

Il film come esposizione. La dimensione museale di *I colori della passione* e *Shirley – Visions of Reality*

Elisa Mandelli

Publicato: 4 dicembre 2017

Abstract

The essay analyses the films *The Mill and the Cross* (Lech Majewski, 2011) and *Shirley - Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013). Both are inspired by famous paintings: Bruegel the Elder's *Procession to Calvary* the first, thirteen Edward Hopper's works the second. The essay proposes to investigate the films beyond the simple relationship between cinema and painting, considering them as part of a web of intermedial relations, which includes also two related video installations: *Bruegel Suite* (2011) and *Visions of Reality* (2013). In particular, the article identifies the penetration of an "exhibition form" into the structure of the films themselves. They are characterized by a "museal dimension", not only because they draw their own materials (the paintings) from the museum, but also because they consider the paintings as devices that involve a certain materiality, as well as a precise relationship with the spectator. This "museal dimension" is obtained through the use of the figure of the *tableau vivant*, a particular dialectic between on-screen and off-screen, and the stratification of the images on multiple levels.

Keyword: film; museum; installation; painting; tableau vivant

Elisa Mandelli: Università Link Campus (Italia)

Contatto: e.mandelli@unilink.it

Elisa Mandelli is Postdoctoral Researcher at Link Campus University of Rome, in the framework of the national research project "Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)", funded by the Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. In 2015 she obtained a PhD in History of Arts at the Ca' Foscari University/IUAV (Venice). Her research focuses on the relationships between cinema and other arts, particularly visual arts; film and tv series analysis; the exhibition of moving images in museums. She is member of the editorial board of the journal «Cinergie». She published articles in several national and international journals, such as *Cinema&Cie*, 1895, *Studi culturali*. Her books will be published in 2017: *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo/Exhibiting Memory. Moving Images in Contemporary Museums* (Forum, Udine 2017) and *In Treatment. La serialità in analisi/In Treatment. Seriality Under Analysis* (Mimesis, Milano-Udine, 2017)

1 A partire dal “quadro”

Un carrello laterale esplora uno spazio in cui si trovano uomini e donne vestiti in abiti cinquecenteschi, disposti a diversi livelli, dal primo piano allo sfondo.



Figura 1. *I colori della passione* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011)

Alcuni di essi rimangono immobili in pose plastiche, altri si affaccendano intorno a quattro figure centrali, che aiutano a vestirsi e a trovare il proprio posto nell'equilibrio della composizione. In un dialogo iniziato fuori campo riconosciamo la voce del pittore, che promette il quadro ultimato al suo committente. Mentre l'artista entra in campo a dare gli ultimi ritocchi alla scena, l'inquadratura si allarga e vi riconosciamo un *tableau vivant* che riprende il celebre dipinto *Salita al calvario*, di Pieter Bruegel il Vecchio (1564).

La macchina da presa inquadra il vagone di un treno. Una donna entra dal fondo, si siede su uno dei sedili e, dopo aver percorso lo spazio con lo sguardo, estrae dalla borsa un libro. Mentre lo tiene in mano e ne osserva la copertina, un'altra passeggera vestita di rosso, seduta al lato opposto della carrozza, si volta a guardarla.

L'immagine rimane come congelata per qualche istante, ed è in quel momento che nella posizione delle figure, nelle geometrie tracciate dagli oggetti, nei chiaroscuri disegnati dalla luce che entra dai finestrini, nelle tinte dei colori, riconosciamo la totale aderenza di quanto vediamo sullo schermo a un quadro di Edward Hopper, *Chair Car* (1965).

Il movimento riprende e la donna inizia a leggere il libro. Un piano ravvicinato ce ne mostra la copertina, dove al nome dell'autrice, Emily Dickinson, si accompagna un'immagine il cui impianto di nuovo allude a un quadro del pittore statunitense, *Western Motel* (1957).

Quelli appena descritti sono gli incipit, o per meglio dire i prologhi, dei film *I colori della passione* di Lech Majewski (*The Mill and the Cross*, 2011) e *Shirley – Visions of Reality* di Gustav Deutsch (2013). In entrambi i casi, fin dall'inizio la rappresentazione cinematografica denuncia scopertamente la propria matrice pittorica: nei colori e nella grana dell'immagine, nella composizione dell'inquadratura, nel movimento lento che si arresta per un istante e lascia trasparire la somiglianza con un dipinto ben riconoscibile. Tuttavia l'operazione è più complessa di una semplice incorporazione di citazioni pittoriche nel testo. Piuttosto, il tessuto stesso del film



Figura 2. *Salita al calvario* (Pieter Bruegel il Vecchio, 1564)



Figura 3. *Shirley – Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013)



Figura 4. *Chair Car* (Edward Hopper, 1965)

si sviluppa a partire da una ripresa del dipinto nella forma del *tableau vivant*, che, in particolare per *Shirley*, si estende a comprendere l'intera durata della narrazione.

