in causa e sull'argomento trattato si rende conto di avere una visione. Il tema lo riguarda e si sente sorpreso di trovarsi d'accordo con un muro. Si chiede chi e perché abbia fatto la cosa che gli sta di fronte e arriva ad una considerazione ben diffusa dall'avvento degli impressionisti: «sarei capace anch'io». La somma è fatta, manca un passo alla realizzazione del fenomeno. Credi non ci voglia alcuna abilità particolare per realizzare qualcosa che ti ha posto una domanda, e a questa domanda hai una risposta. L'atto successivo si svolge in notturna e riguarda il dialogo diretto con quell'autore che parla di te attraverso la sua opinione dichiarata alla società decorando il cemento che la incornicia nel suo scorrere come acqua su un impermeabile. «La penso anch'io così», oppure «no, hai sbagliato tutto, la cosa sta diversamente», sono entrambe risposte ben accette perché il fine principale è già stato raggiunto nel toccare, a volte con un dito, altre con un pugno, il ricevente. L'uomo. Quell'uomo che vive realmente in un mondo eccessivamente reale solo quando lo riguarda, e che chiude gli

¹² F. Baiardi (a cura di), *"We Are All Fakes"*, Feltrinelli, 2011.



In alto Keith Haring che opera nella metropolitana di New York.
Jean-Michel Basquiat, *"Untitled - Fallen Angel"*.

occhi preferendo il sogno se invece è la sua vita normalmente irrealistica ad essere sfiorata dai problemi reali altrui. Meglio accendere la tv e non pensarci.

Questo medium riesce ad arrivare dove nessun arte è mai riuscita, forse per mancanza di interesse verso quel dato target, forse perché quel target non paga. La street art parla alla gente recandosi in mezzo a questa e gli parla facendone parte, quindi mai da un pulpito, e se il pulpito c'è e si trova sopra le teste che scorrono lungo i palazzi, allora è un pulpito che è proprietà di tutti e da tutti arrivabile, anche se con sforzo, con rischio. Un pulpito che realizza il compito impossibile di far guardare in alto la gente. Inoltre parla con parole che sono comprensibili. Non si fa riferimento all'estrema elaborazione dei graffiti con lettere rotanti tridimensionali che si deformano e fondono e restano materia occulta per i più anche quando questi siano attratti dal pezzo in questione.

La street art si esprime in un luogo, in un momento ed è rivolta a qualcuno. A una moltitudine. A stretti riferimenti alla realtà sociale e culturale di quel dato luogo in quel dato momento. Si guarda intorno e guarda fuori dalla propria città, la propria nazione.

Acquisisce i segnali che gli arrivano da un bombardamento continuo e perenne proveniente da ogni parte. Acquisisce i segnali e li fa suoi, li riutilizza, li inverte, estremamente lucida in ciò che fa, estremamente cosciente del passato artistico e mediatico, estremamente consapevole della propria forza, dei propri mezzi e del proprio messaggio.

Banksy puntualizza: «non si dovrebbero mai realizzare graffiti in una città in cui ancora si indicano gli aeroplani». Perché, come in ogni ambito, non è detto che tutti quelli che esercitano siano effettivamente adatti a quel dato mezzo. Non è detto che tutti detengano quell'etica indispensabile per un artista e ancor più indispensabile per un artista di strada, che non opera nel suo studio in privato, lontano da occhi indiscreti e che può comunque scegliere in qualche modo il pubblico a cui mostrare il lavoro, evitando spesso sfide troppo grandi. Se giriamo per le città, qualsiasi città, notiamo una gran quantità di scritte, scrittine, disegni, loghi, scarabocchi spesso realizzati in luoghi e su superfici che avrebbero meritato altro destino che essere autografate da individui che non hanno alcun rapporto con il dato edificio e il suo architetto e il suo costruttore e le motivazioni di quella data opera. Chiaramente è ardua la distinzione tra vandalismo e arte, argomento all'ordine del giorno dopo i guadagni ricavati da grandi galleristi grazie a lavori di vandali impenitenti. Ma è altrettanto chiaro che non si può parlare d'arte solo quando questa è inserita in un contesto regolamentato, sistematizzato e burocratizzato con tutto ciò che ne deriva a livello di speculazione e perdita di qualità e significato. In Italia da alcuni anni è vietata la vendita di vernice spray a minori di 16 anni, scelta demenziale se si pensa che 1) la vernice liquida funziona altrettanto bene, e 2) sedici anni è l'età in cui un artista forma la sua visione attraverso un lavoro febbrile. Oltretutto grandi artisti che si muovono in questa disciplina (*“disciplina: dominio dei propri istinti, impulsi, desideri, perseguito con sforzo e sacrificio come norma di vita suggerita da principi etici [...] ; impegno assiduo, esercizio, pratica costante [...]”*¹³) sono tutt'altro che ragazzini e tutt'altro che degli sprovveduti in arte. In Italia abbiamo Davide “Eron” Salvadei, riminese classe 1973 che dall'88 opera sia in studio che in strada. Quest'artista può vantare esposizioni al PAC di Milano, al Palazzo Esposizioni di Roma, in una chiesa (cosa impensabile, blasfema dal punto di vista della chiesa e della street art), articoli sul MOMA Magazine, opere realizzate appositamente per il Museo Federico Fellini e commissioni per istituzioni statali: *«tra queste, figura nel 2006 un'importante commissione da parte del comune di Rimini: un'opera pubblica di 250 metri quadri per*

¹³ G.Devoto, G.C.Oli, “Nuovo Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana”, Felice Le Monnier, 1967.



Eron, la lavorazione e il risultato di *"For ever and ever... Nei secoli dei secoli..."*, 2010
Sten Lex, *"Walk this way"*, 2011

valorizzare la zona portuale, le cui 21 tavole preparatorie sono state acquisite dal Museo civico della città»¹⁴. Eron è solo uno dei più conosciuti in Italia ma anche Sten & Lex hanno avuto ottima visibilità con opere che da Roma hanno allungato le mani fuori dall'Italia: è a Koge, in Danimarca, un loro lavoro di 700 (!) metri quadrati realizzato su di un palazzo.

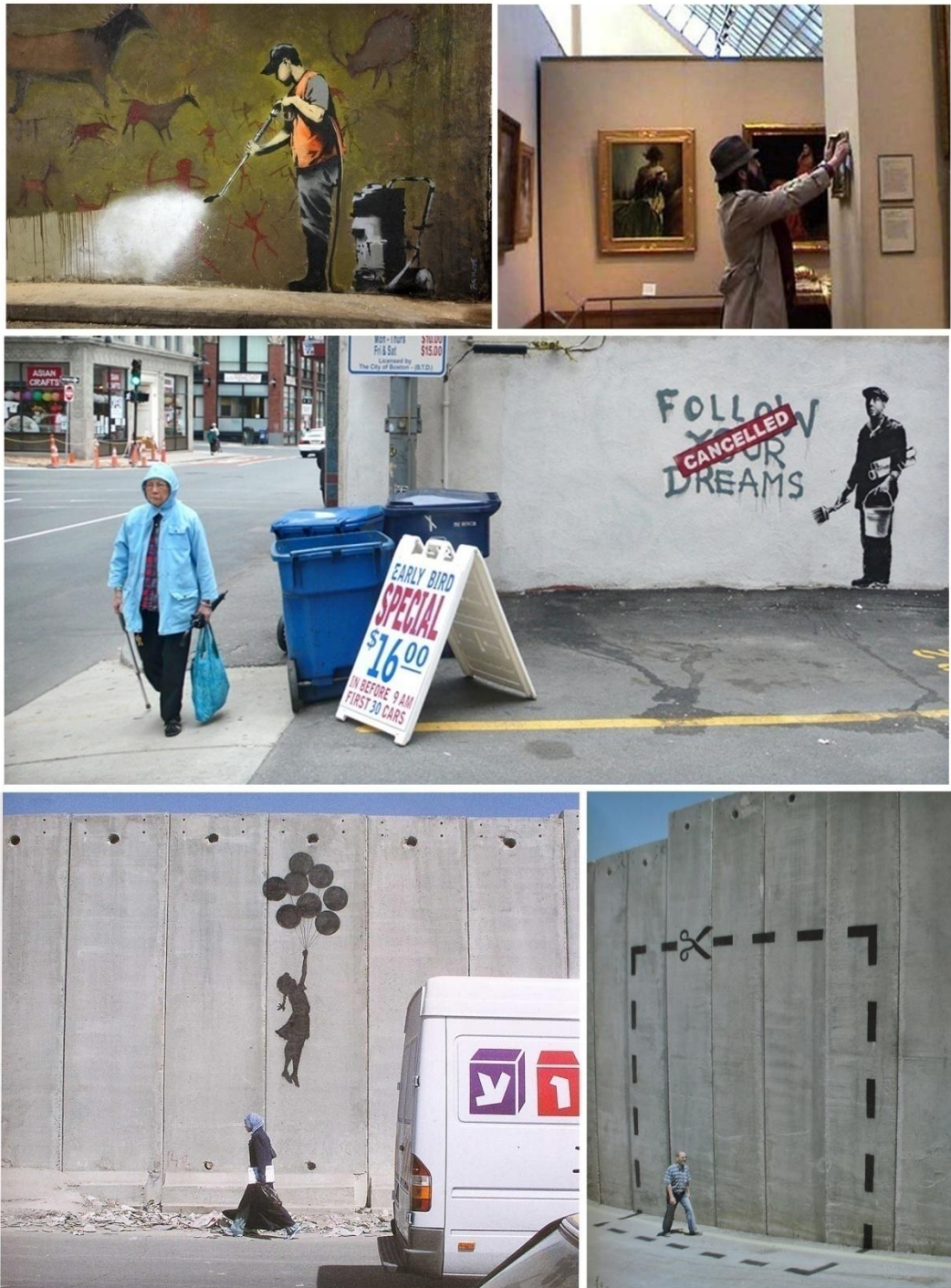
E poi c'è Banksy, colui che sembra aver reso possibile questa rinnovata attenzione (ricercata? sopportata?) verso i writers da parte delle istituzioni dell'arte. Egli opera con un linguaggio semplice e interpretabile da chiunque. Non tutti saranno ferrati sull'arte, sulla società, sulla politica, ma tutti riescono a recepire in qualche modo l'espressione di Banksy.

Parte da Bristol alla fine degli anni ottanta come graffitario e arriva ai giorni nostri come nuovo fenomeno di quella che nel frattempo è stata riconosciuta (è stata riconosciuta?) arte. Agisce per mezzo di tag, stencil, poster e una varietà di tecniche sempre dettate dall'opera che suggerisce per la propria realizzazione anche il luogo e il momento, fattori fondamentali perché l'intervento giunga a buon fine trasmettendo il messaggio all'osservatore.

Utilizza anche un writing più scarno basato esclusivamente sui significati. Una frase scritta per esteso sul muro, senza una grafica particolarmente elaborata, ma leggibile, comprensibile da chiunque. In altri casi distribuisce per i muri delle città ratti realizzati a stencil recanti cartelli con messaggi come "it's not a race" che campeggiano sopra l'intreccio dei viadotti di una superstrada. Il messaggio è ad un primo approccio rivolto agli automobilisti della città che si sorpassano e accelerano come in un Ben Hur avveniristico, ma la violenza automobilistica, la rabbia al volante, è motivo sufficiente a giustificare un intervento simile svolto tra l'altro a decine di metri di altezza con i rischi quindi non solo legali che comporta? Ovviamente no e infatti il concetto si spinge anche ad un livello più profondo di significato. L'opera dell'artista è connotata da un pensiero critico nei confronti della società capitalista occidentale (di cui fanno coscientemente parte sia artista che opera) e, forse soprattutto, del tacito e diffuso pensiero che non esista alcuna alternativa a questa. Pensiero ovviamente diffuso in occidente, laddove per lo più Banksy lavora incanalando stimoli per riproporli in forma artistica. Ma non solo in occidente ha lavorato. E' significativa la serie di interventi sul muro tra Palestina e Israele che risale al 2005. Trattasi di stencil e dipinti (spesso le due tecniche si mescolano) rivolti alla situazione di quel dato paese, a quelle popolazioni in guerra tra loro, gomito a gomito a pochi metri di distanza. Banksy fora il muro col colore e realizza opere di varia natura, alcune più esplicitamente polemiche, altre che puntano invece sull'aspetto poetico per sottolineare lo stesso asprissimo attacco ad una mancanza di umanità alla quale non si vuol far pubblicità. E' da precisare almeno una delle reazioni degli autoctoni (basata su informazioni che, come sempre riguardo questo genere di artisti, non può che basarsi sul sentito dire): avendo realizzato il lavoro dalla parte palestinese del muro, ovvero quella parte non abbellita o nascosta da piante e fiori, pare che alcuni abitanti abbiano avvicinato l'artista al lavoro chiedendo «perché fai questo? Noi non vogliamo che venga abbellito, noi non lo vogliamo proprio»¹⁵. Queste parole sono indicative della differenza d'impatto a seconda dei diversi contesti culturali. Banksy stesso finisce per chiedersi se quel progetto non abbia offeso la sensibilità di quelle persone di cui voleva veicolare il pensiero fino a farlo arrivare fuori dalla Cisgiordania. Dichiara di studiare profondamente

¹⁴ www.eron.it.

¹⁵ Fonte incerta. La frase è stata riferita dal Prof. M.Tonelli durante una lezione di Sociologia dell'Arte tenuta presso l'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci di Perugia nel 2008.



Alcuni interventi di Baksy: un murale finito; l'artista che, travestito, *attacca* una propria opera in un museo; un intervento contestualizzato nel luogo in cui è praticato; due lavori bidimensionali sul muro in Palestina.

la zona, la gente che la popola e la storia del posto prima di agire in qualsivoglia contesto, ne va della riuscita dell'opera. C'è comunque da precisare che la reazione degli abitanti del luogo non è stata poi molto dissimile da quella della maggior parte degli abitanti delle nostre città occidentali cosiddette civilizzate, dove se si pesca qualcuno a scrivere sul muro di casa nostra, spesso le parole vengono tralasciate in favore di una reazione ben più energica.

Ma l'opera in se è solo parte dell'intervento artistico. Il fatto che un writer costretto a nascondere la propria identità per non ritrovarsi decine e decine di denunce per vandalismo, furtivamente riesca a piazzare con le proprie mani una sua opera all'interno di musei come il Louvre, il Moma, il British Museum solo per citare i più conosciuti. Questa azione parla chiaro: l'artista, snobbato dal sistema dell'arte, sia esso gestito da mercanti o propugnato dalle istituzioni, agisce scavalcando e deridendo il sistema stesso sotto tutti i punti di vista. Fa entrare graffiti in un museo di importanza mondiale; impone se stesso e la sua opera al mercato e ad una critica che inventa più che scoprire valori; parla con la gente in maniera più diretta di quasi ogni opera all'interno della struttura museale pur affiggendosi accanto ad essa in rapporto di reciproco confronto; sveglia l'arte e gli artisti dichiarando che «sì, è possibile»; agisce su più fronti contemporaneamente, dalla pittura alla street art alla performance, dalla satira fino all'azione dimostrativa destabilizzante, più concreta di ogni pungente vignetta pubblicata in un giornale passato dalla censura di qualsivoglia stato e da questa accettato. E come a sottolineare il tipo di comunicazione intrapresa, l'artista ovviamente (ma non è così ovvio per la maggior parte delle persone) non agisce in alcun modo che possa produrre danni o simili nei luoghi in cui opera. Questo è, se recepito, un grande ed importante messaggio per chi apprezza queste opere e ancora di più per chi non le apprezza. Egli ha dichiarato di essere stato in procinto di appendere un'opera al Guggenheim di New York, tra due Picasso, ma di aver fatto marcia indietro in quanto non si "sentiva all'altezza".

