

FRANCESCO FEDERICI

Frammenti di cinema

Archivi e museografie d'artista

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2018

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675189-8

Il mio libro si chiamava *Sudafrica* e aveva un'unica didascalia sotto la prima fotografia che le ho descritto, l'ingrandimento. La didascalia diceva: «*Méfiez-vous des morceaux choisis*».

Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, 1984.

Introduzione

Atlanti, collages, frammenti, *compilation film*. Sono solo alcune tra le innumerevoli forme che gli artisti hanno scelto per lavorare con l'archivio, in un complesso di pratiche e di ricerche che, da ormai molti anni, lo hanno portato al centro della scena artistica. L'archivio gode nell'arte di un ruolo particolare, è divenuto imprescindibile per la gestione della complessità contemporanea e, allo stesso tempo, nel rapporto con la memoria, soprattutto laddove l'arte contemporanea viene intesa come la ricerca di dare una forma al mondo percepito.

In parallelo, l'archivio riveste un ruolo fondamentale negli studi cinematografici, poiché fornisce la base materiale e filologica di ricerca, nonché, in molti casi, la struttura fisica, il luogo nel quale raccogliere, conservare, proteggere quello che viene selezionato. Nelle istituzioni dell'arte contemporanea si è manifestata sempre più la necessità di gestire un patrimonio in crescita esponenziale, un proprio archivio quindi, che, nato per la conservazione, offre costantemente nuovo materiale alle pratiche artistiche e curatoriali, che in questo modo si autoalimentano. Intorno a esso si è venuto a creare un sentimento di ansiosa ricerca di forme che servono da contenitori per la sempre maggiore mole di dati che collezioniamo, così come per assorbire i numerosi ricordi che vengono prodotti in guise semi-immateriali.

L'archivio, per come lo si intende in questo libro, si trova a basculare prima di tutto tra due mondi, quello fisico, struttura conservativa istituzionale, e quello concettuale, base primaria delle riflessioni, e tra due complessi istituzionali, quello dell'arte contemporanea e quello degli archivi cinematografici, che si incontrano grazie ai lavori di molti artisti e alla porosità che spesso contraddistingue queste istituzioni, perché i confini tra cinema e arte contemporanea sono oggi fragili e di difficile definizione. Una buona parte

del «cinema d'archivio» poggia le sue basi proprio su questi confini, un territorio che viene rimodellato in continuazione prima di tutto dall'evoluzione tecnologica e poi artistica.

Nel percorso che qui viene tracciato, il livello della struttura di conservazione e il successivo livello della riflessione artistica e museografica hanno in alcuni casi un preciso legame, ma spesso si trovano a essere due momenti separati, caratterizzati da una comunicazione complessa. Analizzare le museografie del cinema d'archivio richiede quindi un confronto tra le istituzioni, i modelli, le forme di produzione e di distribuzione che hanno questi due mondi e una riflessione in particolare sui momenti d'incontro.

Questo libro non vuole solamente essere un sentiero tracciato all'interno del concetto d'archivio, questione che è stata ampiamente sviluppata e affrontata brillantemente da diversi studiosi, ma vuole porsi come riflessione sul passaggio necessario alla messa in mostra dei materiali d'archivio, in particolar modo quando questo percorso viene svolto all'interno del complesso istituzionale dell'arte contemporanea. Il concetto d'archivio assume infatti un'importanza capitale al momento di soffermarci sui dispositivi – memoriali, culturali, temporali – creati da alcuni artisti che lavorano con le immagini in movimento e sono inevitabilmente interessati alla loro esposizione. Riflettere, ad esempio, sugli archivi cinematografici è utile a capire il doppio modello di gestione che si viene a creare con l'immissione delle immagini in movimento (qui quasi sempre cinematografiche) in un contesto istituzionale creato per la conservazione e in seguito in un processo che va verso l'esposizione. Un percorso che quindi si soffermerà sui *frammenti* che fanno parte di questo patrimonio, a volte nascosto, a volte aperto, e alle possibilità di riuso del materiale.