Soffermiamoci brevemente sui film. *I colori della passione* ricostruisce il processo di creazione di *Salita al calvario*, nonché il contesto storico su cui si innesta. Sul piano narrativo, si alternano due ordini di azioni principali. Nel primo, come zoomando su un dettaglio del dipinto, la macchina da presa lo porta in primo piano, ne esplora i personaggi e ne sviluppa l'azione, tracciando un mosaico di microstorie che corrisponde a quelle che Bruegel ha rappresentato nel quadro: i contadini intenti nelle loro faccende quotidiane, il mugnaio, la crocefissione, Maria confortata dalle pie donne e da San Giovanni.¹

In secondo luogo, approfondendo uno spunto presente nel dipinto stesso, a essere messo in scena è il farsi dell'opera, il suo percorso ideativo e realizzativo: se nel quadro di Bruegel si è pensato di riconoscere il pittore, Majewski affida all'attore Rutger Hauer il compito di interpretarlo, cogliendolo nel pieno del momento creativo, nell'atto di mettere in forma la propria materia. Una linea narrativa che, come scrive Miriam De Rosa nella "continua tematizzazione del medium e dei suoi codici" (2014: 194), finisce per assumere una chiara connotazione metalinguistica, che rimanda all'operato del regista. Un discorso autoriflessivo che, continua De Rosa, mette "al centro la sovrapposizione tra pittura e cinema" (2014: 195), aprendosi inoltre, come vedremo, a riferimenti a una pluralità di forme espressive.

A partire dal girato del film, Majewski ha realizzato un'installazione, *Bruegel Suite*, presentata nel 2011 al Louvre e alla 54° Biennale d'Arte di Venezia, dove era situata nella chiesa di San Lio: due schermi posizionati ai lati dell'altare mostravano altrettante crocefissioni, mentre sui dei monitor lungo le navate erano visibili attori che si muovevano percorrendo gli spazi del quadro.



Figura 5. Veduta dell'installazione *Bruegel Suite* (Lech Majewski, 2011) nella chiesa di San Lio – Venezia

Shirley – Visions of Reality si compone di una successione di tredici ambienti che sono l'esatta replica di altrettanti dipinti di Hopper, in cui i personaggi si muovono a dare vita alle azioni che contornano l'istante fissato

¹ Il film è basato su un saggio dello storico e critico d'arte Michael Francis Gibson (1996), in cui l'autore sottolinea la ricchezza narrativa del quadro. Gibson ha inoltre collaborato alla sceneggiatura del film.

sulla tela.² Le scene si svolgono tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta, a lunghi intervalli l'una dall'altra, e hanno sempre come protagonista un'attrice di teatro, Shirley. In apertura di ciascuna di esse un cronista radiofonico presenta, su schermo nero, gli eventi salienti di quella giornata, mentre il monologo interiore della protagonista permette allo spettatore di conoscere la sua storia personale, che si innesta su tre decenni di storia americana.

Il sottotitolo del film, *Visions of Reality*, è anche il titolo di una mostra allestita nel 2013 a Vienna, nelle sale della Künstlerhaus (Deutsch e Schimek, 2013), dove erano esposti alcuni dei set utilizzati per il film e degli oggetti che li popolavano,³ di cui il pubblico poteva esplorare la natura tridimensionale.



Figura 6. Veduta della mostra *Visions of Reality* (Vienna – Künstlerhaus, 2013)

Muovendosi tra arredi e fondali dipinti, illuminati da riflettori posti in bella vista e con altoparlanti che diffondevano i rumori di fondo prodotti da un contesto invisibile, i visitatori erano messi di fronte alla complessa artificialità alla base dell'apparente realismo della rappresentazione filmica, e con essa dei quadri.

2 La dimensione museale delle immagini

Per cogliere la reale complessità di questi film è opportuno resistere alla tentazione di considerarli unicamente alla luce della relazione cinema/pittura. Non solo perché, come vedremo, il *tableau vivant* costituisce una figura intermediale per eccellenza, che rimanda a una molteplicità di altre forme espressive. *I colori della passione* e *Shirley* vanno piuttosto iscritti in un panorama più vasto che abbraccia gli assetti contemporanei delle arti visive, con la diffusione delle immagini in movimento negli spazi museali, e la più generale migrazione delle immagini tra diversi contesti e dispositivi.

² L'“incassamento” di un quadro nell'altro che abbiamo descritto nel prologo non si verifica altrove, e ciascuna sequenza si limita a riprendere un solo dipinto.

³ Un'operazione che ricorda per alcuni versi l'esposizione di oggetti hitchcockiani nell'esposizione *Hitchcock et l'Art*, curata da Dominique Païni e Guy Cogeval (Païni e Cogeval 2000).

Da un lato, infatti, questi film si sono prestati in modo ideale a circolare in ambiti differenti, essendo stati proiettati sia nello spazio istituzionale della sala cinematografica che in quello del museo.⁴ Dall'altro in entrambi i casi ai film si è affiancata un'installazione che li riprendeva e li rimodulava, letteralmente scomponendoli in vista di una loro disposizione nello spazio espositivo. Un'operazione tutt'altro che rara per molti artisti che si sono dedicati al video a partire dalla metà degli anni Novanta: sempre più di frequente film o video vengono ripensati e riassemblati in percorsi installativi (o viceversa) che li risignificano e li aprono a nuovi attraversamenti.⁵ In entrambi i casi considerati si tratta di opere che si danno costitutivamente in forma "plurale", quella filmica e quella installativa, risultanti dalla reciproca rimodulazione tra mezzi espressivi differenti. Tali manifestazioni possono funzionare l'una senza l'altra, ma è la loro messa in relazione che fa emergere in modo più scoperto e significativo la ricchezza di implicazioni di cui si caricano.