Che si possa prendere quest'attività, con i suoi procedimenti tecnici e non, come vera arte allo stesso livello di ciò che studiamo sui libri, che la si possa porre alla stessa profondità di opere che hanno segnato un periodo e l'arte ad esse successiva, che la si possa confrontare con artisti del '900 come, per dirne forse il più grande, Francis Bacon, anche lui inglese con tutte le differenze possibili e immaginabili tra i due, resta un dibattito quantomeno aperto, dato che quello riguardante il poter proclamare arte qualsiasi cosa sulla quale si possa speculare è già arrivato ad una risposta piuttosto netta. La cosa certa è che Banksy riapre il discorso sull'arte al funerale di questa, mentre molti puntano al conto in banca del defunto e i più onesti si limitano a disperarsi su una bara alla quale, forse, hanno pure aggiunto qualche chiodo.

La situazione nel cinema.

«La sera, quando guardo la televisione, mi coglie improvvisa la sensazione che il cinema sia superato, invecchiato, un'arte della quale si potrebbe fare a meno [...]»¹⁶.

Ingmar Bergman

«La cinematografia è l'arma più forte».

da un manifesto di propaganda fascista¹⁷

Il cinema contemporaneo è deludente. Lo è però in un'ottica permeata dal principio imperante del clamore sovrano. Ma il cinema in effetti parla ancora alla gente, non è pertanto un mezzo antiquato. Se però la gente non recepisce, viene da domandarsi se il pubblico sia davvero costituito da un insieme di analfabeti (e di questo la colpa potrebbe essere individuata nell'effettivo anacronismo delle istituzioni di educazione vigenti, incapaci di adeguarsi anche attraverso quei pochi tentativi che riportano scarsi risultati dovuti ad imbarazzanti fraintendimenti dei nuovi mezzi in sé e nella loro funzione, nelle loro potenzialità e la scarsa concentrazione delle attuali pratiche di insegnamento sul tema dei contenuti, reale valore del contenitore arte), o se invece non siano il cinema e i suoi autori (quando questi ci sono) ad avere degli handicap espressivi, comunicativi. Spesso il cinema autoriale, il fu *cinema d'essai*, va a rintanarsi in forme di comunicazione che si dimostrano spaventate dalla massa, rifiutando il commerciabile su larga scala per ripiegare su generi come quello documentaristico. Di nuovo si manifesta una "regressione" all'artigianato. Uno di questi artigiani è senz'altro Werner Herzog, che da sempre trova la sua espressione nel documentario, anche essendosi cimentato più volte e con superbi risultati nel cinema commerciale. Qualcuno che ha compreso la forza del mezzo e ha cercato di utilizzarlo per il suo fine è stato, ricollegandoci agli argomenti appena trattati nel capitolo precedente, lo street artist Banksy. Con il film documentario *Exit Through The Gift Shop* (2010) ha montato immagini girate da un certo Thierry Guetta riguardo l'attività artistica sua e di altri famosi writers, riuscendo, ad un preciso momento del film, in un'operazione di ribaltamento che aderisce perfettamente alla *Teoria dello Straniamento* formulata da Viktor Skovskij in tutt'altra epoca. L'autore, che dal momento in cui manipola il contenuto del film diviene lo stesso Banksy, fa di un film che avrebbe dovuto parlare di lui, un film su «uno che voleva parlare di Banksy»¹⁸, un film su Guetta. Parla di arte, di società e ne dà una interpretazione interrogativa in base a

¹⁶ Sergio Trasatti, "Ingmar Bergman", Il Castoro Cinema, 1993.

¹⁷ Fonte: foto storiche.

¹⁸ Cit. Banksy, "Exit Through the Gift Shop", 2010.

fatti reali paralleli al modo dell'arte documentati e mostrati. Ne esce un excursus demistificante di straordinaria sagacia e inaspettata finezza dove la domanda finale è: «ma è arte?».

Ma il cinema non nasce certo così, anche se il documentario è fondamentale nella sua genesi. Il poter catturare e riprodurre la realtà visibile attraverso un procedimento fondamentalmente chimico, nato come esperimento, viene subito applicata alla documentazione della vita comune con le prime pellicole targate Lumière per poi essere presto sfruttata come attrazione alla misura di un luna park, dove si mira a stupire e meravigliare il ricevente che subito diviene spettatore.

Non è quindi da ieri che la società si è assuefatta al clamore desensibilizzandosi e disinteressandosi neanche tanto gradualmente ad uno spettacolo fatto di contenuti, che, in quanto tale, facilmente presuppone il termine arte. Il cinema di oggi sembra basarsi sul luogo comune del *tutto è già stato fatto*, e tende a produrre neanche più prodotti di dubbio valore, quanto copie sbiadite e senza mordente di questi.

Così, come in tutte le altre discipline remix, remake, sample, sequel, prequel, ret-con, vengono sfruttati senza pudore alcuno e quasi sempre con scarsi risultati, tanto da essere soddisfatti se si riesce a vedere un film che abbia anche solo un motivo d'esistere, in base all'opera finita.

Il videoclip è l'unico superstite capace di garantire un margine qualitativo (che però non sottintende necessariamente un contenuto) degno di un mezzo, il cinema, che come nessun altro tenderebbe all'opera d'arte totale. Il clip riesce a continuare a sperimentare data la sua doppia natura di arte e promozione spesso indirizzata a target considerati smaliziati, trasgressivi, in base a convinzioni pericolose se espresse sconsideratamente, le quali tendono sovente a divenire la causa stessa dello scadere dell'interesse da parte di quel dato pubblico. Il marketing è già dichiaratamente non più una scienza che studia ciò che l'uomo vuole, ma una scienza che fa sì che l'uomo voglia, mentre, per delega, decide *cosa e come* l'uomo voglia. Influenza perciò il giudizio, il modo di pensare, i gusti, ...la volontà.

Stone e Èjzenštejn

Il montaggio

«Un'immagine, per essere tale, deve sempre essere montata»¹⁹.

Segej M. Èjzenštejn

Se il primo cinema era costituito da inquadrature fisse più o meno studiate in base al soggetto in movimento che esisteva a prescindere dalla macchina da presa (vedi “*l'Arrivo del Treno in Stazione*” o “*L'uscita dalle Officine*”, entrambi dei Lumière), nel tempo ci si è resi conto della portata di questo mezzo e delle potenzialità comunicative anche in base ad una costruzione formale del suo linguaggio, che durante tutto il XX secolo andrà sviluppando una propria grammatica sotto gli occhi degli spettatori nel buio delle sale prima, e in qualsiasi altro luogo poi.

Uno dei massimi teorici e realizzatori di questi studi è stato senz'altro Sergej M. Èjzenštejn, che attraverso i suoi scritti e i suoi film ha compreso ed insegnato come nasce un'immagine *generalizzata*, dove questo termine sta a significare l'universalizzazione del concetto trasmesso, sia esso un sentimento, un'atmosfera o un messaggio preciso. Il regista capisce l'importanza della costruzione dell'inquadratura allo stesso modo in cui si costruisce l'impianto di un quadro, quindi in base alle linee di forza, ora spezzate per comunicare una sensazione, ora morbide e ondulate per comunicare il suo contrario; allo stesso modo capisce l'importanza della luce così com'è utilizzata in pittura e in fotografia ma anche in scultura (la luce ha in effetti un ruolo fondamentale in tutta la storia dell'arte, come è noto), per poi dedicarsi finalmente alla costruzione dell'*immagine* in base alla distribuzione e al raccordo di più punti di vista (si ringrazia il cubismo per l'intuizione), ovvero le inquadrature. Un certo susseguirsi di immagini comunica qualcosa, mentre le stesse inquadrature accostate diversamente possono comunicare tutto il contrario. Potenza dei media. Dopo aver realizzato alcuni dei punti di riferimento per la cinematografia mondiale, di un'importanza intramontabile in un contesto storico artistico, arrivando ad utilizzare il montaggio come vero momento del cinema ed arrivando ad un ritmo di montaggio stupefacente per l'epoca e per come questa viene generalmente ricordata in una versione a priori di immaginario comune, Èjzenštejn col tempo rifletterà anche sul cinema sonoro e a colori, profetizzando il ritorno ad una velocità inferiore a quella del cinema muto. Grazie alla maggior attenzione richiesta da ogni inquadratura sonora e a colori, che quindi fa procedere la narrazione anche senza necessità di un taglio e la seguente inquadratura montata, lo spettatore non sente più decadere l'interesse verso l'immagine, percependo input di altra natura arrivarli continuamente durante la proiezione. Si torna dunque ad un ritmo che non necessita particolare *musicalità* (Èjzenštejn tende frequentemente ad utilizzare la musica come metro di paragone al cinema ed all'arte in generale) per richiamare pubblico e, senza accorgersene, si arriva ad una narrazione piatta e ripetitiva in cui non esiste di fatto alcuna elaborazione registico autoriale.

Con il trascorrere degli anni e con lo sviluppo di nuove tecnologie per il cinema (tecnologie spesso ideate dal cinema per il cinema, che poi si trasferiscono ad altri usi, i più lontani; emblematico è l'esempio di Stanley Kubrick, che dedusse da un sistema di

¹⁹ S.M. Èjzenštejn, “*Teoria Generale del Montaggio*”, Feltrinelli.



Auguste e Luis Lumière, *“L’arrivo di un treno alla stazione di Clotat”*, 1896

Auguste e Luis Lumière, *“L’Uscita dalle Officine Lumière”*, 1895

Sergej Michailovič Ėjzenštejn, *“Ivan il terribile”*, 1944

Sergej Michailovič Ėjzenštejn, *“La corazzata Potemkin”*, 1925

puntamento per armi militari il principio della steadycam, poi riutilizzato nei campi più disparati tra i quali lo stesso contesto ispiratore, quello bellico) ci si aspetterebbe un'evoluzione, ma questa tende a tardare e saranno, come spesso capita, gli outsider e gli indipendenti, gli sperimentatori di nuove tecniche e impianti visivi che rivoluzioneranno il modo di mostrare per portare, ai giorni nostri, la visione in video a risultare più reale del reale.

Il modo in cui abbiamo assistito negli ultimi due decenni ad un imporsi dell'immagine televisiva come verità assoluta ed inconfutabile, nonostante gli stessi operatori del settore abbiano tentato di spiegarci fino a che punto questa possa essere e di fatto sia manipolata, è sconcertante. Quello che l'arte si è proposta negli ultimi secoli è oggi portato molto più in basso di un secondo piano. Non c'è che una piccola percentuale di spettatori che si renda conto che il contenuto è trasmesso dalle immagini, ma non è l'immagine stessa. Difficile è da capire se questo sia dovuto alla galoppante cultura dell'apparenza o se sia essa ad essere stata propugnata dal cinema stesso. Di solito è più facile trovare la verità delle cose nel mezzo della diatriba.

Sergej Ėjzenštejn utilizza circa quaranta pagine del suo trattato "*Teoria Generale del Montaggio*" per farci capire come si possa inquadrare un barricata. Pare un'esagerazione. Oggi non esiste più alcuna teoria. Con la scusa del "giovane mezzo che deve ancora scoprire le proprie regole" e con la solita semplicistica concezione dell'arte come libertà di azione, fattori coadiuvati dalla seconda metà del novecento dalla sempre meno graduale democratizzazione dei mezzi, il cinema è divenuto televisione, nella misura in cui la stessa televisione ha perso quel complesso di inferiorità nei confronti del cinema. Oggi si fa cinema coi telefoni cellulari (*Night Fishing* di Park Chan-Wook del 2011 ne è un buon esempio, nel suo essere girato totalmente con un I-Phone 4, un po' per sperimentazione, un po' per promozione... ma con buoni risultati), il sampling dei cosiddetti stili va per la maggiore. Quentin Tarantino, visto dai più come il più grande regista vivente, anche nell'ottima fattura tecnica e drammaturgica dei suoi lavori, non è altro che un campionatore di cultura cinematografica ed emerge infatti dalla nicchia dei cinefili per conquistare il mondo del cinema nella sua totalità. Ma il sampling non è un reato, bensì una modalità di linguaggio consapevole delle proprie influenze capace di sceglierle e ricontestualizzarle in base ad una forte coscienza dei contenuti dell'originale e della propria rielaborazione, portata avanti con etica ferrea. È facile notare che queste condizioni non sono però così diffuse in chi opera attraverso questo linguaggio.

Lo stesso Tarantino era autore di una sceneggiatura, poi da lui disconosciuta data l'immensa libertà con cui fu rielaborata dal regista e dai suoi collaboratori, che affrontava direttamente certi temi. Si tratta di "*Natural Born Killers*" (1994), film di Oliver Stone del 1994. Questa pellicola è tutt'ora da considerarsi un'importantissima riflessione sul cinema, i media, l'arte, la società e questo nonostante le dure critiche che accusavano e accusano il film di compiacersi della violenza mostrata piuttosto che concentrarsi sui concetti trattati. Il fatto che la critica stessa percepisca questi concetti, però, affossa in partenza le accuse.

"*Natural Born Killers*" (in Italia "*Assassini Nati*") stravolge e mette a punto la visione della comunicazione e dell'espressione attraverso l'immagine in movimento nettamente al di là dei fatti narrati e del concetto espresso. Stone utilizza le più svariate tecniche di ripresa mescolando bianco e nero, colori e animazione. Sfrutta gli standard mediatici campionandone le atmosfere e i cliché per riproporli in un'atmosfera surreale e straniante giungendo alla demistificazione della realtà sottomessa ai media. Si parla di una moderna coppia alla Bonnie & Clyde e si mostra come la violenza sia provocata da un contesto



Quattro momenti da *"Natural Born Killers"* di Oliver Stone, 1994

sociale deviato. Poi si mostra il radunarsi delle iene intorno al glamour del giorno. I sedicenti giornalisti si ammassano sui corpi delle vittime e rendono la coppia di assassini due figure paragonabili a rockstar. La società reagisce con adolescenti che elevano il mostro a filosofo e l'uomo medio che lo fa portatore delle ragioni del popolo, perdendo di vista la realtà del dramma. Questo parla chiaramente di come sia la comunicazione di massa, in quanto facente parte della società, a gestire la percezione della realtà e dunque a stabilire la morale vigente. Chi è buono, chi è cattivo, dunque cosa è bene e cosa è male.

