

## LO SPECCHIO FLUIDO

« Non senza fatica si giunge al fine »  
Girolamo Frescobaldi, 1637

Lo sconfinamento degli artisti in aree operative tradizionalmente non di loro pertinenza non è ormai più storia recentissima: la necessità che verso la metà degli anni '60 un certo numero di essi sentì di avvicinarsi ad uno strumento come il cinema, che per altro aveva già interessato, al tempo delle avanguardie storiche, l'attività di numerosi artisti e movimenti ben noti, rientra in quella appropriazione di nuovi mezzi espressivi, divenuta poi intorno agli anni '70 una esigenza primaria per l'allargamento del proprio orizzonte di lavoro. La necessità di nuovi spazi tecnico-operativi capaci di approntare imprevedibili amplificazioni al « creare », tradizionalmente inteso come produzione di oggetti o di « cose » relazionate al pavimento o alle pareti della galleria d'arte, è una delle premesse essenziali al costituirsi di quell'area in progressiva precisazione che è il « cinema d'artista ». Certo che gli artisti considerano il cinema, o meglio l'uso di esso in quanto strumento, un medium, un « mezzo », appunto, in qualche modo provocatorio, ma nel senso di un'espansione della ricerca estetica, strettamente collegato quindi con i termini di quella ricerca medesima, e più in genere, col contesto delle arti visive.

Tale collegamento determina e conseguentemente definisce un nuovo tipo di produzione artistica, che benché « usi » il cinema, non ne subisce il complesso « storico » dei significati, e addirittura non ne tradisce neanche particolari « consanguineità », in quanto i film di questi artisti sono assai più strettamente imparentati con le parallele ricerche da loro condotte in altri settori: ad esempio con la fotografia, col corpo, su aspetti concettuali dell'immagine o della natura, sulla memoria, sullo spazio/ambiente, se non addirittura su aspetti tecnici insiti costituzionalmente nel « mezzo », capaci di sottendere un uso « diverso » del cinema, applicando il movimento alla struttura dell'immagine.

Ecco quindi che il « cinema d'artista » è un momento fondamentale del trapasso dall'opera d'arte « chiusa » all'opera d'arte « aperta », dall'opera intesa come « oggetto », ad un tipo di artefatto in cui siano introdotti concetti esecutivi, di misura, e di analisi radicalmente diversi. Il contributo del cinema d'artista non termina qui, infatti il suo collegamento « organico » coll'area delle arti visive non ne fa una semplice frangia di tale ambito, ma ne definisce viceversa il ruolo motorio, dinamico; significa il momento non occasionale e forse irripetibile, di tentare « luoghi » estetici inesplorati e senza dubbio inaccessibili con altre tecniche; significa arrivare a mettere in discussione contenuti, forme e strutture del proprio « comportamento ».

Quindi l'uso del cinema diviene per gli artisti momento fortemente « trainante » e innovativo proprio per il lavoro che essi svolgono in altri modi. Ancor oggi è difficile poi valutare in quale misura questo mezzo sia stato indispensabile supporto per recuperi di spazi creativi assolutamente liberi e autonomi anche dal fare artistico (vedi esperienze di tipo sessantottista immerse nel sociale, nel freudiano, nel paranoico, nel politico), che spesso l'artista si vedeva preclusi dalla committenza schematica del mercato e dalle necessità della produzione, nonché dal rapporto spesso frustrante con gli spazi « delegati » all'incontro arte/pubblico: gallerie, musei, etc.

È qui che il cinema degli artisti acquista uno straordinario senso nel momento in cui si definisce per essi come « terra di nessuno », come ultima sponda della ricerca, come « tramite » per arrivare « oltre » il proprio lavoro.

Si sta sviluppando attualmente un'impastazione critica che vede nel cinema degli artisti caratteristiche tecniche e strutturali, scopi e svolgimenti, assolutamente specifici, in piena autonomia cioè rispetto al modello filmmakeristico dell'underground e a quello, tecnicamen-

te più raffinato, del cinema « sperimentale ».