Alla luce di questo scenario, considerando *I colori della passione* e *Shirley* come snodo di una trama di riferimenti intermediali, intendiamo indagare la penetrazione di una "forma espositiva" nei meccanismi rappresentativi e nella struttura stessa dei film. Si tratta di un aspetto su cui diversi studiosi si sono già interrogati. Barbara Le Maître (2006: 30) ha individuato un ingresso del "museale" nelle immagini contemporanee: nella sua argomentazione, se il museo non è più l'unico detentore delle funzioni di conservazione, restauro e trasmissione, esse possono essere svolte anche da altri media quali il cinema o la fotografia, facendo sì che un'opera possa divenire un "gesto museale" per altre opere o altre immagini.

I colori della passione e *Shirley* ci paiono pienamente attraversati da questo "spirito museale". Entrambe le opere si basano innanzitutto su un'operazione di traduzione in un diverso sistema espressivo che punta sul massimo dell'identità con il testo di partenza. L'opera pittorica rimane quindi un termine di riferimento imprescindibile, e il film stesso si fa mezzo di esposizione che esibisce, prima ancora che ciò che è rappresentato, la propria somiglianza con i quadri di Bruegel o di Hopper, ma anche, a ben vedere, ciò che più lo distingue da essi: la possibilità di animarli, e dunque la propria peculiarità di "immagine in movimento".

Il finale di *I colori della passione* sorregge pienamente una lettura del film alla stregua di spazio espositivo: dopo una dissolvenza in nero su cui si è chiusa una scena di danza dei personaggi del quadro, mentre man mano ne sfuma la colonna sonora, un progressivo allargamento di campo mostra – per la prima volta – l'originale di *Salita al Calvario* e la parete del Kunsthistorisches Museum di Vienna cui è appeso.

Lentamente, la macchina da presa si muove poi a inquadrare le sale adiacenti e gli altri dipinti che vi sono disposti, segnalando a posteriori la possibilità di individuare alla base del film quella stessa funzione espositiva svolta dal museo.

In *Shirley*, sebbene non siano mostrati gli originali dei quadri di Hopper, ma solo le loro ricostruzioni filmiche, queste ultime sono poste l'una dopo l'altra e separate dallo schermo nero, che le isola con lo stesso effetto che hanno la cornice⁶ e lo spazio della parete tra un quadro e l'altro. Con un moto contrario ma che coesiste con quello appena descritto, la narrazione filmica tende a creare una connessione tra le varie scene, leggendole come tappe di un unico percorso esistenziale e più ampiamente sociale: un'operazione di "messa in successione" che può essere messa in relazione a quella compiuta dal visitatore muovendosi nello spazio espositivo.

Infatti, per riprendere Tony Bennett (1995: 6), le istituzioni museali predispongono, fin dalla fine del diciannovesimo secolo delle "passeggiate organizzate", nelle quali un itinerario più o meno strutturato regola la condotta del visitatore e la trasmissione della conoscenza, così come – più o meno implicitamente – l'imporre di un determinato tipo di ideologia e di rapporti di potere. Lo spostamento del fruitore è dunque un elemento centrale, in grado di attivare, seguire e volendo riscrivere percorsi di senso. La possibilità di un rispecchiamento tra movimento del visitatore e montaggio filmico era già stata individuata dall'architetto e designer d'esposizioni Herbert Bayer, che ha descritto la fruizione di *Road to Victory*, un'importante mostra fotografica da lui

⁴ *I colori della passione* è stato presentato al Sundance Film Festival nel 2011, e regolarmente distribuito in sala; *Shirley* è stato presentato nel 2013 alla Berlinale nella sezione Forum, la più aperta alle forme sperimentali. Entrambi sono inoltre stati proiettati in numerose rassegne organizzate da musei d'arte.

⁵ Si pensi, per citare solo alcuni tra i casi più noti, a *D'Est/D'Est: au bord de la fiction* di Chantal Akerman (1992/1995); *Donne senza uomini* di Shirin Neshat (*Women Without Men*, 2009), esposto prima in una serie di installazioni monocanale (2004-2008) e poi come installazione multicanale (2011); *Peppermint* di Pipilotti Rist (2009).

⁶ Per un'ampia ricognizione sul ruolo della cornice, e sul suo statuto ambiguo, si rimanda a Somaini (2001).



Figura 7. *I colori della passione*

curata, come un'inversione del film, dove il pubblico è statico e le immagini si muovono (Lugon 2010: 134-135). Come ricorda Olivier Lugon, Edward Steichen, autore delle foto, ha ribadito la metafora in modo ancora più incisivo, descrivendo l'esposizione come "un film [...] in cui voi vi muovete e le immagini restano ferme" (2010: 134-135, Michaud 2006: 20).

In questa luce, ci sembra dunque appropriato insistere, più di quanto abbia fatto Le Maître, sulla funzione espositiva che il film può "ereditare" dal museo. La dimensione museale di questi film risiede proprio qui: essi non riprendono i quadri solo in quanto rappresentazione, ma in quanto *oggetti esposti*, la cui disposizione spaziale (e il sistema di relazioni che attiva tra spettatore e rappresentazione) è parte integrante della significazione.

Sandra Lischi ha individuato un passaggio delle immagini dallo spazio espositivo (in particolare quello contemporaneo) al film, proponendo di parlare di "installazione cinematografata" per descrivere le occasioni in cui accade che "la forma installativa migri [...] verso il film e lo abiti, o lo punteggi, o lo ispiri, in vari modi" (2012: 234). Lischi (2012: 234-239) individua alcuni momenti di film come *Donne senza uomini*, *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009), o *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008) in cui il cinema viene letteralmente esposto nello spazio del film, con un avvicinamento alle installazioni di arte contemporanea.