In proposito risulta illuminante un aneddoto che il regista Terry Gilliam ama ripetere teorizzando di media e società: racconta che quando ancora viveva negli Stati Uniti, si trovò un giorno in compagnia di quella che al tempo era la sua compagna, in riva al mare, abbracciati a guardare il tramonto. Egli confessa che in quel momento gli venne il dubbio se le sensazioni che provava fossero reali, ispirate dalla situazione, o se invece queste sensazioni non fossero altro che una reazione pavloviana alla situazione. Se non fossero altro che sensazioni che, attraverso l'educazione mediatica, siamo stati abituati ad accostare ad un certo paesaggio, all'abbraccio di qualcuno. Se, insomma, quei sentimenti che sentiva non fossero altro che una reazione recitativa indotta dal momento ma assolutamente non spontanea²⁰.

Nel film di Stone la critica sociale è quanto mai feroce e lucida (a dispetto delle condizioni in cui il regista stesso sostiene sia stato realizzato il film, riadattato e girato all'improvviso durante quelli che sarebbero dovuti essere dei semplici sopralluoghi per le location e dettato dall'assunzione regolare di allucinogeni, cosa che sembra abbia contribuito positivamente a dare all'opera quell'ottica lisergica ed isterica che *generalizza*, nell'accezione di Ejzenstejn, alla perfezione il mondo mediatico e la società in cui opera²¹). Ogni citazione, sia essa filmica o sensoriale, riesce alla perfezione. Le scene che mostrano la situazione familiare della protagonista femminile, l'assassina Mallory interpretata da Juliette Lewis, mostrata coi caratteri di una sitcom televisiva, con tanto di risate off e applausi all'entrata in scena dei personaggi, alludono intelligentemente all'esaltazione schizofrenica del pubblico. Se c'è sangue ci sono risate, urla di fomento, c'è musica a dare un senso accattivante alla violenza neanche fosse la pubblicità della Coca-Cola.

La telecamera si muove al ralenti, in fast forward e time lapse, esce dall'asse e penetra finestre e corpi appollaiata sulla lama di un coltello per coglierne la soggettiva nel volo che lo conduce dalla mano del criminale alla vittima. Le luci e i colori collaborano all'unisono, anche quando contrapposti, a veicolare il senso del lavoro: un film decisamente commerciale che sfrutta la propria natura per fare critica e autoanalisi. Oliver Stone riporta il cinema ad una costruzione formale di un rigore che solo Ejzenstejn aveva teorizzato e messo in atto appieno. Certo non si tratta dell'unico film in cui si possa vantare un'elaborazione simile, ma è probabilmente, tra quelli che non sono relegati all'invisibilità da un sistema chiuso in sé, quello che la mette meglio a frutto in ogni sua sfumatura. Se Ejzenstejn utilizzava gli stivali dei soldati per comunicare la marcia assassina sui gradini di Odessa, Stone utilizza lo slang della messa in scena diffusa nei diversi ambiti della comunicazione, per farci sentire sempre più scomodi davanti al film per il quale, forse con troppa leggerezza, abbiamo acquistato il biglietto.

²⁰ Fonte: Gilliam stesso raccontò quest'aneddoto durante un workshop presso l'Umbria Film Festival di Montone (pg) nel 2005, parlando con registi del calibro di Mike Figgis e alcuni rappresentanti del Dogma danese.

²¹ Fonte: C. Kiselyak, "Chaos Rising: the Storm Around 'Natural Born Killers'", 2001.

Chris Cunningham

Il videoclip

Si è parlato del video clip come ambito nel quale è ancora possibile trovare modo di sperimentare e portare avanti un lavoro, quello artistico, proponendo un margine di qualità ormai in picchiata all'interno di altri settori dell'audiovisivo. La natura commerciale del clip ammette (ma non presuppone) una ricerca artistica spinta forse anche da quegli artisti che vedono accostata la propria produzione musicale a quella di un operatore che è chiamato a tradurla in immagini. Si tratta, quindi, senza dubbio di un'operazione promozionale tesa a diffondere estratti da lavori musicali più corposi. Uno spot in tutto e per tutto ma, in questo mercato, in questo circuito in cui si pone il prodotto davanti ad un certo target di pubblico abituato ormai dalla nascita all'immagine in movimento, alla narrazione e soprattutto alla sintesi, spesso vuota, di questa, un pubblico quindi che è difficilmente stupibile, in gran parte desensibilizzato dalla grandine di immagini che gli piovono addosso ma mai saturo di queste, sempre alla ricerca di qualcosa che sia effettivamente nuovo, che valga la pena vedere, che possa rinfrescare (in questo contesto sarebbe forse più adatto il termine *refreshare*) un occhio che ha già sperimentato ogni tonalità di colore, ogni taglio brusco di montaggio, ogni clamore filmico.

Dunque i registi, gli artisti (o chi per loro) si rivolgono al clip per potersi muovere verso orizzonti altri rispetto alla *rappresentazionalità* e alla *narratività* cinematografiche (anch'esse oramai ridotte a ricorrere ai suoni improvvisi sparati a tutto volume, laddove un regista non è in grado di creare la stessa sensazione lavorando con il materiale che dovrebbe competergli: le immagini).

Tra questi artisti troviamo Chris Cunningham, che col suo passo spasmodico, ebfrenico, ha influenzato non solo il mondo dei videoclip ma anche la musica che li stimola grazie al sodalizio col musicista Aphex Twin, ed infine il cinema stesso, che tende ormai verso una frammentarietà esagerata del montaggio, difficile da collocare in un contesto narrativo come un film di un'ora e mezza destinato ad un circuito commerciale più ampio possibile. Cunningham guarda all'arte nella misura in cui guarda al cinema di genere, soprattutto sci-fi e horror (che vanno a costituire un forte legame con gli albori della cinematografia grazie a George Méliès, e un riaggancio alle tematiche e le atmosfere esasperate dell'espressionismo), e palesa alcune sue influenze decisamente ibride, nel senso che si muovono tra il mondo del cinema commerciale e quello dell'arte, in immagini e tematiche che riportano alla mente registi come David Cronenberg e Shinya Tsukamoto. Entrambe queste figure muovono i loro universi d'immagini all'interno di materie che guardano al rapporto tra uomo e tecnologia, tra carne e metallo in un contrasto/fusione che repelle e affascina nella sua doppia identità di critica e riflessione sui vantaggi e le aberrazioni portati da una condizione biocibernetica ormai alle porte della realtà effettiva. Così come Tsukamoto nella sua saga "*Tetsuo*" ("*Tetsuo: the Iron Man*", 1989; "*Tetsuo II: Body Hammer*", 1992; "*Tetsuo III: the Bullet Man*", 2009), Cunningham lega la carne al metallo, penetrandola con cavi e tubi per renderla superiore alla carne stessa nel suo lacerarsi, nella sua mortificazione, arrivando ad un passo dal cyberpunk puro del regista nipponico non solo nelle tematiche gigeriane (impossibile non citare H.R.Giger esplorando questi fenomeni), ma anche riguardo una visione del montaggio molto simile a quella realizzata da Tsukamoto per il primo "*Tetsuo*". Si parla di un corpo che, punto dal metallo, comincia a mutare e una volta completata la trasformazione, è una meravigliosa e spaventosa farfalla biomeccanica ad uscire dalla crisalide con movimenti isterici, fulminei resi da un editing spezzettato al limite di una stop motion in fast forward



Shinya Tsukamoto, *"Tetsuo, the iron man"*, 1989

Chris Cunningham, *"Rubber Johnny"*, 2005

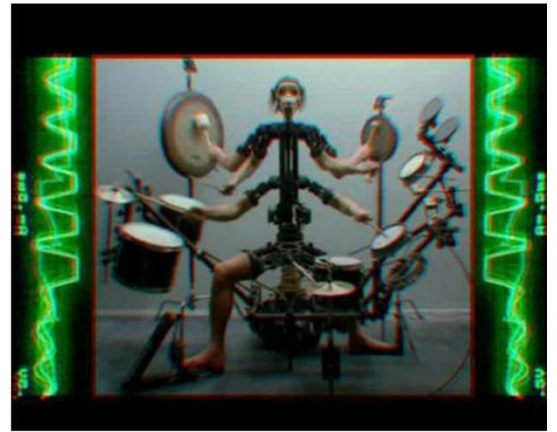
che sposta il protagonista del film per i budelli cittadini ad una velocità insostenibile anche per lo spettatore stesso, il quale percepisce l'immagine con dolore e pesantezza anche grazie al commento sonoro costituito da suoni acuti, sferraglianti che vanno a comporre un'antimelodia la quale si fonde coi passi impercettibilmente veloci ma pesanti fino alla devastazione di Tetsuo, ormai uomo di metallo, che si sposta sulla città fino alla dolorosa mutazione completa, e la perdita di contatto con l'essere umano.

Vedendo alcune opere di Cunningham si percepiscono gli stessi moti: i clip realizzati per Aphex Twin, Autechre, Bjork, Square Pusher, ne sono esplicita testimonianza, ma anche opere più direttamente riferite al circuito artistico, come l'installazione "*Monkey Drummer*", parlano chiaro.

Una delle caratteristiche tecniche fondamentali del lavoro di Chris Cunningham è il montaggio che insiste su di un sincronismo con l'immagine, ferma o in movimento che sia, con la luce, con il taglio di montaggio. E' un punto importante perché il regista lavora dando larghissimo spazio alla musica, ai suoni, deducendo da questi l'immagine e il suo montaggio. Nel clip musicale promozionale è chiaro che l'immagine deve stare a sostegno del suono, quando non addirittura (come spesso accade) dare ad esso una dignità di cui è completamente sprovvisto (questo quasi mai accade nell'opera di Cunningham, che sa scegliere bene i soggetti a cui aderire, con il risultato di importanti e continuativi sodalizi che arricchiscono entrambe le parti, video e musica). Così egli lavora percependo ogni più piccola sfumatura dei suoni che dettano l'immagine. Vediamo corpi che di colpo sussultano un movimento più o meno accennato sulla battuta di una percussione come vedremo cambi di angolatura di ripresa assolutamente scorretti da un punto di vista cinematografico tradizionalmente inteso, dettati da un suono aritmico che si sposta lieve sotto la tessitura principale del pezzo. Ogni singolo suono è considerato, pesato e amplificato, reso immagine. La coincidenza di tagli e ritmica è sconcertante ad una prima visione. Viene da chiedersi di che portata possa essere il lavoro di un artigiano simile. Quanta programmazione stia a monte e quanto invece nel dettato filmico proposto dalla musica.

Ma Cunningham non è solo ipercinesici. Esistono atmosfere di quiete che però vengono contrapposte a quelle ipertecnologiche più attinenti al suo linguaggio o alle location urbane immerse nel degrado a volte visivo, a volte intellettuale. Luoghi esterni a questi esempi vengo rappresentati in un ottica di desolazione ed estrema lontananza da qualsiasi civiltà. Atmosfere scure che ci spiegano che l'isolamento non migliora la situazione. In altri momenti mostra la calma, percepita intensamente in quanto contrapposta alla violenza cinetica dell'editing. Questa calma è spesso associata ad un senso liquido di immersione, non solo dovuta all'effettivo procedimento per la realizzazione degli effetti in alcuni suoi lavori (vedi il videoclip realizzato per la canzone "*Only You*" dei Portishead), ma ad un senso di estraniamento ovattato dal mondo esterno, che viene lasciato fuori, per godere in un'intensità sensoriale profonda, primordiale e archetipica, del momento di quiete, d'amore, di morte.

Altri elementi della poetica di questo artista riguardano una certa esplorazione (forse critica) dei temi sociali anche qui trattati. La società è nutrita dai mezzi d'informazione, ne è plagiata. La collaborazione con il musicista Aphex Twin ha prodotto visioni quanto mai inquietanti, in cui bambini appaiono con la stessa faccia del musicista, che ghignante si getta in atti di vandalismo e violenza ispirati da un tubo catodico lasciato in mezzo alla via, nel degrado. La faccia sullo schermo è la stessa di Aphex Twin ed invita i piccoli cloni ghignanti ad avvicinarsi, ripetendo «come to daddy».



Chris Cunningham, *"Afrika shox"*, 1998

Chris Cunningham, *"Rubber Johnny"*, 2005

Chris Cunningham, *"Monkey drummer"*, 2000

Chris Cunningham, *"Come to daddy"*, 1997

E' chiaro il riferimento ad una società di massa gestita e modellata dai più bassi mezzi di comunicazione, senza alcun controllo, e il conseguente lavaggio del cervello dell'uomo, qui visto attraverso la dipendenza dalla schermo ad un livello quasi di identificazione genitoriale. La tv dice ai bambini cosa fare, come comportarsi, cosa è bene, cosa non lo è. Loro, i bambini, come piccoli soldati tutti uguali, obbediscono giocosamente.

C'è un'ultima cosa che Cunningham riesce a realizzare con il suo operato e si tratta dell'identificazione di un certo tipo di musica elettronica con la musica orchestrale che fino ad oggi è stata per definizione la musica regina in quanto musica per antonomasia. Regina in quanto apice della raffinatezza musicale portata da uno studio profondo del mezzo e dell'arte. Oggi questo concetto decade grazie a quei musicisti che decidono di portare l'elettronica a livelli sempre più alti, sia per le possibilità, sia per risultati, sia per il bisogno, la necessità e il diritto di questa musica ad una maggiore dignità all'interno di contesti che da sempre giudicano i suoni prodotti, le sue opere in modo non canonico, alla stregua di pessimi *selectors* (termine probabilmente estraneo ai tradizionalisti reazionari, che sta a indicare la figura di un selezionatore di canzoni che vengono semplicemente accostate l'una all'altra per dare il senso di continuità della scaletta; da non confondere con *disk jockey*).

Cunningham comprende che in arte è bene esprimersi per quello che è la propria natura senza scimmiettare forme già consolidate e forti di un proprio carattere, e capisce che la forma di una composizione classica ad inizio 2000 non può essere se non nell'elettronica, cosa che di fatto già è.

Il quadro nel totale mostra come l'arte possa sopravvivere venendo a patti con la società dei consumi applicandosi in progetti anche puramente promozionali, commerciali. Il dialogo con l'uomo è ripristinato sui canali che l'uomo frequenta, senza altezzose prese di distanza ma cercando di utilizzare al massimo il medium dato nei limiti di quello che la produzione evidentemente richiede. D'altronde la storia dell'arte prima dell'età moderna è costellata di esempi di come l'artista sia costretto ad esprimersi all'interno della commissione. Questo può comportare più interrogativi: fino a che punto può essere considerata fede quella di un regista verso il messaggio trasmesso dai clip e dagli spot che realizza?