La prima parte di questo libro è dedicata a ripercorrere questo sentiero da un punto di vista teorico, analizzando alcuni concetti chiave, osservando il percorso del riuso e le trasformazioni alle quali il materiale d'archivio è sottoposto. È stato quindi necessario riprendere brevemente alcune delle molte riflessioni che sono state fatte sull'archivio, soffermandoci in particolare su quelle che hanno al loro centro l'arte contemporanea, osservando come questa spesso si sviluppi attraverso metafore e come l'archivio ne sia solo una delle molte, sebbene una delle più studiate in questo momento, probabilmente per il fatto che si presta meglio di altre a comprendere alcune

delle complessità istituzionali e sociali della nostra contemporaneità, nonché le implicazioni espositive. Il passaggio fatto è stato quello di superare l'analisi dell'archivio in sé, per proiettarci in un percorso che dalla struttura fisica della conservazione arriva fino all'esposizione nei contesti museali, dal recupero del materiale all'accesso.

Il punto di partenza, in parte si è visto, è la considerazione dell'archivio negli studi cinematografici. Come scrive Christa Blümlinger:

Ce sont les archives elles-mêmes qui retiennent l'attention, sans que celle-ci soit toujours circonscrite de manière très claire: c'est souvent de l'«archive» en général qu'il est question, ou encore, en termes institutionnels du «patrimoine». Les archives ne sont plus réservées aux études génétiques, historiennes ou économiques, mais gagnent aussi le domaine de l'esthétique du cinéma¹.

In questo, gli studi cinematografici possono offrire una base di analisi solida. Il motivo risiede nel fatto che l'archivio cinematografico, come istituzione, è profondamente radicato nella costruzione della memoria del patrimonio contemporaneo. L'unione fra il patrimonio cinematografico e la pratica artistica fa deflagrare i confini della conservazione in una nuova gestione del ricordo, che si vedrà essere frammentario, parziale, simulacro di un passato talvolta mitizzato e, contemporaneamente, materiale di costruzione di un presente attivo.

L'inizio di questo percorso sarà quindi una riflessione su alcune delle forme dell'archivio, cinematografico, artistico, espositivo, e alcune metafore che ne derivano, il frammento, il pezzo, il non finito, con il fine di dare le coordinate teoriche che stanno alla base di questo percorso. Si è deciso di muoversi su entrambi i livelli, quello dell'analisi istituzionale e quello dell'analisi teorica, perché solo entrambi danno luogo alle forme espositive che sono analizzate nella seconda parte del libro. Sono particolarmente importanti le analisi del concetto di frammento, la parallela idea di rovina², alcune delle forme di *raccolta* delle immagini e i tentativi fatti in questo senso, come il ricorso, anche questo molto sviluppato nell'arte, alla

¹ C. Blümlinger, *Présentation*, in Id. (a cura di), *Attrait de l'archive*, in «CiNéMAS», nn. 2-3, 2014, p. 7.

² Si veda il paragrafo *Memoria, rovina e frammento*. Cfr. R. Bégin, A. Habib (a cura di), *Imaginaire des ruines*, «Protée», vol. 35, n. 2, 2007.

figura dell'atlante, nella sua essenza allo stesso tempo di immagine e contenitore.

La figura del frammento, in particolare, ha assunto un ruolo guida, poiché rappresenta lo statuto di non-finitezza dell'oggetto cinematografico, frantumato in molte piccole parti. Non tutti i lavori di *found footage* sono un *Perfect Film* (1986), come l'opera di Ken Jacobs, mostrata così come trovata dall'artista in un negozio (fatto salva una circoscritta elaborazione sulla componente sonora), ma sono invece una paziente ricostruzione di un senso, proprio attraverso lo studio del frammento. Accanto a esso sta il concetto di rovina, che emerge soprattutto quando si lega alla forma espositiva, quella «disposizione museografica delle rovine di film», come scrive Dominique Païni, che sta alla base delle forme del cinema esposto, ma anche la stessa idea di rovina che è uno degli elementi del paesaggio contemporaneo e della storia dell'arte. «Il tempo in rovina», secondo la formula di Marc Augé³, la vista del passaggio delle epoche e i segni lasciati da esse, ma anche la difficoltà contemporanea a lasciare segni per il futuro e, nonostante questo, una forte nostalgia per il passato, uno dei sintomi dell'odierna fascinazione per gli archivi. L'antropologo francese scrive come sia stato Lévi-Strauss⁴ a sottolineare «l'analogia tra ricordo e rovina», analogia che Augé sviluppa seguendo un percorso legato alle arti, mescolando i suoi ricordi del lavoro di ricerca sul campo con le successive riflessioni da essi scaturite.