La possibilità di un più generale e profondo passaggio dalla forma dell'installazione al film era già stata delineata da Stéphane Bouquet (2001). Egli nota, nell'opera di quelli che definisce "cineasti-artisti" contemporanei (tra cui individua David Lynch, David Cronenberg, Atom Egoyan, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien), un convergere tra il film e le tecniche dell'installazione, evidente in una concezione scenografica del cinema, per cui il mondo diegetico non è concepito né come uno spazio reale né come uno scenario teatrale, ma come uno spazio museale da costruire con i materiali che ciascuno si dà (Bouquet 2001: 206).

Secondo Bouquet (2001: 204-205), i film che rientrano nella categoria da lui individuata presentano alcuni caratteri ricorrenti: sono sottoposti a un "principio di creazione esteriore", un'idea, un "partito preso" formale cui essi obbediscono in ogni parte; testimoniano la volontà di andare al di là del narrativo; coinvolgono una dimensione corporea. In questo senso, il film è concepito come uno spazio in cui lo spettatore deve trovare il proprio percorso. Gli elementi formali ricorrenti di questo cinema sono per Bouquet la lentezza, l'utilizzo

della musica in funzione non narrativa ma “inglobante”, la chiusura assoluta rispetto a un mondo esterno, la presenza di personaggi che esplorano nuove situazioni esperienziali (Bouquet 2001: 207-212).

Diversi di questi tratti, tra cui la lentezza e un certo tipo di attitudine contemplativa, sono oggi attribuiti al cosiddetto “slow cinema” (Barradas Jorge e de Luca 2015, Hwee Lim, 2014, Jaffe 2014), definito a partire una serie di elementi che comprendono lo stile visivo, la struttura narrativa, i temi e l’atteggiamento dei personaggi (Jaffe 2014). *I colori della passione* e *Shirley* si inscrivono nel solco di queste pratiche, tanto più se le intendiamo, come ha fatto Lutz Koepnick (2014), in un senso più ampio, che prescinde dal riferimento stringente all’estetica minimalista e della durata per collocarsi al crocevia di molteplici forme artistiche, dalla fotografia alla videoarte, dal cinema alle installazioni di arte contemporanea.

Se questi riferimenti ci permettono di individuare un orizzonte che va ben oltre la relazione binaria cinema/pittura, quello che ci interessa qui è identificare i tratti che segnalano la penetrazione della dimensione espositiva nella struttura stessa dei film che stiamo considerando.⁷ L’ipotesi è che questa azione si eserciti tramite il ricorso al *tableau vivant*, una particolare dialettica tra campo e fuori campo (in particolare in *Shirley*) e un’insistenza sulla stratificazione dei livelli dell’immagine (in *I colori della passione*).

3 Il *tableau vivant* come forma intermediale

Erede della tradizione del teatro borghese del diciottesimo secolo, in cui sanciva un momento di intensificazione drammatica enfatizzata dall’arresto del movimento sulla scena (Peucker 2003: 294), il *tableau vivant* prevede nella sua accezione più restrittiva il rifacimento cinematografico di un quadro tramite la messa in scena e le pose plastiche degli attori. Esso è stato considerato dai molti studiosi che se ne sono occupati non solo come luogo privilegiato dell’instaurarsi della relazione tra cinema e pittura, ma in senso più ampio come un vero e proprio palinsesto in cui si intrecciano molteplici forme espressive, tra cui il teatro, la scultura, la fotografia.⁸ Il *tableau vivant* rappresenta, come ha scritto Brigitte Peucker (2003: 295), un momento che intensifica la portata intermediale del cinema, accentuandone la stratificazione testuale nel suo porsi come punto di snodo tra diversi sistemi espressivi.⁹

Ágnes Pethő (2014: 54) coglie nel cinema e nell’arte contemporanea una rivitalizzazione della “forma *tableau*”, che a suo avviso include tanto il *tableau vivant* in senso stretto che tutte quelle soluzioni che, pur non riferendosi a un dipinto preciso, evocano composizioni pittoriche o immagini fotografiche tramite la composizione formale dell’inquadratura e la tensione tra movimento e immobilità.¹⁰ Se le manifestazioni della “forma *tableau*” si collocano oggi al crocevia tra il cosiddetto arthouse film, gli slow movies, i film sperimentali e le installazioni artistiche (Pethő 2015a: 39-41), essa rappresenta un terreno cruciale su cui vengono rinegoziate le relazioni tra immagini in movimento, pittura, fotografia e arti visive contemporanee (Pethő 2015c: 98-99).

Pethő concepisce il *tableau* come un vero e proprio dispositivo, che eredita i suoi tratti dal *display* tipico delle gallerie d’arte moderniste, passando per le pratiche espositive della fotografia e delle installazioni contemporanee:

What is common in the different manifestations of the tableau is that it sustains both a particular type of spectatorship (based on the distance maintained between the viewer and the screen), and a particular relationship between the characters, objects and the natural or architectural space visible on the screen, which all appear to be sealed off and closely interconnected within the frame of the picture (Pethő 2015a: 42).

⁷ Anche Swagato Chakravorty (2015) ha proposto, secondo una linea diversa da quella qui sviluppata, una lettura di *I colori della passione* come caratterizzato una relazione intermediale tra cinema e installazione.

⁸ Sulla dimensione intermediale del *tableau vivant*, si rimanda, senza pretesa di esaustività, almeno a Aumont (1991), Bonitzer (1985), Jacobs (2011), Peucker (1995).