La cosa certa è che l'autore scende in strada e parla alla gente, la quale ascolta e capisce perché il contenuto è messo su un piano di praticità sociale (che poi di fatto è tutt'altro, ma così è percepita in quanto il messaggio *trascendentale* è messo in un contesto di concretezza capitalistica), è quindi accettato e non respinto come un qualcosa di astratto.

Bill Viola
La videoarte

«*Seeing is the beginning of knowing*»²².

Bill Viola

Bill Viola comincia il suo cammino negli anni settanta attraverso gli studi artistici e subito si dedica al lavoro in video riuscendo nel tempo ad entrare in contatto anche con artisti del calibro di Nam June Paik (pioniere della video arte che si muoveva nell'ambito dei disturbi dell'immagine e della musica elettronica, a sua volta in contatto con John Cage, e per questo di netta rilevanza nell'opera di artisti contemporanei come il succitato Chris Cunningham).

Dopo le prime esperienze legate ad un'arte che si esprime riguardo a temi sociali, come d'altronde l'epoca quasi imponeva, passa ad opere dai contenuti interiorizzati che guardano all'essenza della condizione umana. «From social to soul»²³.

La vita, la morte, il passaggio (vedi "*The Passing*", 1992) la presenza umana e la sua assenza, il suono, gli elementi. Questi sono componenti sempre presenti nei suoi lavori. Le immagini di Viola sono portate ad una dilatazione temporale estrema, nei suoi ralenti, nei piani fissi, negli ambienti subacquei che ammorbidiscono i movimenti dei soggetti o della macchina da presa stessa. La contemplazione del momento esplorato visivamente e sensorialmente con l'ausilio di suoni che tendono a creare un tappeto, una texture omogenea simile ad una *percezione immersa*. In quanto l'acqua è madre e amplificatrice di suoni, di sensazioni. La vita e la morte dell'uomo, il suo passaggio e le tracce che lascia, il permanere di queste nonostante la dipartita dell'uomo e il loro seguente venir meno, sfumarsi come in un fade to black cinematografico.

L'acqua è un elemento fondamentale mostrato come genesi della vita e come ritorno ad una condizione diversa. L'acqua che goccia a goccia cade riflettendo in se la vita, deformata e poco alla volta sempre più ingrandita come in una lente che gonfiandosi è sempre più vicina alla caduta, alla dispersione e al ritorno nel ciclo. L'acqua come diaframma che divide due esistenze: quella organica fisica e quella che la precede e la segue.

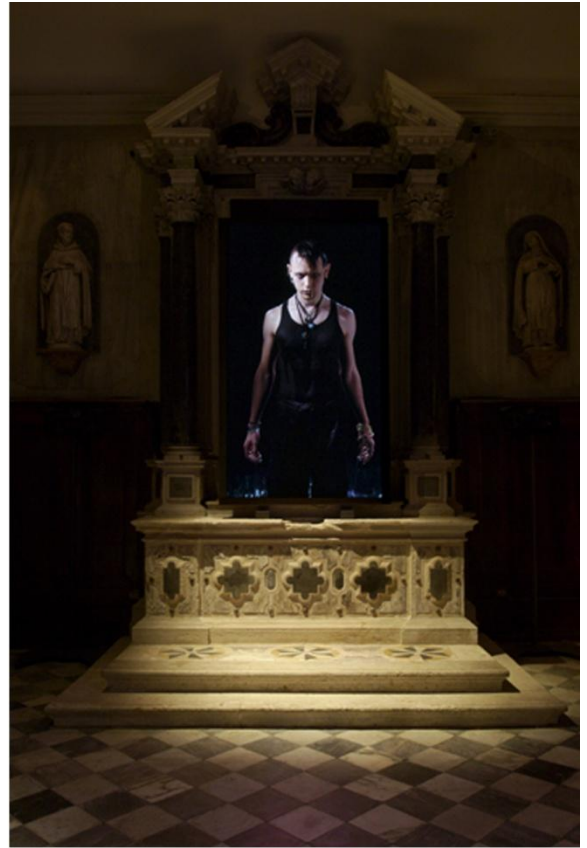
Ma ci sono anche gli altri elementi nell'arte di Viola.

C'è il fuoco, a volte colto nell'atto di consumare, all'interno di liturgie umane che delineano forti parallelismi nei differenti momenti del loro avvenire: le candele che attirano l'attenzione di un bambino ad ogni compleanno, con gli occhi fissi sulla fiamma alla quale rimettere ogni proprio desiderio, speranza futura, vengono ritrovate nel tempo dell'esistenza e al concludersi di essa, nella forma in cui sono poste a illuminazione di qualcosa che poche ore prima era qualcuno.

C'è la terra, con l'immensa desolazione e la pace che ne deriva. La solitudine e la calma. La contemplazione dell'esistenza attraverso la sua manifestazione macroscopica che è contemporanea negazione, davanti allo spettacolo di un deserto su cui picchia un sole infuocato e di notte, soffia un vento che sussurra ragioni organiche comprensibili solo ai sensi. L'aria.

²² M.Kindel, "*Bill Viola*".

²³ Ibid.



Bill Viola, *"Ocean without a shore"*, 2007

I suoni volatili e liquidi che si lasciano vicendevolmente il passo nel delineare un quadro che va oltre la concezione di un'arte nettamente definita da un argomento. Nel caso di Bill Viola l'argomento è l'esistente. Ed esso è esplorato attraverso ogni via perché ogni via è da esso permeata. Ogni via non solo mostra ma è l'esistente.

Il lavoro di Viola non si limita però al solo trascendentale, benché questo rifletta sulla totalità e quindi ci riguardi e ci coinvolga malgrado la nostra fretta. Egli lavora con una coscienza dei mezzi tecnici che utilizza le innovazioni tecnologiche, lo standard ormai accettato dalla società e da questa usato per i propri routinari pseudo-bisogni senza mai essere ponderato nella sua portata e nelle sue potenzialità, per esprimere al meglio il contenuto dell'opera. Così attraverso i megaschermi al plasma, estratti dalla loro funzione sociale d'intrattenimento, i trapassati tornano per un momento alla vita e meravigliati guardano con estrema, liquida lentezza a noi che con la stessa espressione li osserviamo passare da uno stato funereo suggerito da un'immagine opaca in bianco e nero che, attraverso una cascata invisibile, viene rigenerata nella nitidezza dell'alta definizione, come se la carne impolverata d'un tratto fosse fatta rivivere e di ciò si meravigliasse. C'è riferimento alla condizione tecnologica dell'uomo, ai ricordi, al potere di resuscitare attimi e persone. Come se la stessa operazione di digitalizzazione in atto su materiale audiovisivo logorato dal tempo, potesse essere svolta anche su noi stessi e su quei nostri affetti che in qualche modo ci perseguitano, o che forse noi perseguiamo, incapaci di accettare il cambiamento, di vederlo come tale. C'è un'opera di auto convincimento della ciclicità del tutto panico.

L'operazione di Viola è nettamente situata nell'ambito della video arte. Le sue opere non si "abbassano" ad una narrazione intrattenitiva che esuli dalla riflessione intellettuale al fine di avvicinarsi alla gente. Al contrario le immagini si pongono nella loro totalità mostrando quanto più chiaramente l'essenza della vita, dell'esistenza. Questo è percepito dal ricevente a prescindere dalla lingua, dalla credenza, dalla cultura, non solo grazie all'assenza di una colonna sonora di *parlato*, che rischierebbe di circoscrivere l'esperienza e provocare un atto di auto discriminazione da parte dell'osservatore. Le immagini funzionano in quanto fuori dal tempo ma nel tempo. Per l'azione di quella *generalizzazione* di cui parla Ejzenstejn. Azione che porta alla scelta e alla costruzione lucida di ogni pezzo di montaggio in se e nel totale. Si crea così il quadro che Viola vuol mostrarci, fatto di sfumature infinite sia nell'immagine che nel concetto, al cui interno nuotiamo esplorando e cercando un senso, un punto fisso al quale agganciarci senza accorgerci che nel nostro essere, nel movimento aggraziato e organico dei nostri corpi immersi in quella dimensione (attraverso la quale riusciamo ad isolare il movimento dell'esistenza nella sua continuità), sta il senso stesso.

E' quindi possibile fare arte dialogando con la società dell'uomo di oggi senza dover ricorrere a compromessi lavorativi richiesti per tingere di pragmatismo il lavoro artistico? Viola lo fa e riesce nell'intento, come ognuno può riconoscere in se stesso trovandosi di fronte ad un'opera di questo autore. Ma Viola ha evidentemente qualcosa da dire e sa, ancora più evidentemente, trovare la forma e il respiro per dirla in modo tale da essere capito o almeno di comunicare la sensazione che veicola la conoscenza. Questa è sicuramente arte.

Quindi il problema della distanza tra gente e arte cade se sorretto solamente dalle convinzioni riguardo una scarsa attenzione da parte della società verso quei linguaggi che esulano dalla concretezza intesa nel senso di cui si è detto. Sono dunque gli artisti, gli autori a non essere più capaci di parlare? Forse il problema sta nello status del'artista. Come già ripetuto, c'è chi crede fallacemente che chiunque guardi all'arte sia guidato da

quelle tre parole allontanate dai loro significati etimologici (leggi: *effettivi*): *ingenuo*, *romantico*, *sognatore*. Si pensa che siano aspetti fondamentali e peculiari della sfera artistica tanto da indurre chi vi si avvicina a farlo alla ricerca di questi aspetti. A contatto con quest'arte, l'uomo rimane spaesato in base alle proprie aspettative legate ad una idea che è al massimo un luogo comune. Quindi, sia il fruitore nel trovarsi di fronte a qualcos'altro rispetto al linguaggio che si aspettava, sia l'artista nel suo perseverare in un atteggiamento di chiusura sedicente intellettuale, si perdono e si allontanano l'uno dall'altro.

All'estremo opposto, tra gli artisti, c'è chi opera totalmente al di fuori di questa errata concezione dell'arte. Infinitamente sicuro della propria opera di demistificazione del mezzo, di demitizzazione dell'arte tesa ad un progressismo rinnovatore forse un po' cieco, l'artista si dedica più a concetti che circondano la sfera artistica come la democratizzazione dell'arte (alla cui ambiguità nei metodi e nei risultati si è già accennato), il proponimento e lo sdoganamento di forme di espressione libere e creative ma che non sempre possono essere identificate come arte.

Questa ultima categoria di operatori artistici potrebbe essere giustificata portando argomentazioni riguardo la mancanza di figure che di fatto svolgano quei dati compiti di cui egli stesso, lasciato da parte il lavoro peculiare dell'arte, va ad occuparsi. Ma Viola, con il suo respiro dettato da un orecchio poggiato sul torace dell'esistenza, nega un'arte impulsiva sfiancata dal tentativo di correre dietro ai tempi, o quantomeno a questa propone un'alternativa che riporta l'arte alla sua dimensione *naturale*.

Lynch e Cronenberg

Ibridi

«E' una cosa molto strana non è vero? Ha superato persino quello di cui parlavo in Videodrome. La realtà è stata sostituita da un'altra realtà»²⁴.

David Cronenberg

«Un mondo senza idee in cui si pretende che l'arte produca denaro. Un'equazione che, se diventa regola, taglia la gola agli spericolati, agli sperimentatori, ai futuristi»²⁵.

David Lynch

«Esiste una dimensione una regione tra la luce e l'oscurità, tra la scienza e la superstizione, tra l'oscuro baratro dell'ignoto e le vette luminose del sapere»²⁶, è la regione nella quale si muovono quegli autori che riescono a fare il mestiere dell'artista: l'equilibrista. Per poter raggiungere l'altro capo della fune, però, l'asta tenuta in mano può solo aiutare a stabilizzare l'equilibrio, mentre nel cinema, riuscire a veicolare l'opera senza voler cadere nel prodotto e senza poter cadere nell'arte, è tutto un altro paio di maniche. Tanto che l'autore, che per tradizione "romantica" spesso e volentieri tenderebbe a lasciarsi andare alle proprie divagazioni creative, è tenuto sotto stretto controllo da produzioni che si preoccupano invece di controbilanciare quest'impulso spingendo all'estremo opposto. Mai così estremo.

A dispetto di questa situazione, ci sono autori che, anche se in via di estinzione, riescono in quello che qualcuno vorrebbe un miracolo. Riescono cioè, con immane fatica, a produrre opere d'arte che per un pelo rientrano nel circuito del cinema cosiddetto commerciale, e ci riescono senza tradire la propria arte, senza cedere ad atti di irresponsabilità dettati dalla paura di perdere il diritto alla parola. A molti registi è capitato.

David Lynch e David Cronenberg sono due a cui, in qualche modo e nonostante le difficoltà, questo non è successo. Con le proprie forze, rincorrendo produzioni contraddittorie e scarsamente dotate d'attributo, spesso giocando tutto e infine perdendo, riescono a continuare a lavorare sulla propria visione, sul proprio progetto. Il lavoro cominciato ad inizio carriera con un certo approccio, che potremmo dire artistico, continua con gli stessi presupposti ed ha addirittura avuto modo di esplorarsi, ripensarsi, evolversi a indice di una vera e propria attività artistica.

Ma il futuro non è così roseo. Lynch, dopo "Inland Empire", considerato la summa del suo cinema, ha dichiarato «io sono un'artista e voglio fare l'artista. Ecco perché sto fuggendo dal cinema, e a gambe levate anche», puntando invece a tutte le altre sue passioni: musica, pittura, fotografia, litografia. Si muove da un ambito all'altro per non uscire dal suo ambito: l'arte. In questo modo segue quel principio secondo cui è l'opera a scegliere il medium. Lynch preferisce sperimentare dedicandosi ai cortometraggi e solo

²⁴ E.Ghezzi, "Fuori Orario: Intervista a David Cronenberg".

²⁵ G.Vedetti riferisce queste parole di Lynch nell'intervista *David Lynch: se il cinema non vuole l'arte, mi do alla musica* apparsa su Il Venerdì di Repubblica n.1234 del 11 novembre 2011.

²⁶ Rod Serling, "Ai Confini della Realtà".

nell'incombere di una forte necessità, si dedica al cinema delle sale. Tutto ciò non senza una forte amarezza.

Cronenberg, da parte sua, come sempre punta sul nome per potersi assicurare non tanto un pubblico quanto una produzione. E il nome non è il suo bensì dell'attore/attrice a cui andrà la parte principale. Questa è una pratica regolarmente diffusa che, per quanto potenzialmente pericolosa per l'opera, è vincente per il prodotto e il suo riscontro in fatto d'entrate.

Le parole prodotto, produzione e distribuzione hanno evidenti e non trascurabili legami. Ciò nonostante, durante la proiezione di *"Cosmopolis"* (2012), ultima fatica di David Cronenberg, gli stessi spettatori paganti grazie al fatto di essere stati attratti chi da un trailer accattivante, chi da un regista da intellettualoidi, chi da un protagonista reduce del periodico successo per le teenagers, si annoiano, parlano, si lamentano e addirittura escono dalla sala. Tanta è la pedanteria del film? Forse. Ci si può porre però lo stesso interrogativo che sorge di fronte alle operazioni di Warhol: fino a che punto la cosa non è cercata dall'autore?