Ci sono due posizioni sostanzialmente opposte: una tende, facendo leva sull'uso del mezzo tecnico, la cinepresa, inteso come elemento coibente al di là delle premesse o del tipo di utilizzo dello stesso, ad amalgamare tutti i vari aspetti del cinema non commerciale: cinema underground, cinema indipendente delle cooperative, i film di alcuni filmmaker italiani e non, cinema d'artista, superottimismo vario, cinema familiare, d'occasione, filmperformance, addirittura il videotape, etc.

L'altra posizione tende invece a « riconoscere » ed a restituire a ciascun settore il proprio ambito di motivazioni, di contenuti e di svolgimenti. La prima ci vorrebbe tenere agganciati a posizioni plausibili solo se ci riportiamo al clima della fine degli anni '60, ma risulta insostenibile se si tien conto di quanto è avvenuto a partire dal 1970; è infatti con gli anni '70 che l'uso del mezzo acquista progressivamente di specificità. Per quanto riguarda il cinema fatto dagli artisti, mi sembra non vi siano dubbi su una sua assoluta caratterizzazione di premesse e di intenti. A questo proposito ritengo essenziali i concetti espressi da Vittorio Fagone nel saggio introduttivo del suo «Arte e Cinema in Italia»<sup>1</sup>. Una seconda differenziazione, a mio giudizio, si verifica, negli ultimi anni, tra il cinema degli artisti e il cinema genericamente inteso come « di ricerca ». Quello che si è chiamato underground è stato un cinema che ha contrapposto il quotidiano al mitologico, il privato alle grandi emozioni collettive, l'inconscio cinematografico alle estroverse fantasie. Questa distinzione difficile da cogliere, è nella realtà delle opere che qui presentiamo, ha una sua ragione storica e linguistica. L'espansione dello spazio d'intervento dell'artista, l'assunzione dei metalinguaggi dell'esperienza estetica come campo di ricerca, ha riproposto nel cinema una sorta di *specchio fluido* dove immagini e produzione di immagini possono convivere inseparabili, essere messe in un unico circuito, omologate ad una «impropria» specificità». Ed ancora: «...Come un'architettura il film di artista è struttura, modello, utensile e

artefatto. Lo è come ogni struttura formalizzante una nuova pratica della visione, un nuovo criterio di conoscenza dello spazio visibile ».

Per un'ulteriore estensione di questo discorso intervengono poi i testi teorici e le indicazioni pratiche degli artisti presenti in questo catalogo, i quali, ciascuno a suo modo, sono impegnati a dare ulteriori contributi alla discussione in atto.

Ci sembra opportuno infine sottolineare come questa analisi non sia un voler inventare una « querelle » tanto vacua quanto inesistente, o ancor meno il tentativo di creare assurde quanto impossibili gerarchie di valori all'interno del « cinema non ufficiale », ma rappresenti una volontà di far chiarezza in un settore così articolato e vitale della ricerca visuale contemporanea, peraltro ancora largamente disatteso da spazi pubblici e privati, e che è ancora in cerca di una sua precisa collocazione all'interno dei canali di diffusione e di fruizione che lo restituiscano ad una larga attenzione pubblica.

Il rapporto col pubblico è stato uno dei motivi di fondo della ragion d'essere dell'incontro tra artista e cinema, ma i canali e le istituzioni adatti allo scopo, se non si tratta di strappare o contendere in piena « colluttazione » spazi e circuiti già esistenti, a tutt'oggi non esistono ancora.

Iniziare a far chiarezza in questo settore, avviare un'analisi puntigliosamente attenta, anche per eccesso, vuol dire, in clima di crisi e disorientamento, non solo reagire ad una pletorica onnicomprensività che trascenderebbe poi il prodotto stesso relegandolo verso una leggibilità parziale, distorta ed equivocabile, ma potrebbe voler dire soprattutto l'inizio della messa a fuoco degli strumenti adatti, pubblici o privati, per la necessaria catalogazione storica e critica di questi lavori, nei luoghi e con i mezzi che più competono loro.

ANDREA GRANCHI

Marzo 1978

<sup>1</sup> Fagone V., *Arte e Cinema*, per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-'77, Marsilio Ed. Milano, 1977.