⁹ Per un approfondimento di questo aspetto in relazione a *Shirley*, cfr. Mandelli (2017).

¹⁰ Pethő si è occupata a più riprese del *tableau vivant* e della “forma *tableau*”. Segnaliamo almeno, oltre ai contributi citati più avanti, Pethő (2011, 2013, 2015b).

I colori della passione e *Shirley* sono emblematici di questa tendenza a incorporare la “forma *tableau*”, facendone il principio di costruzione dell’opera stessa. Ciò è particolarmente evidente in *Shirley*, fondato su un’aderenza totale all’impostazione hopperiana dello spazio, ma vale anche per il film di Majewski, in cui ai momenti più contemplativi che mostrano il lavoro del pittore (in cui si danno i *tableaux vivants* in senso stretto) si alternano scene che animano la vita quotidiana dei personaggi del quadro, le quali non alterano tuttavia l’impianto e l’andamento contemplativo dei primi.

4 Campo/fuori campo: *Shirley* – *Visions of Reality*

Uno dei tratti caratterizzanti del *tableau* in quanto dispositivo è secondo Ágnes Pethő la creazione di uno spazio chiuso e in un certo senso centripeto.¹¹ Un’idea su cui aveva insistito anche Stéphane Bouquet (2001: 207-208), individuando il mondo scenografico costruito dai cineasti-artisti come un universo chiuso rispetto al mondo esterno. In questo senso, il fuori campo diventa un’istanza problematica, che rischia di intervenire a minacciare la coerenza dell’universo filmico, e per questo deve essere annullato o integrato al campo.

Uno degli elementi portanti di *Shirley* ci sembra essere proprio la costruzione di una complessa dinamica tra campo e fuori campo, sia sul piano visivo che su quello sonoro. Per indagarla, torniamo innanzitutto a un’altra osservazione di Bouquet, che descrive i film che sta analizzando come basati su un “partito preso” molto forte: idea che ci sembra particolarmente adeguata a descrivere l’operazione messa in campo da Gustav Deutsch. L’artista e cineasta sperimentale muove da una determinata opzione interpretativa della pittura hopperiana, intesa come un corpus coeso non solo per la continuità stilistica, ma anche perché in grado di restituire nelle sue varie manifestazioni un’esperienza umana coerente e profondamente intrecciata con quella dell’America coeva (Deutsch e Schimek 2013).¹²

Deutsch ha scelto i quadri secondo criteri precisi: dovevano contenere un personaggio, poter raccontare una storia, essere ricreabili in studio e permettere di costruire uno spazio abitabile.¹³ A partire da questo presupposto, è stata compiuta una ricostruzione tridimensionale fedelissima degli ambienti e delle figure, basata su meticolosi studi della messa in scena dei dipinti. Proprio nel corso di questa operazione è emerso come la conformazione degli spazi hopperiani non rispondesse a esigenze realistiche ma a quelle della composizione, a cui era sacrificato il rispetto delle proporzioni, l’impostazione dello spazio e il realismo dell’illuminazione (Deutsch e Schimek 2013).

Questo ha determinato l’impossibilità di modificare il punto di vista del pittore, sempre esterno rispetto al mondo rappresentato, pena il venir meno della coerenza della composizione. La macchina da presa rispetta dunque i limiti del dipinto, e solo all’interno di essi può concedersi zoom, panoramiche, avvicinamenti e allontanamenti dai personaggi. In questo senso, secondo Ágnes Pethő (2015c: 106-107), le immagini del film possono essere concepite come una sorta di diorama, posizionato dietro una vetrina che lo separa irrimediabilmente dallo spettatore (Mandelli 2017).

Se dunque *quadro* pittorico e *inquadratura* cinematografica arrivano a sovrapporsi, il primo detta le regole compositive alla seconda, ma quest’ultima interviene a sua volta a problematizzarle fin quasi a forzarle, proprio tramite il fuori campo. In particolare, esso ci interessa qui nella relazione tra i limiti imposti dalla sovrapposizione inquadratura-dipinto e ciò che idealmente se ne colloca al di fuori, e non nelle micro-relazioni tra campo e fuori campo che si delineano con gli spostamenti della macchina da presa all’interno di questa cornice.

Se il fuori campo così inteso è necessariamente interdetto alla visione, a renderlo percepibile interviene tuttavia il sonoro che in esso ha la sua fonte. Si tratta spesso di suoni d’ambiente (Chion 1997), come quelli della

¹¹ Com’è noto, André Bazin (1989) ha sostenuto che la cornice pittorica costituisce un limite, una separazione tra due universi differenti: quello pittorico sarebbe quindi uno spazio centripeto, orientato verso l’interno dei bordi del quadro e chiaramente delimitato da questi ultimi. Al contrario, secondo Bazin lo spazio cinematografico è uno spazio centrifugo: i confini dell’inquadratura non sono definiti una volta per tutte, è ciò che è in campo rimanda sempre a un fuori campo che può diventare visibile nell’inquadratura successiva.

¹² Sulla pittura di Hopper si vedano, senza pretesa di esaustività, Renner (1991); Troyen et alii (2007); Wells (2007).