Cronenberg riflette per 105 minuti sulla situazione sociale, economica, mediatica in cui si muove l'uomo moderno, e lo fa quasi esclusivamente all'interno di una limousine. Un giovane miliardario, arrivato all'apice del potere grazie al suo intuito finanziario e al suo ragionare in sistema binario, viaggia da un capo all'altro della metropoli a bordo della sua auto, scortato da una autista/guardia del corpo/tuttofare che è incaricato di accompagnarlo dal parrucchiere di fiducia per «aggiustare il taglio». Un giovane miliardario, genio dei numeri che parla e ascolta e ancora parla con persone del suo staff e non, attraversando i più vari argomenti come le strade della città, dal mercato azionario di Wall Street alla morte del rapper preferito nel Bronx. Si accavallano teorie e statistiche solo alla fine investite da una luce che le riporterà ad essere pareri. Si parla e si parla senza quasi mai scendere dall'auto. Ogni uscita è una trasferta, un rapporto in cui il nostro protagonista viene in qualche modo privato di quella onnipotenza isolante e paranoica. Questo già la dice lunga sull'ottica in cui lo stesso protagonista è inquadrato e il risultante giudizio sull'attuale società. Ma l'operazione è palesata dalla scelta dell'attore. Si tratta di Robert Pattinson, osannato dalle ragazzine di mezzo mondo per il ruolo principale svolto nella versione cinematografica della serie di romanzi rosa con elementi fantastici *"Twilight"*. Pattinson è attualmente l'emblema di un certo tipo di cinema che i cinefili stessi considerano il gradino più basso, forse insieme al fenomeno di quel circuito che in Italia chiamiamo del *cinapanettone* (fenomeno presente anche all'estero, in altri termini). E' il belloccio della favola nera, il bel tenebroso che rinnega la sua natura apparentemente malvagia per volgersi all'amore. E' cioè oltre un secolo di luoghi comuni già sorpassati e rinnovati e riproposti e risorpassati, messi in scena in *"Twilight"* (2008) neanche con tanto gusto. Ed è inutile appellarsi al romanticismo, quello vero.

Tutto questo rende nitido il quadro dell'opera attuata da Cronenberg in *Cosmopolis*: il regista, l'autore, prende la stella che è già in procinto di spegnersi a meno che non intervenga un balzo di qualità reale in senso artistico a questo punto della sua carriera. La sfrutta per il suo "bioco" fine di far pensare la gente la quale, ingannata dalla faccia della star e dalle frequenze basse e spezzate associate alle immagini del trailer promozionale, accorre nei cinema dove l'aspetta un colpo alle spalle. Pattinson è in un certo senso Pattinson stesso, così com'è contemporaneamente quel target, ed è anche la società tutta. Una società che non ha reali qualità, reale intelletto, reale umanità se non quelle false ostentate attraverso la citazione del proprio film cult, dei propri successi professionali, dei propri modelli. Inconsistenze. Ma inconsistenze pragmatiche, che portano comunque il personaggio del film all'affermazione nella società.



David Lynch, *"Eraserhead"*, 1977

David Cronenberg, *"eXistenZ"*, 1999

Attraverso questa scommessa il film raggiunge i suoi obiettivi e l'attore stesso scavalca la figura appiccicatagli addosso da convenienze di mercato per tornare ad essere ciò che dovrebbe.

Cronenberg, come da sempre, mostra il contrasto e la fusione degli elementi che lo contraddistinguono. Siano essi carne, metallo, mente, sensazioni, il regista sa parlare di noi e sa parlare a noi. Ma non tutti vogliono ascoltare, e la gente si alza sbadigliando stizzita dalla poltrona e se ne va, preferendo un giro per le vetrine chiuse di un centro commerciale piuttosto che un simile polpettone.

David Lynch nasce da subito come indipendente, poi re dei midnight movies (accanto a lui personaggi come John Waters che nulla potrebbero avere in comune se non la ricerca artistica e il coraggio di portarla avanti), giovane promessa grazie ad un insospettabile Mel Brooks (il quale gli commissionò *"The Elephant Man"*, del 1980, così come propose il remake del film *"L'Esperimento del Dr.K"* del 1958 — si tratta del film *"La Mosca"*, 1986 — a Cronenberg dicendo «sono sicuro che ci sia qualcosa di affascinante in questo film, ma io non avrei la minima idea di come farlo»²⁷, atteggiamento esemplare da parte di un regista sulla cresta dell'onda in quegli anni), genio del cinema grazie al narrativo *"Velluto Blu"* (1986), genio decaduto con il sottovalutato *"Dune"* (1984) sotto l'ala instabile di De Laurentiis, poi ancora innovatore televisivo con *"Twin Peaks"* (1990/1992) fino a riuscire coi denti a conquistarsi quella qualifica che suona come un complimento blasfemo: artista.

Il primo lungometraggio di Lynch riflette la sua concezione del fare cinema. Si tratta di *"Eraserhead"* (1977), girato in bianco e nero con pochissimi collaboratori che lo seguiranno in alcuni casi fino alla morte. Il film è fondamentalmente un cortometraggio sperimentale portato avanti per la durata di un lungometraggio e probabilmente in questo approccio sta il suo fascino che dopo decine di anni resta intatto, senza tempo e attualissimo anche nei suoi silenzi insostenibili. Il taglio del film, gli argomenti e le atmosfere e i presupposti pesantemente sperimentali rendono un'idea di artigianato cinematografico teso all'arte, alla riflessione, alla contemplazione di un percorso che conduce lo spettatore in un mondo interiore, che è quello della mente, percorso presente in ogni opera di Lynch.

I suoi film partono solitamente con un contenuto livello di stranezza nelle situazioni, nei dialoghi, per poi lentamente scendere in profondità. Come se le pareti alzate nei millenni con fatica dall'animale uomo per contenere l'inconscio, l'es, si sfaldassero lentamente, causando una contaminazione dell'io, mescolandosi poco alla volta come due liquidi e confondendosi sempre più, fino allo straniamento totale e il panico che ne deriva. Ed è vero panico, tanto è funzionante la formula lynchana che lavora con quello che sarebbe horror, se il linguaggio dei generi non avesse relegato questo termine a film più truculenti solo in apparenza.

Sarebbe possibile esaminare per giorni entrambi questi autori cercando di definirne la poetica attraverso dissertazioni che porterebbero più spesso a interpretazioni troppo unilaterali viziate da letture personali, in quanto si tratta in effetti di psicologia. La poetica della carne, della macchina, della mutazione di Cronenberg e quella della mente, della fuga psicogena di Lynch sono entrambe poetiche della condizione dell'uomo. Ma si può invece concentrarsi sull'argomento cinema e del suo rapporto con la società, sempre intesa come insieme di uomini, di individui, di spettatori, massa.

²⁷ E.Ghezzi, *"Fuori Orario: Intervista a David Cronenberg"*.



David Lynch, *"Eraserhead"*, 1977

David Lynch, *"Strade perdute"*, 1997

David Lynch, *"Inland empire"*, 2006

Entrambi hanno spesso giocato con la percezione dello spettatore per portarlo dove lo volevano e mostrargli ciò che spesso egli non voleva vedere, se stesso dall'interno. All'interno del corpo e all'interno della mente. Nell'uno scorre fluido il sangue, nell'altra è l'elettricità a fluidificarsi compenetrando la realtà.

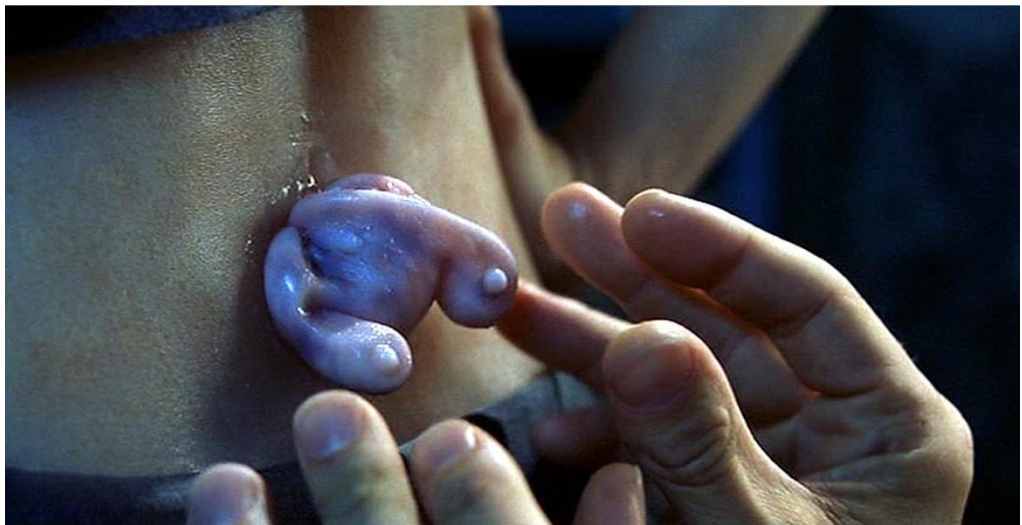
Sono molteplici le occasioni in cui i due registi analizzano il rapporto della società con il cinema, con la televisione, con la comunicazione, ma in *“eXistenZ”* (David Cronenberg, 1999) e *“Inland Empire”* (David Lynch, 2006) raggiungono i risultati più netti.

Già nel 1997 Lynch esplorò con superbi risultati il campo del condizionamento della percezione attraverso il montaggio e la narrazione con un'opera della portata di *“Strade Perdute”*, scambiando le carte sotto gli occhi dello spettatore, confondendo più realtà che mano a mano si fanno sempre meno diafane, e poi sempre di più, fino alla crisi. Con *“Inland Empire”* l'esperimento formula la sua legge esplorando tutte le stanze dietro le porte sparse per l'edificio abitato dal nostro inconscio. Porte che alle volte rimangono per qualche motivo aperte anche se invisibili nascoste dietro qualche angolo buio, e lasciano passare elementi che appartengono a due universi che sono uno. Elementi estranei fanno capolino qua e là e li notiamo solo con la coda dell'occhio, quasi sorridendo, finché è l'alieno a diventare normale, e la distensione si trasforma in un senso di *“rigidità”* (cit. Laura Palmer in *“Twin Peaks - Fuoco Cammina Con Me”*, David Lynch, 1992). I personaggi che ci circondano parlano come se ci fosse qualcosa che ci siamo persi, «è successo qualcosa» (cit. *“Inland Empire”*) e noi non abbiamo idea di cosa sia, ma percepiamo chiaramente un disagio, un che di incombente. I rapporti umani sono ambigui come lo è l'esistenza, la natura, il modo, la realtà. L'apparenza si contamina e contagia la realtà, la finzione si scambia con la vita e la mente non regge, tanta è l'immedesimazione, tanta è la catarsi, l'identificarsi dell'esperienza personale con l'opera, come il teatro indusse a Re Claudio in *“Amleto”*.

In *“Inland Empire”* Lynch calcola i tempi trascinando lo spettatore nel film e il film nel mondo reale. Mentre le nostre idee si fanno meno chiare, ecco riapparire l'inquadratura che abbiamo visto un'ora prima, dove vediamo la stessa figura nella stessa posizione, ma nonostante l'esperienza di poco prima ci troviamo a chiederci «chi è lei?» (cit. *“Inland Empire”*). Mentre formuliamo il pensiero sullo schermo appare un volto in trasparenza che ci pone la stessa domanda. Così come la protagonista stessa della storia “narrata” dichiarerà dopo una lunga peregrinazione per corridoi, stanze e scale «non so cosa ci faccio qui».

Il cinema, la televisione, la finzione, lo spettacolo, la realtà fisica e quella psicologica si fondono e palesano con il disagio gelido di una risata fuori luogo.

Cronenberg, dopo esperienze formative del calibro de *“Il Pasto Nudo”* (*“Naked Lunch”*, 1991, tratto dall'omonimo romanzo di William S. Burroughs pubblicato per la prima volta nel 1959), con *“eXistenZ”* gioca la stessa partita su un terreno diverso. La realtà virtuale, l'azione video ludica, la finzione si sovrappone alla realtà fisica una moltitudine di volte tanto che la morte perde senso. Mostra il senso di distacco dalla realtà in favore di sogni artificiali dei quali e nei quali siamo sempre meno consapevoli. Il futuro non è reale e il presente, l'adesso sta scivolandoci di mano mentre non guardiamo. Siamo già organismi in parte sintetici, adeguati ai nostri nuovi bisogni attraverso atti di upgrade della carne perpetrati con una leggerezza sconsiderata e una naturalezza che porta l'atto stesso a essere praticato in un contesto di banalità. Modifichiamo il nostro corpo, lo amputiamo, foriamo, vi aggiungiamo appendici artificiali per poter giocare il gioco della vita, che non è *vita*. Ma la realtà tende a svanire quando i bisogni coinvolgono a stadi superiori a quelli primari. L'uomo è ormai una ameba, carne fusa al metallo in una massa informe (vengono in mente paragoni noti come *“Akira”* di Katsushiro Otomo, 1988), o



David Cronenberg, *"Il pasto nudo"*, 1991

David Cronenberg, *"Cosmopolis"*, 2012

David Cronenberg, *"eXistenz"*, 1999

un tecno-tossico alla ricerca di una vita meno statica, in un mondo come quello reale, dove anche l'aria odora d'aria, ma che reale non è.

“eXsitenZ” arriva alla meditazione extracorporea, quella del sogno nel sogno comune a Lynch. Si pone la vecchia domanda «e se la vita fosse solo un sogno?», si risponde, se la pone di nuovo, ancora e ancora portando alla luce un gioco di scatole cinesi in cui ogni coperchio da aprire è una scommessa con l'annichilimento della vita, o una sua nuova mutazione.

Cultura di nicchia

«Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura»²⁸.

Walter Benjamin

Un tempo c'erano i vinili. Poi sono stati sostituiti dalla cassetta che a sua volta è stata sostituita dal cd e infine è arrivato il file, che elimina il supporto fisico. Oggi chi si reputa appassionato di musica acquista un vinile.