Esiste una linea sottile che collega i termini rovina, frammento, archivio e patrimonio: si tratta in tutti e quattro i casi di concetti legati al non finito, all'incompleto, ognuno di questi termini contiene un certo fascino e insieme formano un *unicum* difficile da scindere. Naturalmente, se presi singolarmente, possono vivere di vita propria e hanno in sé un loro peso storico e culturale. Nella prospettiva che viene qui sviluppata si portano questi quattro termini verso un insieme legato alle pratiche artistiche contemporanee e soprattutto ai modi di conservazione ed esposizione del patrimonio. Si è voluto insistere su questi concetti per poter attribuire ai lavori artistici che

³ M. Augé, *Le Temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003, tr. it. di A. Serafini, *Rovine e memoria. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

⁴ C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955, tr. it. *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 1982.

sono l'oggetto di questa ricerca il carattere transitorio che li contraddistingue.

Allo stesso modo il percorso tracciato in questo libro si sviluppa tra le istituzioni dell'arte, in particolar modo di quella contemporanea, e quelle cinematografiche, con tutte le difficoltà di definizione che entrambe portano con sé e le «crisi d'identità» che hanno avuto e che hanno⁵. Viva Paci, accostando «l'*attraction*» con «l'*acte d'exposer*» e tracciando una «breve tipologia dei passaggi dal cinema al museo», inserisce le cineteche e i musei del cinema tra queste forme:

Tout d'abord, évoquons les *cinémathèques* (ou Film Archive, ou Film-museum), le seul élément de cette typologie qui possède une véritable vocation muséale: collecter, conserver, préserver, montrer.

Les *musées du cinéma*, quant à eux, sont surtout des expositions de *memorabilia* (de traces, de vestiges) de l'histoire du cinéma. Un film relativement récent de Mark Lewis, *Cinema Museum* (2008) nous en montre un exemple fascinant, parcourant par de long travellings les antres d'un musée privé créé par un excentrique collectionneur, à Londres, consacré aux traces éphémères du cinéma⁶.

Partendo da queste forme riconosciute come luoghi di esposizione del cinema e delle immagini in movimento e soprattutto dei loro frammenti, in virtù di un «percorso di affinità mediatiche»⁷ che esiste tra museo e cinema, verrà analizzato in particolar modo il caso dell'EYE Film Institute di Amsterdam, che, nella sua nuova conformazione, è allo stesso tempo cineteca e sala di esposizione. Perché scegliere questo museo in particolare? Le istituzioni che si sono interessate all'esposizione del cinema sono ormai molte, solo tra gli ultimi in ordine cronologico è il caso delle Gallerie degli Uffi-

⁵ Cfr. A. Gaudreault, P. Marion, *Il cinema è morto ancora! Un medium e le sue crisi d'identità*, in F. Casetti, J. Gaines, V. Re (a cura di), *Dall'inizio alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine 2010, pp. 135-142.

⁶ V. Paci, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2012, p. 227, corsivi nel testo. Cfr. B. Le Maître, J. Verraes (a cura di), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis 2013 e, in particolare, i capitoli scritti da B. Le Maître, *Invincible dialogue des résurrections. Cinema Museum (Mark Lewis, 2008)*, pp. 15-28 e da T. Castro, *Anatomie de l'œil-caméra. Autour de Cinema Museum (Mark Lewis, 2008)*, pp. 29-39.

⁷ V. Paci, *op. cit.*, p. 226, traduzione dell'autore.

zi che, tra le sale del Levante e la Galleria delle Statue e delle Pitture, ha ospitato la mostra *Ejzenštejn - La rivoluzione delle immagini*⁸, iniziando un percorso di cinema al museo che continuerà con una mostra su Andrei Tarkovskij, con lo scopo di «svecchiare il museo»⁹ fiorentino. Ma l'istituzione olandese è un esempio che ben si presta per osservare le commistioni tra cinema, arte contemporanea e archivio, poiché è un complesso culturale più che una cineteca o un museo¹⁰, oggi responsabile, tra le altre cose, della vita distributiva dei film olandesi all'estero. Un'istituzione raccolta principalmente in un interessante edificio concepito dallo studio viennese Delugan-Meissl, non nuovo a progetti museali¹¹, pensato per dare spazio alle esigenze di proiezione e di esposizione. Inoltre, la mostra che ha inaugurato la nuova struttura nel 2012, *Found Footage: Cinema Exposed*, è un riuscito esempio di unione fra frammenti filmici, arte contemporanea e strategie di montaggio museografico.