¹³ Cfr. l’intervista a Gustav Deutsch inclusa nei bonus dell’edizione francese del dvd di *Shirley* (2015).

città o del contesto naturale fuori dalle finestre, che evocano un mondo concreto che circonda ciò che vediamo. Talvolta la componente sonora è addirittura in grado di “agire” su quanto avviene nell'inquadratura: in *Saturday, August 28th 1931/Hotel Room*, la protagonista balla al ritmo di una musica che proviene dalla hall dell'albergo, che tuttavia la macchina da presa non mostra mai. La fonte di questi suoni rimane dunque sempre invisibile, in un'esemplificazione radicale e sistematica di quello che Michel Chion (1997) ha definito il suono acusmatico. Questo tipo di espediente riguarda anche il piano visivo, come la luce che si diffonde nelle stanze o il vento che muove le tende. In *Friday, August 28th 1959/Excursion Into Philosophy* si sente il verso dei gabbiani fuori dalla finestra e se ne vedono le ombre riflesse sul muro, ma essi non entrano mai in campo.

A partire da questi elementi lo spettatore costruisce un fuori campo immaginario (Burch 1980), percepito come continuazione coerente del mondo rappresentato, che però rimane costantemente negato allo sguardo. La portata di tale ambivalenza è evidente in *Saturday, August 28th 1931/Hotel Room* (ma anche, in modo molto simile, in *Monday, August 28th 1961/A Woman in the Sun*), in cui a un certo punto la protagonista si sposta fuori dai limiti del quadro, nel bagno: la luce che viene accesa investe anche la parete in primo piano nell'inquadratura e sentiamo il rumore dell'acqua che scorre, ma la macchina da presa rimane ostinatamente fissa a inquadrare uno spazio in cui si fanno percepibili l'assenza (rispetto alla tela di Hopper, privata della figura che la abitava) e l'immobilità della macchina presa, “bloccata” nell'unico punto di vista possibile sulla scena.¹⁴



Figura 8. *Shirley – Visions of Reality*

Il fuori campo in *Shirley* sembra piuttosto essere un'ulteriore dimensione di ciò che è in campo. Esso è costantemente problematizzato, mettendo sistematicamente in discussione la possibilità che al di là dei limiti del quadro (inquadratura/dipinto) vi sia un mondo coerente con quello rappresentato.

La mostra *Visions of Reality* riprende e approfondisce questa dinamica. Disponendo gli scenari tridimensionali nello spazio, essa sembra aprire alla possibilità di mostrare il fuori campo. Di nuovo però lo spettatore va

¹⁴ A ben vedere si tratta di una dinamica molto simile a quella che propongono le tele del pittore americano: le finestre che si aprono su spazi esterni, l'illuminazione proveniente da fonti non visibili, le quinte teatrali o gli sguardi dei personaggi fuori dai bordi della cornice rimandano a qualcosa che oltrepassa i confini del dipinto, eppure al contempo tutto si svolge inevitabilmente entro tali limiti, da cui dipendono gli equilibri stessi della composizione (Renner 1991). Si può dire dunque che la rappresentazione filmica agisca sull'opera pittorica enfatizzando il ruolo dei bordi della tela in quanto zona di tensione tra interno ed esterno. Rilette a partire dal loro rifacimento filmico, le opere di Hopper rivelano in modo ancor più evidente l'inesausta tensione tra dentro e fuori del quadro, la spinta verso ciò che eccede i limiti del mondo rappresentato e il rigoroso equilibrio di una composizione che si regge in se stessa.

incontro a una frustrazione: neanche in questo caso può accedere al mondo che circonda ciò che è inquadrato, poiché il fuori campo va piuttosto a coincidere con quello che Aumont (2007: 147) ha definito *hors-cadre*, lo spazio della produzione del film.



Figura 9. Veduta della mostra *Visions of Reality*

L'illusione di realtà è del tutto smontata: i riflettori e gli altoparlanti sanciscono definitivamente la natura fittizia di illuminazione e suoni. Il fuori campo non può darsi allora se non come lo spazio che è abitato, fisicamente e immaginativamente, dallo spettatore, come spazio in cui si situa l'attività interpretativa di chi osserva. Il film è dunque caratterizzato da una dimensione "espositiva" poiché esso riprende i dipinti hopperiani non solo come rappresentazione, ma anche in quanto dispositivo che implica una determinata materialità (e dunque dei limiti invalicabili), oltre che una precisa relazione con lo spettatore.

5 Lo spessore dell'immagine: *I colori della passione*

Come abbiamo visto, la scena finale di *I colori della passione* suggerisce a posteriori che, nonostante lo spazio sia ben più articolato di quello di *Shirley*, tutte le scene mostrate fino a quel momento si collocavano idealmente all'interno del confine imposto dalla cornice pittorica. Il quadro mostrato nella sua interezza nel finale fa inoltre eco all'incipit, in cui il campo totale del *tableau vivant* del dipinto traccia i confini dell'orizzonte di riferimento. Riaffermano questa chiusura i momenti in cui Bruegel articola man mano la sua composizione, che riconducono i vari ambienti (il piccolo borgo, il mulino, il luogo in cui si svolge la crocefissione) a una determinata collocazione nello spazio e forniscono le coordinate per orientarsi nella rappresentazione.

A svolgere una funzione di orientamento, individuando un orizzonte circoscritto per lo svolgersi della narrazione, sono inoltre i paesaggi rappresentati sullo sfondo. In particolare, l'alta rupe su cui è collocato il mulino, individuata dal pittore stesso come elemento centrale nell'equilibrio compositivo del dipinto, fa anche da punto di riferimento per mettere in connessione i vari segmenti spaziali mostrati nel film. Essa è infatti spesso presente sullo sfondo o fuori dalle finestre degli ambienti, con vistosi effetti di "quadro nel quadro".