La *cultura di nicchia*, non è una sub cultura, per così dire, underground, indipendente da quella cultura ufficiale più largamente intesa come tale. E' effettivamente *la cultura*. La cultura è di nicchia. Lo è dal momento che la cultura "più largamente intesa come tale", non è in effetti tale. Questo vale se sottintendiamo per cultura non tanto l'insieme di tratti distintivi di una popolazione che vive in una data zona geografica in un determinato lasso di tempo, ma quel fenomeno che implica conoscenza, apprendimento, comunicazione ed espressione di contenuti. Valori, se vogliamo sbilanciarci. Questa non va vista come un approccio retrivo al mondo, inteso come società, che tenderebbe a sottovalutare tutto quel genere di fenomeni culturali diffusi ed apprezzati nella loro carica di contemporaneità. Non è cioè un approccio reazionario che vede nella tradizione l'unica vera cultura, oramai tenuta sotto scacco da situazioni di leggerezza e superficialità rappresentate da tutto ciò che non condivide gli stessi antichi valori. Questo deve necessariamente essere specificato, trovandoci in un periodo in cui chi si interessa di cultura, tende puntualmente ad accanirsi contro il contemporaneo, senza pensare che il contemporaneo siamo noi. In quest'ottica sarebbe meglio agire piuttosto che rinnegare e rifiutare tutta la produzione attuale, tra la quale ci sarà innegabilmente anche la nostra, fosse anche solo un'opinione. La cultura, come si è visto, comprende e contempla anche e soprattutto quelle sue manifestazioni moderne come il writing, la street art, la musica elettronica e non, il cinema, i clip. Ma non può cessare di intendere allo stesso modo quelle radici tradizionali che stanno nella letteratura, nella pittura, nella scultura, nella poesia (quest'ultima in particolare solo nel pronunciarla suona come un sinonimo e una chiarificazione del termine *arte*). E' in ciò che si viene comunque a creare un dislivello sconveniente per entrambe queste "branche" che in realtà non sarebbero separate se non per azione dell'ingenuità dell'uomo sociale, partecipe della cultura di massa del XX e XXI secolo. Perché esiste in effetti una cultura lasciata in disparte, considerata inadatta, fuori luogo, ma questa non è certo quella contemporanea, quella "al passo coi tempi" bensì quella tradizionale, le cui espressioni e i cui metodi di operare sono ormai visti come fuori dal tempo e liquidati come qualcosa di realmente inutile, retrogrado, così come chi li pratica

²⁸ W.Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", Einaudi, 1966

è considerato qualcuno che si ostina a viaggiare sul mulo in autostrada, lamentandosi di non riuscire a muoversi agevolmente per colpa delle macchine. E' un rivoltamento significativo questo che porta l'intellettuale aristocratico e supponente a prendere il posto del ragazzino che scrivendo sul muro col pennarello veniva sgridato perché "non è così che si fa".

La cultura è quindi di nicchia in quanto divisa e in quanto una di queste parti, quella tradizionale, è in abbandono e chiusa in sé così come quella più largamente praticata è restia a comprendere e considerare l'altra. Questo comportamento porta inevitabilmente ad un fallimento su due fronti. Nessuno vince. Non essendoci rinnovamento della tradizione, le argomentazioni della cultura tradizionale risultano "fuori moda" per la cultura di massa la quale, ormai inconsapevole del proprio passato, non può che generare risultati parziali e senza effettivo mordente oppure con un forte mordente ma vuoti come un tubo catodico. Se l'arte è cultura e la cultura è arte, comprendendo uno dei più alti atti conoscitivi, se l'arte è fatta dall'uomo e l'uomo è caratterizzato dalla propria memoria, egli non può essere che un involucro, nel caso manchi la consapevolezza dell'attimo precedente a quello che sta vivendo. Questo è necessario. Necessario per la pienezza dell'essere umano e necessario per il compiersi dell'arte.

Ma è bene imparare a distinguere l'arte, impresa che ormai sembra ostica per i più. E' diffuso il convincimento che l'arte sia *libertà*. Proponendosi di sondare una parte di soggetti qualsiasi, interni o esterni al mondo dell'arte, si può notare che alla domanda «cos'è (l')arte?» la grande maggioranza risponde attraverso dichiarazioni che implicano irrimediabili assonanze col concetto di *libertà*. Questo sarebbe senz'altro commovente se visto attraverso un'ottica da fiction televisiva, ma è pericolosamente lontano dalla realtà.

Ma facciamo un passo indietro. In "*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*", Walter Benjamin dice:

«Quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia [...], l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte»²⁹.

Attraverso questa dichiarazione comprendiamo come l'arte, impaurita dall'invenzione della fotografia che sostituiva definitivamente il lavoro artistico nella riproduzione della realtà visiva (qualità che probabilmente è quella principale a cui si deve una diffusione così duratura dei prodotti artistici, intesa prima di tutto come riproduzione in una visione proveniente non tanto dagli artisti quanto forse dai fruitori – e si aprirebbe qui un discorso infinito su come viene intesa la realtà dopo l'invenzione della fotografia, una realtà oggettiva ed innegabile che porta alla morte dei miti), si sia ripiegata su sé stessa in un ragionamento che si morde la coda, distaccandosi dalla realtà storica che continua intanto a fluire proponendo nuovi mezzi, nuove tecniche, nuovi linguaggi ai quali la società presta attenzione, come fa un bambino senza la presenza di un genitore davanti ad un bollino giallo. Di fronte alla chiusura dell'arte, la quale elabora riflessioni sempre più intricate grazie all'abbandono del peso costituito dal suo stesso corpo, la società è stizzita percependo un atteggiamento di saccenza da parte dell'arte, e da questa si sente in qualche modo esclusa. Perde allora vergogna dei propri atteggiamenti, ne prende anzi atto e stimola le proprie peculiarità elevandole ad arte. Un'arte che può recare i limiti di cui sopra.

²⁹ Ibid.

Le due fazioni non saranno certo chiuse in tutto e per tutto, e come in ogni contesto esisteranno degli elementi che tendono a mettere il piede in due staffe (atteggiamento che varrebbe molto più di quanto si possa solitamente intendere con quest'espressione). Questi elementi avranno modo di mischiarsi con quelli più chiusi all'interno delle due metà ma, sia nell'una che nell'altra, troveranno resistenza verso i concetti propri di quella opposta. Questa non è propriamente una questione di preconcetti, ma resta il fatto che le due accezioni di *arte* saranno l'una un involucro vuoto e l'altra un contenuto avariato.

A proposito della sovrapposizione del concetto di *arte* con quello di *libertà*, Benjamin prosegue:

«Successivamente da essa (la suddetta teologia dell'arte — ndr) è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo»³⁰.

Questo è il punto fondamentale: nella distruzione del mito e l'acquisizione della "scienza oggettiva" della fotografia, l'arte è divenuta mito. E' la statua di una divinità pagana scurita dal tempo, nascosta sotto muschi e rampicanti e infine dimenticata. O meglio tenuta da conto ma mai visitata. L'arte è un qualcosa che c'è ma non è attinente al momento. Nessuno l'ha mai vista e nel descriverla si tende a fantasticare per come ce la si immagina. Ogni tentativo di confutare questa concezione attraverso anche il semplice suggerimento di consultare un dizionario, sarà accolto con estrema riluttanza. Esiste infatti, ed è fondamentale, un reale significato delle parole che può essere ritrovato attraverso la ricerca etimologica. Questo non vuol necessariamente dire che chiunque non conosce il legame tra i termini *ars* e *techne* non sia degno di fruire artisticamente delle opere, ma semplicemente che l'arte è un qualcosa di preciso, da non confondere con la libertà (dalla quale si differenzia per un bisogno estremo di impegno e disciplina), con il bello (che ha sempre meno a che fare con un'arte che parli coscientemente della società), con l'espressione (la quale non può e non deve essere l'unica costituente dell'opera, altrimenti si finirebbe nel semplice espletamento dei bisogni spirituali).

Per ovviare a queste visioni parziali dell'arte è fondamentale un'educazione alla visione. «Seeing is the beginning of knowing», diceva Bill Viola. Se la visione è il principio del sapere, è importante cosa si vede, con quale e quanta responsabilità questo è creato, proposto e ricevuto dagli autori e dal fruitore. La consapevolezza che quello che creiamo è diretto a qualcuno o a qualcosa. La consapevolezza della responsabilità di chi crea. La consapevolezza e la coscienza di chi riceve. L'etica dei due estremi e quella del punto centrale: chi propone.

È facile imbattersi in operazioni di propaganda assolutamente estranee ad un'etica che imporrebbe la correttezza e la chiarezza nei concetti che si va ad esporre. Ma la pubblicità, sia essa commerciale, sociale, politica, da sempre mette l'aspetto avanti a questo. Le grafiche di propaganda di qualsiasi regime hanno un impatto affascinante e accattivante, dove ogni singolo dettaglio, ogni linea e ogni colore, ogni parola è stata pensata attentamente, anche se purtroppo è stata pensata per sedurre l'occhio e manipolare la visione, dunque i comportamenti.

Una tv parla senza sosta per 24 ore e quasi nulla di ciò che dice è ragionato in senso etico ma piuttosto è tutto volto a vendere oggetti, idee, concetti. E' tutto volto a sedurre e

³⁰ Ibid.

nonostante la sempre maggiore preparazione dell'uomo nei confronti della tecnologia, della società, della comunicazione e dei suoi sistemi, è preoccupantemente raro che lo spettatore riesca a tradurre ed interpretare bene l'operazione, piuttosto che il messaggio di questa. In breve: una certa serie di immagini o suoni, sono ormai traducibili in tempo reale dalla mente dell'uomo di questo secolo, ma vengono per lo più tradotte nel messaggio superficiale che quella data serie vuol trasmetterci, mentre difficilmente porremo attenzione all'operazione messa in atto nel trasmettere il messaggio e costituente essa stessa l'intenzione reale. Operazione costituita dalla ricerca di un linguaggio, come si diceva, seducente, dalla scelta di una musica appropriata, da un'inquadratura che trasmetta una certa sensazione, dai canali scelti per diffondere il messaggio. Afferrato il messaggio lo spettatore va avanti e non si sofferma a chiedersi, ad esempio, «perché?». Evitando di porsi la domanda, lo spettatore, ha già reso vincitrice l'operazione di chi mette in atto questa propaganda. Non c'è alcun bisogno che si corra a comprare un prodotto o a votare un certo politico, basta non approfondire il messaggio e accettarlo senza porsi domande. Questo, anche risultando un ragionamento complottista e paranoico, è effettivamente ciò che accade e il risultato è lo sdoganamento di un certo concetto. Questo sdoganamento, questo passaggio del concetto da un piano all'altro, include solitamente il passaggio di una serie di altri concetti, pseudo valori che passano facilmente inosservati come chi voglia far passare qualcosa di nascosto alla dogana, o meglio come chi allega un decreto legge impopolare ad uno più scontatamente accettato. D'altronde «Il peggior inganno del diavolo è quello di persuaderci che egli non esiste»³¹ e questa massima non è mai stata così attuale.

Per evitare questi rischiosi scivoloni, come si diceva, è bene puntare su di un'educazione alla visione. Se l'immagine è comunicazione non verbale allora risulta fin troppo scontato che si necessiti un insegnamento per poter imparare a leggerla. Questa educazione, come ogni fenomeno di istruzione, deve necessariamente essere suggerita da figure che siano consapevoli dei suddetti aspetti. Figure che basino l'atto dell'insegnamento su di una responsabilità etica ed etimologia così come si richiederebbe ad un artista, dato il parallelismo delle due attività. E' importante non cadere in accademismi tradizionalisti per il semplice fatto che «i *"Promessi Sposi"* sono fondamentali», frase ricorrente per liquidare tutta una fascia di sapere che non è propria dell'insegnante più che dell'alunno. Ma all'esempio appena portato si può rimproverare che l'opera *"I Promessi Sposi"* è realmente importante, ma è di un'importanza radicale comprendere che l'ampliamento del quadro è assolutamente necessario, dovuto, e che non deve in alcun modo esautorare l'educazione delle forme tradizionali. Una cosa non esclude l'altra. Ed è tristemente chiaro che i media attuali non parlino certo la lingua del Manzoni.

³¹ C. Baudelaire

Conclusioni

Se si possono porre delle conclusioni ai temi trattati fin qui non è dato sapere perché, come già detto, è il porsi la domanda a valere più della risposta, e ci si augura che così sia nonostante la sfrenata smania di risposte (semplici) dell'uomo moderno. La ricetta non varrà mai quanto l'operato del cuoco, unico a rendersi conto che il piatto sta nel suo farsi e non nello strafogarsi che ne consegue.

Si è parlato di un'arte lontana dagli uomini e di uomini lontani dall'arte. Si è parlato delle reazioni degli artisti e dell'*artistizzazione* di operatori industriali. Di una cultura sedicente tale basata sul clamore e di una ex cultura rallentata dal peso delle concezioni irrigidite dei suoi promotori chiusi al cambiamento. Si è parlato di intrattenimento e clamore. Di *utilità pragmatica*.

Non c'è una soluzione ai problemi dell'arte, della cultura e quindi della società. L'artista può virare il suo operato dall'ambito artistico puro ad uno che venga a compromessi coi prodotti richiesti dalla società dei consumi per poter in questo modo continuare ad operare e trasmettere significati attraverso il proprio lavoro senza quell'onnipresente ansia presente in ogni artista *anacronistico* fermo sulle proprie convinzioni o, molto più spesso, semplicemente disorientato e spaventato dalla collaborazione con un sistema che non comprende, che sembra traviare ogni proposito creativo, *generativo*, proposto in senso artistico, poetico. Ben venga quindi un'arte 'clippata', impianti registici da shooter volti semplicemente ad attirare l'attenzione dello spettatore. Ma a patto che questo non comprometta quello che è e resta il nucleo di ogni operazione artistica fuori da ogni discussione soggettivista e relativista. L'oggettività dell'arte rimane tale a prescindere dalla visione del singolo. Se non avesse un'oggettività, non si potrebbe parlare di arte, in quanto questa è relativa e unificatrice delle sensibilità dell'uomo nella sua accezione più ampia. La soggettivazione non tanto dell'opera ma del concetto stesso di arte, porta inevitabilmente allo sgretolarsi della stessa. Non al *decostruirsi*, processo attraverso il quale si presuppone uno smontare che può comportare necessariamente un approfondimento della comprensione ed un conseguente rimontare l'arte, con il probabile risultato di rinsaldare le fondamenta e la struttura tutta dell'arte.

Ben venga anche l'artigianato in quanto frangia estrema fortemente legata all'operare manuale, posta ad ancora, punto fermo di un'artisticità fisica che appare sempre più necessario ricordare e mettere in atto in un sistema di cose nel quale la riproduzione digitale, quindi fittizia, è preferita per troppi ed innegabili motivi.

In ogni sua nuova incarnazione l'arte resta tale grazie alla presenza imprescindibile dei contenuti, anche nel caso in cui essi siano puramente tecnico-operativi, a patto che il lavoro persegua il compito di comunicare con l'uomo. Esporre, criticare, far luce, rivoltare concetti e approfondirli, demistificare. Quest'ultimo è un termine che l'arte ha spesso messo in pratica finché essa stessa non è stata vittima del suo contrario: la mistificazione. L'atto di opporsi a questa situazione attraverso un'estrema coscienza e una continua consapevolezza del proprio agire e di quello altrui, considerando ogni sfaccettatura dei lavori che ci si pongono davanti e di quelli che, spesso irresponsabilmente, noi poniamo davanti al prossimo, è la via che risulta essere la più sicura e meno opinabile per non incorrere in quei malintesi, in quegli equivoci che ci

portano a scambiare un prodotto per arte e l'espressione *arte* per un complimento da farsi ad un prodotto particolarmente attraente.