Questo libro vuole essere quindi un percorso interdisciplinare, che dal cinema si dirige verso l'arte contemporanea e che osserva le diverse strategie che sono state utilizzate prima di tutto per parlare della memoria attraverso le immagini in movimento e poi per esporre questa memoria e queste immagini secondo modalità museografiche che risultino efficaci per un pubblico il più ampio possibile. Il *found footage*, nella sua complessità terminologica, diviene così una delle formalizzazioni possibili di questa ricerca delle tracce del

⁸ Cfr. M. Faietti, G. Farinelli, P. Nardoni, E. Schmidt (a cura di), *Ejzenštejn. La rivoluzione delle immagini*, Catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 7 novembre 2017 - 7 gennaio 2018, Giunti Editore, Milano 2017 e i due convegni *Avanguardia e rivoluzione. Il cinema di Sergej M. Ejzenštejn*, organizzato dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con le Gallerie degli Uffizi (Bologna, 8 novembre 2017), e *The future is our only goal. Revolutions of Time, Space and Image. Russia 1917-1937* (Firenze, 9-10 novembre 2017), promosso dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.

⁹ S. Bucci, *Rivoluzione agli Uffizi, c'è il cinema*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 2017, p. 42.

¹⁰ L'EYE Film Institute è nato nel 2010, dalla fusione fra il Filmmuseum – fondato nel 1952 (il cui predecessore era il Nederlands Historisch Filmarchief, che risale al 1946) e dal 1975 al 2009 ospitato nel Vondelparkpaviljoen, edificio ottocentesco costruito all'interno del famoso Vondelpark – l'Holland Film, la Film Bank e il Nederlands Instituut voor Filmeducatie.

¹¹ Tra cui il Porsche Museum a Stoccarda, il Museum Wiesbaden, la Fabrica di arte Helmut Ditsch a Buenos Aires e il Victoria & Albert Museum a Dundee.

passato e uno dei modi privilegiati di esporre il ricordo, personale o collettivo che sia.

Le coordinate che risulteranno da questo viaggio nelle forme dell'archivio esposto servono anche a osservare l'esposizione delle forme cinematografico-artistiche contemporanee. In questo panorama complesso, in questo orizzonte artistico che si sposta in continuazione, l'archivio assume un ruolo capitale: serve da vettore per indicare una delle strade più utilizzate nell'arte contemporanea per osservare le tracce del passato attraverso i frammenti a noi rimasti.

Indice

Introduzione	9
Una forma archivio	17
Pensare l'archivio nell'arte contemporanea	24
Memoria, rovina e frammento	29
Osservare i frammenti	36
<i>Found Footage</i>	43
Archiviare frammenti	46
Forme digitali	59
Forme temporali	64
Una forma archivio	66
Esporre l'archivio	71
Geografie plastiche	76
L'EYE Film Institute e l'apertura dello sguardo	78
<i>Found Footage: Cinema Exposed</i>	86
Bill Morrison/Pablo Pijnappel	90
Joachim Koester/Anri Sala/David Claerbout	93
Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi	96
Wolf Vostell/Douglas Gordon/Christoph Girardet/Matthias Müller	99
Bruce Conner/Aernout Mik	103
Il percorso dell'archivio	105
Bibliografia	107



Scritture della visione

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Scritture della visione>



Pubblicazioni recenti

23. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*. In preparazione.
22. Francesco Federici, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, 2018, pp. 120, ill.
21. Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, 2017, pp. 370.
20. Mauro Giori, *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho*, 2015, pp. 342.
19. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 2014, pp. 268.
18. Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, 2012, 2015², pp. 190, ill.
17. Elena Marcheschi, *Sguardi eccentrici*, 2012, pp. 262, con DVD.
16. Silvia Moretti, *Mulini del Po. Riccardo Bacchelli, il cinema, la televisione*, 2011, pp. 156, ill.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018