Prima di soffermarci su questo aspetto, è importante precisare la particolare tecnica rappresentativa utilizzata per *I colori della passione*. Ogni inquadratura è frutto di un ricercato lavoro compositivo che prevede la fusione

di riprese dal vivo (effettuate in Polonia, Repubblica Ceca, Austria e Nuova Zelanda, in paesaggi simili a quelli che potevano essere gli scenari delle Fiandre dell'epoca), fondali dipinti dallo stesso Majewski su modello di quelli bruegeliani e performance attoriali su blue screen (Thomson 2011).

Dalle varie forme di messa in relazione di queste tre dimensioni deriva un'immagine composita, i cui livelli da un lato sono in stretta compenetrazione (i personaggi passano dall'uno all'altro senza soluzione di continuità), dall'altra denunciano irriducibilmente la propria eterogeneità. È proprio questo processo di stratificazione ad aprire il binomio cinema/pittura a una più vasta pluralità di risonanze, chiamando in causa la videoarte.¹⁵ Se infatti in ambito cinematografico la tecnica del blue screen è utilizzata generalmente come effetto speciale, e dunque non denuncia la propria presenza,¹⁶ è proprio nella videoarte che essa è stata invece usata esplicitamente per articolare l'immagine su una pluralità di livelli che rimangono tra loro distinti.

Non a caso, Philippe Dubois ha individuato questo fenomeno di "incrostazione", ossia di combinazione tra due (o più) frammenti di immagini di origini differenti, al cuore dell'estetica del video, in quanto espressione emblematica della "mescolanza delle immagini" ("mélange des images") che lo caratterizza in modo forte (Dubois 2011: 84-95).¹⁷ L'immagine si articola come una composizione di piani "incastrati" l'uno sull'altro (o l'uno dentro l'altro), con un effetto di rilievo che determina lo spessore dell'immagine. Ne deriva una concezione del montaggio che non si gioca più orizzontalmente tra un piano e l'altro, ma in verticale, all'interno dell'immagine stessa, nella simultanea presenza delle sue componenti. In questo modo, secondo Dubois, l'immagine non rimanda più necessariamente a un fuori campo, che tende invece a essere "interiorizzato" nell'immagine stessa, nella molteplicità dei suoi livelli (in questo senso lo studioso parla di immagine "totalizzante") (Dubois 2011: 90-95).

A sua volta, a partire dal gesto di *mise en pli* descritto da Raymond Bellour (2000), Ágnes Pethő (2015c: 107-108), ha individuato una tendenza nei film, installazioni e opere sperimentali contemporanee a creare una molteplicità di livelli nella singola immagine, che diventa uno snodo di relazioni intermediali che coinvolgono pittura, fotografia, architettura e arte contemporanea. Secondo Pethő,

Such folds may also stage a kind of intermedial 'metabolism' of post-cinema in which cinema internalizes and figurates the *dispositif* of the *tableau* within the image itself. This seems to be the case in which another moving image emerges within an inner frame, as a picture on the wall, a *tableau* in motion, juxtaposing and inverting flatness and space, movement and immobility, the 'cinematic' and the 'photographic' within the same shot (Pethő 2015c: 108).

Sebbene in *I colori della passione* si dia un montaggio in successione, in una scomposizione e ricomposizione progressiva dello spazio del dipinto e delle narrazioni che esso contiene, l'impianto del film è fortemente debitore di questa insistenza sulla centralità della singola immagine e sulla sua stratificazione, che ne percorre l'intero sviluppo e si intensifica in alcuni momenti. Il caso tipico è quello, già menzionato, dei numerosi "incorniciamenti" del paesaggio dietro porte e finestre, che enfatizzano appunto lo spessore dell'immagine, offrendola alla contemplazione.¹⁸

Quello che ci interessa precisare è l'ambiguità che si determina in questi momenti. Da un lato, come accennato, le immagini del paesaggio incastonate in altre immagini concorrono a individuare delle coordinate riconoscibili e dunque a situare ciò che stiamo vedendo per così dire "orizzontalmente", nello spazio rappresentato e in relazione al resto della narrazione. Dall'altro, l'insistenza sulla creazione di un quadro nel quadro ribadisce la dimensione "verticale" dell'immagine: se l'intera rappresentazione si iscrive idealmente nella cornice che vediamo nel finale, l'effetto di quadro nel quadro introduce un ulteriore livello di profondità, che – per ripren-

¹⁵ Non a caso Lech Majewski è noto innanzitutto come videoartista. Numerosi videoartisti hanno fatto uso del *tableau vivant* di matrice pittorica (primo tra tutti, Bill Viola, che è però solo uno degli esempi). Sulla relazione tra pittura e videoarte ci limitiamo a citare il contributo di Caponi (2004) che indaga delle opere per molti versi accostabili a *I colori della passione*, *Cité Antérieures* di Boustani.

¹⁶ Con l'eccezione di quei film che fanno un uso antirealistico della stratificazione dell'immagine, tra cui basti citare *Sin City* di Robert Rodriguez e Frank Miller (2005).

¹⁷ Dubois riconosce del resto come anche il cinema abbia praticato il "mélange des images" (2011: 155-158). Pensiamo ad esempio, sempre in relazione a una derivazione pittorica dell'immagine, a *Sogni* di Akira Kurosawa (*Konna yume wo mita*, 1990) o *La nobildonna e il duca* di Eric Rohmer (*L'anglaise et le Duc*, 2001).