Resta presente il dubbio sollevato riguardo la democratizzazione, sia essa dei mezzi come dell'arte. È sicuramente cosa buona mettere tutti in grado di potersi esprimere e di farlo coi migliori mezzi a disposizione, ma il pericolo a cui si va incontro è, come sempre, l'identificazione e sovrapposizione del *tutto* con il *niente*. Se tutto è arte nulla lo sarà e se tutti sono artisti si rischierà di far passare davvero tutto per arte. Ogni sedicente artista partirà all'arrembaggio di questo termine pronto a conquistarlo come fosse un premio dato a chi raffina al meglio il proprio prodotto messo in vendita. *Artista* è una responsabilità prima di tutto e mai un complimento, come le capacità dell'artista non sono cosa da invidiare ma, in caso, da raggiungere attraverso un procedimento tutt'altro che spontaneo. Vederla differentemente equivarrebbe a dire che chiunque svolga un certa attività, con qualsiasi risultato, con qualsiasi approccio e procedimento, sia da considerarsi sopra alla media degli esseri umani forse per sensibilità, per intelligenza, per acume... Questo è effettivamente il concetto che la maggior parte della gente coltiva del termine *artista*, ed è un concetto fallace e inopportuno.

La democratizzazione dell'arte, attraverso la coscienza, la consapevolezza, la responsabilità, l'etica e l'etimologia e soprattutto una costante presenza imprescindibile di contenuti, deve portare a tutti le possibilità, deve portare a tutti l'arte e deve soprattutto spiegare a tutti cosa essa sia demitizzandola, *de-elitarizzandola*, demistificandone la visione comune e (ri)portandola dunque alla sua condizione propria, quella di disciplina *parascientifica* con una oggettività e scopi che non vanno ridotti a passatempo per la loro inattualità in un sistema di cose immemore della realtà.

ELABORATO VIDEO

Premessa al cortometraggio

Al lavoro scritto su queste pagine, viene affiancato un elaborato in video, un cortometraggio, come approfondimento e messa in pratica dei temi qui trattati. Si tratta di un'operazione che si propone di lavorare attraverso il principio della necessità e della funzionalità dell'immagine e della sua messa in scena così come del suo montaggio, per tentare di intraprendere quella via artistica del cinema di cui si è parlato. Ogni scelta tecnica e stilistica è stata fatta strettamente sulla base di uno stato d'animo, di un'atmosfera che, in quanto comunicatrice, è posta a reggere l'opera nella sua interezza. I temi trattati e il taglio con cui vengono trattati potranno essere accusati di scarsa originalità, aspetto non secondario ma che si vuol qui mettere coscientemente da parte a dimostrazione della scarsa sua rilevanza rispetto ad un operare consapevolmente volto alla comunicazione, comprensivo di quell'aspetto catartico proprio del lavoro artistico. Il senso del film non è spinto in una direzione univoca ma si propone come suo aspetto fondamentale di lasciare più strade aperte all'interpretazione soggettiva, mantenendo comunque dei punti fissi comuni ad ogni sensibilità. Questi potranno di volta in volta essere letti come simboli, come allegorie, come accenni onirici o, più semplicemente, come parti di una trama messi al servizio di una narrazione. Se in qualche modo il lavoro riuscirà a sfiorare il ricevente, a toccarlo nei suoi temi mentali anche inespressi, anche lontani dalla concezione dell'autore, ma in modo da incanalare questa idea proiettandola nelle forme altrui, allora l'operazione avrà avuto successo e il film una sua dignità e motivazione d'esistere al di là delle 'semplici' necessità dell'autore.

Quello che si vuol andare ad indagare con il lavoro in video in questione, è la sensazione di privazione che appare nell'uomo al momento in cui diviene consapevole dell'inutilità della sua opera. Opera che appena poco prima era emersa dall'ombra come un'attività che finalmente avrebbe lo elevato da una stasi sub vegetale il cui unico pregio consiste nella contemplazione ininterrotta di ciò che ci viene posto davanti. Un immobilismo che diviene attivo solo attraverso la messa in azione del pensiero suscitato, che nel suo prodursi, parla del mondo, della vita, dell'esistenza e dell'uomo nel suo io. Così ciò che è secreto dall'uomo sporca la carta e mostra l'uomo nella sua interezza e nella sua interiorità. L'uomo contempla il risultato del proprio esistere attivo e comprende se stesso e l'importanza del suo agire. Ne trae un motivo.

Al momento in cui questa possibilità viene negata per una inadeguatezza di mezzi, di linguaggio, di standard, l'uomo si trova privato dell'apertura guadagnata, ma il criterio di visione, di espressione è ormai già assorbito e diviene istantaneamente assuefazione, necessità. L'uomo allora non è più in grado di tornare sui suoi passi cancellando quella consapevolezza che lo impedisce in quanto tale. Egli non può che reagire attraverso quell'espressione che gli è vietata e derisa. In questo trova istantaneamente il mezzo e la forma del proprio pensiero attraverso l'attuazione reale e concreta, come gli standard richiedono, del concetto da trasmettere. L'azione diviene vita essa stessa, andando oltre l'operare artistico e divenendo dialogo, comunicazione di impellenze interiori e sociali.

La critica al comportamento vigente nei confronti dell'arte è palesemente espressa attraverso un comportamento che è sì autolesionista (e quindi in un certo senso bambinesco, volto ad attirare attenzione) ma è attivo. E' l'opera d'arte che risponde all'atteggiamento nei suoi confronti in maniera pragmatica come gli è in effetti richiesto. Ma l'uomo non vorrebbe fermarsi, e nella conquista dell'opera da egli a sue spese creata, si dispera al contempo dell'impossibilità di poter proseguire con un'arte artigiana, basata sulle proprie peculiarità e non per queste esclusa.

Inoltre lo sciopero della creazione artistica in quanto creazione artistica, non può comunque fermare il fluire dell'espressione, che tende in qualche modo, spesso dolorosamente, a tornare a galla sfruttando vie meno convenzionali, facendo dell'artista stesso e del suo lutto l'ultima fonte dalla quale fuoriesce almeno una goccia d'arte, compressa in un corpo dal quale non trova uscita.

La forma scelta per comunicare questi contenuti prende la via segnata dal cinema espressionista.

Il mezzo cinema risulta particolarmente adatto al tema in quanto forma che dalla sua nascita e fino ad ora, tende incessantemente all'unione delle discipline artistiche quando non punta direttamente all'opera suprema nella fusione di queste. E' inoltre un mezzo che nel nuovo millennio risulta suo malgrado superato dalla tecnologia digitale e dalle comunicazioni elettroniche che forniscono tutta una nuova e variegata gamma di possibilità in continuo sviluppo. Il cinema è quindi un fenomeno tendente alla fusione delle arti che risulta anacronistico.

L'impianto volutamente espressionistico è attinente in quanto lo stesso fenomeno dell'espressionismo in pittura come nel cinema, era in qualche modo spinto da una delusione dell'artista nei confronti di uno snobismo diffuso verso la cultura in generale, sempre più diffusamente vista come effimera in quanto non produttrice di materie commestibili o utilizzabili.

Le atmosfere statiche del cinema espressionista, la recitazione sopra le righe, il trucco pesante e i contrasti forti e ostentati continuano a parlare chiaramente ed in maniera attuale dei fenomeni che ancora si ripongono nello "sviluppo" della civiltà, coscienti di ogni compromesso, del guadagno e della perdita da questo derivanti.

Tecnicamente si è deciso di agire per vie prepotentemente artigianali. Si è volutamente evitato l'alta definizione e il formato in 16/9 in modo da convogliare l'azione artistica verso un modo di agire che fa di difetto virtù. Le peculiarità del film sono date dal modo in cui si è deciso di risolvere i vari problemi che si pongono durante la produzione. La camera stessa è parte di uno standard già superato (il dvcam), perciò effettivamente anacronistico, disadattato, ma che permette una fedeltà digitale senza l'estrema precisione del formato HD, la cui immagine, per raggiungere tali risultati, avrebbe dovuto essere sottoposta ad opera di peggioramento digitale, attraverso l'aggiunta di rumore video e altri sistemi che non avrebbero potuto rendere che posticcio il risultato.

E' ovvio che l'espressionismo cinematografico non può essere imitato formalmente attraverso immagini forzatamente sgranate di un bianco e nero fatto di contrasti e difetti di pellicola aggiunti attraverso squallidi plug in di montaggio. Non si creda dunque di trovarsi di fronte ad un film degli anni 20 girato con quei mezzi e quelle tematiche. Invece si tratta ancora una volta della *mimesis* intesa come modalità di comportamento e non come imitazione dall'accezione moderna di *sembrare come*. La distinzione sta appunto nelle espressioni *fare* oppure *essere*.

Nota:

È da tenere presente che l'elaborato video è stato progettato in parallelo alla presente tesi ma realizzato dopo il termine di questa. Pertanto il materiale progettuale relativo al cortometraggio può non rispecchiare appieno il risultato ottenuto attraverso il lavoro pratico di produzione. Ogni inquadratura presente nello storyboard così come gli stessi accadimenti descritti nel soggetto, sono sensibili di variazioni continue tese ad una resa ottimale del risultato ricercato. Il procedimento di rielaborazione in fase di lavorazione è parte integrante del processo creativo e assolutamente non prescindibile, ma anzi auspicabile se ben sfruttata in modo costruttivo.

Soggetto.

Una stanza semi illuminata da una finestra sporca. Sotto una scala che conduce oltre il soffitto è seduto su di una poltrona un uomo, lo sguardo assorto, fisso verso la finestra. Ai suoi piedi c'è un foglio bianco.

D'un tratto un lieve rumore. Qualcosa sta gocciando. L'uomo sbatte gli occhi come tornando al mondo. Guarda in basso. Vede un foglio bianco vicino al suo piede sinistro. Qui nota una macchia d'inchiostro. Alza la testa per cercarne la provenienza. Un altro rumore e sul foglio ora ci sono due macchie.

L'uomo si china per vedere da vicino il foglio. Si stropiccia l'occhio sinistro. Comincia a sbatterlo come se qualcosa gli desse fastidio. Si alza dirigendosi verso uno specchio. Allo specchio si guarda e nota una bordatura nera intorno all'occhio. Ora guarda la sua mano sinistra. E' sporca sulla cima delle dita. Da sotto le unghie fuoriesce dell'inchiostro nero. L'uomo non capisce.

Uno strano rumore e dei colori fanno sobbalzare l'uomo. Provengono dal piano di sopra e si allungano sulla scala. L'uomo torna frettolosamente a sedersi, come sapesse di cosa si tratta. Man mano che i suoni e i colori vanno svanendo, egli abbassa di nuovo lo sguardo verso il foglio macchiato. Lo raccoglie e lo piega su se stesso. Riprendolo ha un'immagine speculare che ricorda le macchie di Rorschach. Guarda il foglio poi, timidamente, lo va ad appoggiare in cima alle scale.

E' buio nella stanza. L'uomo siede sulla poltrona e sembra dormire. Lievemente una mano si allunga dal piano superiore avvicinandosi lesta al foglio sulle scale. L'uomo seduto sotto la scala apre lentamente l'occhio macchiato di nero. La mano afferra il foglio e torna a sparire. L'uomo chiude lentamente l'occhio e accenna un sorriso. Dorme.

Di nuovo giorno. L'uomo apre gli occhi e alzandosi si dirige in cima alle scale. Qua trova il foglio stracciato. Lo raccoglie, lo guarda mentre i pezzi gli sfuggono tra le mani. Ora si fissa le mani vuote. Chiude ancora gli occhi e la sua espressione da sgomenta diviene di una accettazione rassegnata.

Un forte botto e una lama colpisce qualcosa lasciando fluire inchiostro nero.

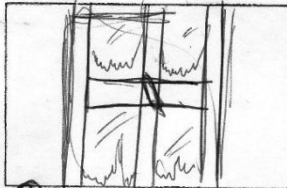
L'uomo ora è in piedi in mezzo alla stanza e da le spalle alla finestra la cui luce disegna a terra la sua ombra. L'uomo alza lentamente gli avambracci fissando i moncherini al posto delle mani. I polsi. Sbatte l'occhio che oramai non è più nero. Fa per stropicciarselo ma non può.

Torna davanti allo specchio per vedere cosa infastidisce quell'occhio. Nota una lacrima. Guardando da più vicino la lacrima si rivela nera, come l'inchiostro.

Storyboard

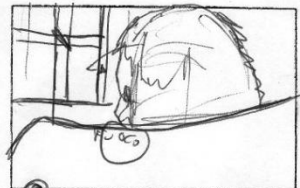


12



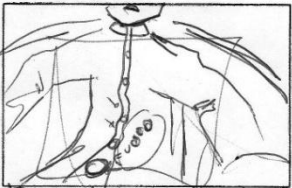
1

(FORSE È MEGLIO
A TOTALE X RASCARDINI
CON IL FINALE IN PAG. 6)



3

~~SI SPARTINA FINENO
DA SCCHIO~~

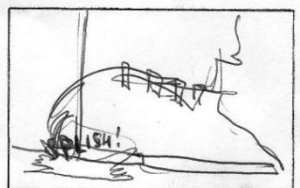


X

Dettaglio abbottonatura
cattolica



4



5



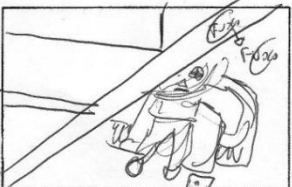
2



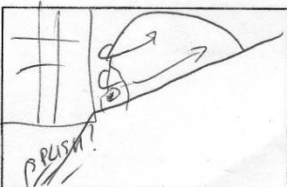
6



2



4



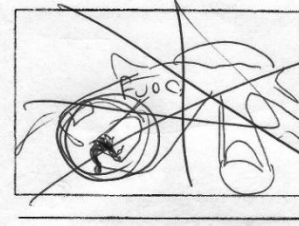
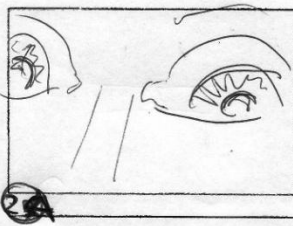
3



6

Empty rectangular boxes for notes.

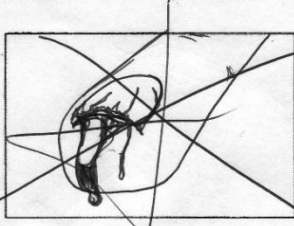
Empty rectangular box for notes.



2

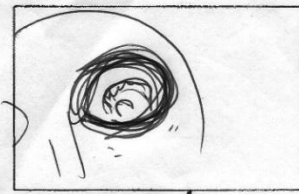
3

4



5 SI PIEGA X GUARDARE

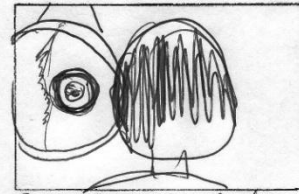
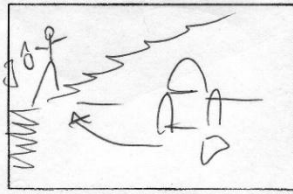
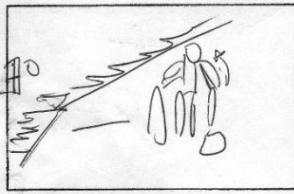
6



7

SI STROFINA
E RIAPRE

UN OCCHIO E POI LO CHIUDE
COME SE QUALCOSA NON ANDASSE



8

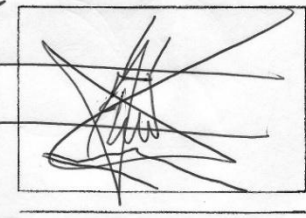
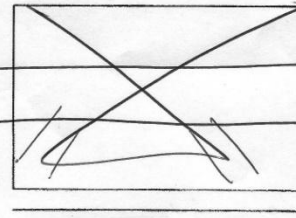
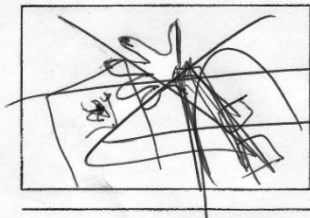
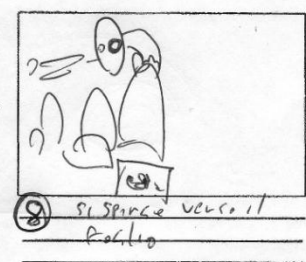
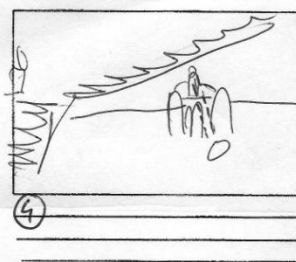
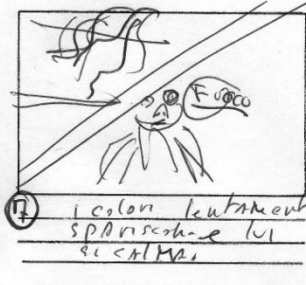
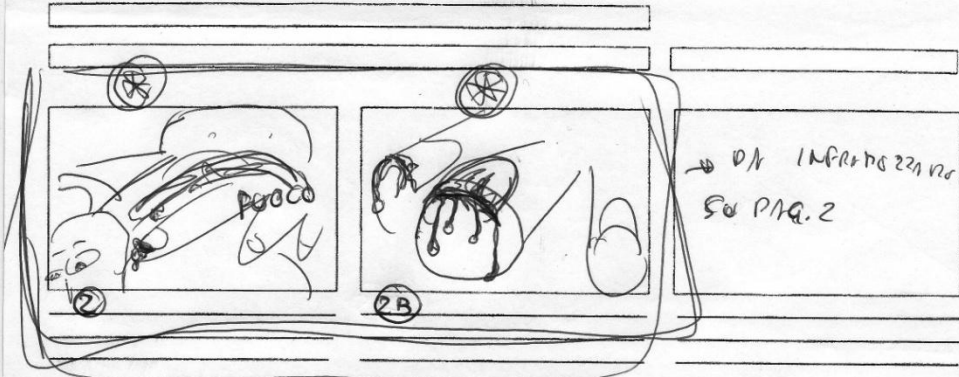
SI ALZA E VA ALLO SPECCHIO X
COPRIRE COSI' CHE NON VA

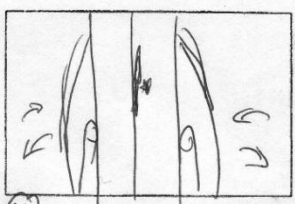
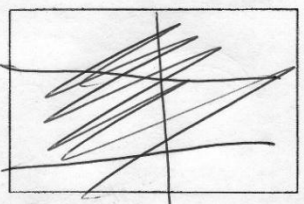
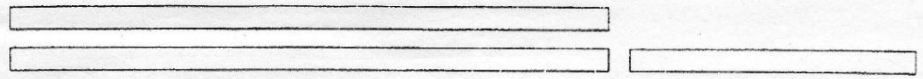
9

10

SI GUARDA ALLO SPECCHIO

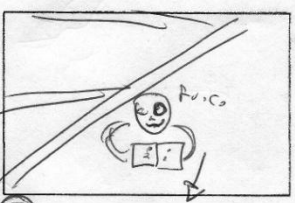
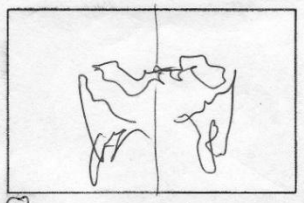
Empty rectangular box for notes.





11 Dattilo della
mecha sul foglio

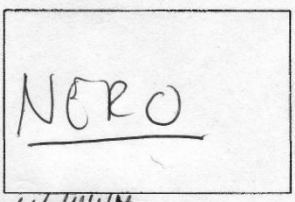
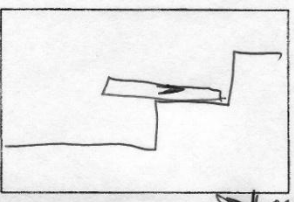
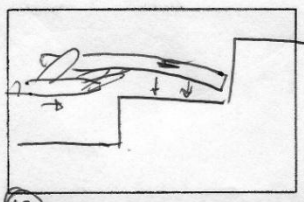
11 il foglio viene piato
su se stesso dalle mani...



14 ... e ripento

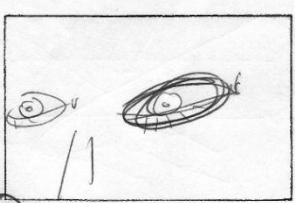
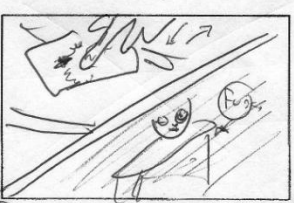
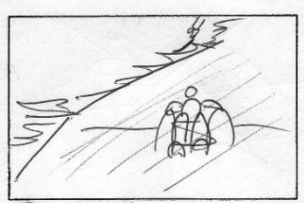
15 lui e' in piedi.
Alza lo sguardo
verso la scala

17 Sorride



12 APPAGGIA

Foglio in cima alla scala



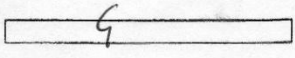
16 Notte.

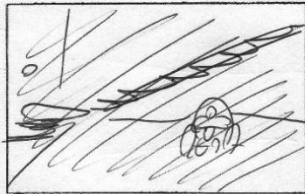
18 Lui vededi
nasce to
(DA ALTERNARE
CON 4)

18 CHI. D. B. GLI OCCHI
D. A. M. E.

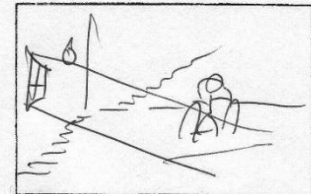
Aumenta un po' la luce
sulla scala e spunta
una mano che LESPÀ,
"raccolte il foglio"

NOTA: PIÙ INTENSAMENTE
CERCHIATO AD APPARECCE
DIVERSE



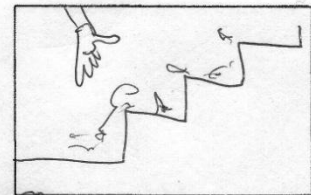
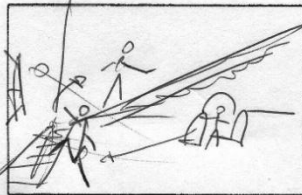


NERO



16 N. 118, DONNE,

17 ALBA,
LUCA dalla finestra.



18 SE. SVT CUR

19 Sale la scala
in cerca del figlio

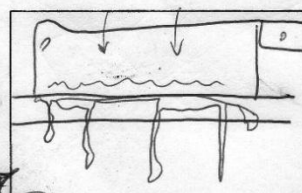
17 lo trova
staccato



20 GUARDA I PEZZI
DI CARTA
STACATA E LE CASCHE

CADUTE, RESTAN
LE SUE MANI

LA SUA ESPRESSIONE
CONTIPIA



NERO

21 UNA MANNAIA
SPAZZATA SUL LEGNO
SARACANDILE DI
IN QUEL STRE

14

5

<p>SI RIPRENDE CON UNA VARIANTE DELLA COSTRUIZIONE DEI BASTI CON I BOTTONI DELLA MONTAGNA MESSICANA</p>	<p>14</p>	
<p>15 GUARDA LA SUA OMBRA PER ALZARLE MANI, E POI ALZARLE LO SGUARDO INDIETRO VERSO LA FINESTRA, ESCE DALL'INQUADRA.</p>	<p>16</p>	<p>entra nel quadro</p>
<p>17 Dal centro campo appaiono che stanno sulla si guarda allo specchio e nota qualcosa.</p>	<p>18</p>	<p>19 Dettaglio della specchio</p>
	<p>NERO</p>	<p>FINIS</p> <p>APPLAUDI CONTRASTO</p>
<p>20 Dettaglio dell'occhio che lacrima inchiostro.</p>		<p>6</p>

DEVE TENTARE DI STAMPICCIARSI L'OCCHIO.

Bibliografia:

FONTI VIDEO ON-LINE

- Philippe Daverio, CON LA CULTURA IO MANGIO
<http://www.youtube.com/watch?v=ULz9W5t7Ug8>
- Philippe Daverio, LA CULTURA è UNA ROBA SERIA
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=GUZds29CkKw>
- Vittorio Sgarbi, LO STATO DELL'ARTE regione campania
<http://www.youtube.com/watch?v=udGvs-8vB5Y>
- Vittorio Sgarbi, SULLE ACCADEMIE DI BELLE ARTI alla 54° biennale di Venezia
<http://www.youtube.com/watch?v=CXZH0PY9iK4>

FONTI TESTUALI ON-LINE

- Eduardo Ambrosio, *"Idealismo e romanticismo"*
http://ambrosioe.altervista.org/idealismo_e_romanticismo.html
- Banksy official site
<http://www.banksy.co.uk/>
- Chris Cunningham official site
www.Chriscunningham.com
- Eron official site
<http://www.eron.it/HOME.html>
- Keith Haring official site
www.haring.com
- La Repubblica on line, STEN
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/01/12/sten-sbarca-milano-il-mito-dei-writer.html>
- A.S.Rossi, CASPAR DAVID FRIEDRICH
http://www.iisenzoferrari.it/public/files/materiali_didattici/friedrich.pdf
- Sten& Lex official
<http://stenlex.net/>
- Dario Trovato, MUSICA E IMMAGINE IN DIECI AUDIOVISIVI DI CHRIS CUNNINGHAM
<http://www.dariotrovato.com/wp-content/uploads/2012/09/Trovato-musica-e-immagine.pdf>
- Wikipedia.org

TESTI CARTACEI

- Giulio Carlo Argan, *"L'arte moderna"*, Sansoni, 2004
- Francesca Baiardi (a cura di), *"We are all fakes"*, Feltrinelli, 2011

- Walter Benjamin, *“L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica”*, Einaudi, 1966
- Ray Bradbury, *“Fahrenheit 451”*
- Cattedra di Pittura 1 Proff. Sauro Cardinali, Nicola Renzi ABA Perugia *“Polline”*, 2006
- Chris Cunningham, *“Rubber Johnny”*, Warp Films
- Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *“Itinerario nell’arte”*, Zanichelli, 2005
- Sergej Michailovic Ejzenstejn, *“Teoria generale del montaggio”*, Marsilio, 1985
- Enrico Ghezzi, Donatello Fumarola (a cura di), *“Shinya Tsukamoto, la mutazione infinita di Tetsuo il fantasma di ferro”*, Curti, 2004
- Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *“Nuovo vocabolario della lingua italiana”*, Le Monnier, 1990
- Guy Debord, *La società dello spettacolo*, 1967
- Emiliano Morreale, *“La crisi dell’autore ai tempi di Steve Jobs”*, articolo su Il Venerdì di Repubblica n.1234 del 11.11.2011
- Egon Schiele, *“Diario dal carcere”*, Skira, 2010
- Sergio Trasatti, *“Ingmar Bergman”*, Il Castoro Cinema, 1993
- Giuseppe Videtti, *“David Lynch. «Se il cinema non vuole l’arte, mi do alla musica»”*, articolo su Il Venerdì di Repubblica n.1234 del 11.11.2011

FILM

- Banksy, *“Exit through the gift shop”*, 2011
- Ingmar Bergman, *“L’occhio del diavolo”*, 1959
- Nacho Cerdà, *“Genesis”*, 1998
- David Cronenberg, *“Cosmopolis”*, 2012
- David Cronenberg, *“eXistenZ”*, 1999
- David Cronenberg, *“Il pasto nudo”*, 1991
- Chris Cunningham, *“Rubber Johnny”*, 2005
- Chris Cunningham, *“the work of director”*, 2003
- Carl Theodor Dreyer, *“Dies irae”*, 1943
- Carl Theodor Dreyer, *“Glomdalsbruden”*, 1926
- Carl Theodor Dreyer, *“la passione di Giovanna d’Arco”*, 1928
- Carl Theodor Dreyer, *“Vampyr”*, 1932
- Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *“Aleksandr Nevskij”*, 1938

- Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *“Ivan il Terribile, parte I - II”*, 1944/1958
- Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *“La Corazzata Potemkin”*, 1925
- Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *“Ottobre, i dieci giorni che sconvolsero il mondo”*, 1928
- Enrico Ghezzi, *“Enrico Ghezzi incontra David Cronenberg”*
- Enrico Ghezzi, *“Enrico Ghezzi incontra Shinya Tsukamoto”*
- Paul Leni, *“Il castello degli spettri”*, 1927
- Auguste e Luis Lumière, *“L’arrivo del treno alla stazione di Ciotat”*, 1896
- Auguste e Luis Lumière, *“L’uscita dalle officine Lumière”*, 1895
- David Lynch, *“Eraserhead”*, 1977
- David Lynch, *“Inland empire”*, 2006
- David Lynch, *“Strade perdute”*, 1997
- Friedrich Wilhelm Murnau, *“Fantasma”*, 1922
- Friedrich Wilhelm Murnau, *“Faust”*, 1926
- Friedrich Wilhelm Murnau, *“L’ultima risata”*, 1924
- Friedrich Wilhelm Murnau, *“Nosferatu”*, 1922
- Friedrich Wilhelm Murnau, *“Tartufo”*, 1925
- Oliver Stone, *“Natural born killers”*, 1994
- Shinya Tsukamoto, *“Denchu Kozo no boken”*, 1987
- Shinya Tsukamoto, *“Tetsuo – the iron man”*, 1989
- Shinya Tsukamoto, *“Tetsuo II- body hammer ”*, 1992
- Dziga Vertov, *“L’uomo con la macchina da presa”*, 1929
- Bill Viola, *“The passing”*, 1992
- Robert Wiene, *“Le mani dell’altro”*, 1924

Marco Buzzini
2013