¹⁸ Questi effetti sono abbondanti in *Shirley*, dove riprendono e rilanciano una tendenza già insita nella pittura hopperiana.



Figura 10. *I colori della passione*

dere Dubois – più che rimandare a un fuori campo, lo *contiene* essa stessa, e al contempo – aggiungiamo – *lo espone*.

Questo è vero anche a livello più ampio, se la connessione tra le singole scene rimane motivata sul piano diegetico (in quanto fanno parte di un unico universo che è quello del dipinto), ma pur sempre labile e aleatoria: come già in *Shirley*, le scene del film possono essere disaggregate e considerate nella loro autonomia, o ancora scomposte e ricomposte. È ciò che avviene nell'installazione *Bruegel Suite*: il movimento dello spettatore nello spazio espositivo riprende, dandogli concretezza, quello della macchina da presa nelle sale del museo nel finale del film, che alludeva proprio alla posizione del visitatore di fronte al quadro e al suo ruolo attivo nel creare connessioni tra le parti che lo compongono ma anche con altre opere (gli altri quadri di Bruegel esposti nelle sale, e – nell'installazione – il contesto in cui è inserita, come la chiesa di San Lio a Venezia).

Thomas Elsaesser ha osservato, a proposito degli slow movies, che essi possono essere considerati “a way of already thinking the musealization of the cinema into the contemporary practice of cinema” (Elsaesser 2011: 117): la lentezza del ritmo delle immagini si fa secondo lo studioso portatrice di quel silenzio tipico della sala del museo, che converte “the classic space of cinema – the movie theatre – into a kind of museum (of the Seventh Art), understood [...] as the site of contemplation and concentration” (Elsaesser 2011: 117). In un certo senso, *I colori della passione* e *Shirley* agiscono in questa direzione, non solo perché traggono i materiali su cui si basa la propria composizione dal museo stesso,¹⁹ ma anche perché portano nello spazio istituzionale della sala cinematografica quella “dimensione museale” che, come abbiamo visto, ha a che fare anche con un certo tipo di ricezione. Più a fondo, ci sembra che queste due opere intervengano a suggerire la labilità dei confini istituzionali, se considerati dal punto di vista delle possibilità di circolazione delle immagini: pensate costitutivamente per essere scomposte e ricomposte, esse si prestano per loro stessa natura a sconfinamenti tra diversi contesti, mettendoli in relazione e forzandoli a misurarsi l'uno con l'altro.

¹⁹ Non a caso, Gustav Deutsch ha paragonato l'operazione compiuta con *Shirley* al procedimento del *found footage*, tramite cui ha proposto, con la trilogia *Film Ist* (1998-2009), un'archeologia del cinema che passa attraverso le sue stesse immagini (Deutsch e Schimek 2013: 107).

Bibliografia

- Aumont, Jacques (2007). *L'immagine*. Torino: Lindau.
- Aumont, Jacques (1991). *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*. Venezia: Marsilio.
- Barradas Jorge, Nuno e Tiago de Luca (eds.) (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bazin, André (1989), "Pittura e cinema." *Cinema&Cinema* 54-55: 127-130.
- Bellour, Raymond (2000). "Figures aux allures de plans." In *La mise en scène*, a cura di Jacques Aumont, 109-126. Bruxelles: De Boeck.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge: London-New York.
- Bonitzer, Pascal (1985). *Décadrages: Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bouquet, Stéphane (2001). "De sorte que tout communique." In *Theories du cinéma*, a cura di Antoine de Baecque e Gabrielle Lucantonio, 200-212. Paris: Cahiers du cinéma.
- Burch, Noël (1980). *Prassi del cinema*. Parma: Pratiche.
- Caponi, Sabina (2004). "Videopitture. *Cité Antérieures: Siena e Cité Antérieures: Brugge* di Christian Boustani." In *Le arti del video*, a cura di Simonetta Cargioli, 49-70. Pisa: ETS.
- Chakravorty, Swagato (2015). "Real Bodies in (Un)real Spaces: Space, Movement, and the Installation Sensibility in Lech Majewski's *The Mill and the Cross*." *Acta Universitatis Sapientiae, Film And Media Studies* 11: 7-27. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0013>.
- Chion, Michel (1997). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.
- De Rosa, Miriam (2014). "Il *tableau vivant* come strategia dell'azione: *I colori della passione* di Majewski." *Fata Morgana* 23: 191-197.
- Deutsch, Gustav e Hanna Schimek (2013). *Shirley – Visions of Reality*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Dubois, Philippe (2011). *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Elsaesser, Thomas (2011). "Stop/Motion." In *Between the Stillness and Motion: Film, Photography and Algorithms*, a cura di Eivind Røssaak, 109-122. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gibson, Michael Francis (2000). *The Mill and the Cross: Peter Bruegel's "Way to Calvary"*. Lausanne: Acatos.
- Hwee Lim, Song (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Jacobs, Steven (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jaffe, Ira (2014). *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower.
- Koepnick, Lutz (2014). *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Le Maître, Barbara (2006). "L'Esprit muséal des images contemporaines." *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* 8: 30.
- Lischi, Sandra (2012). "Film da percorrere: l'installazione 'cinematografata'." *Predella* 31: 231-240.
- Lugon, Olivier (2010). "Dynamic Paths of Thought. Exhibition Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer." In *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, a cura di François Albera, Maria Tortajada, 117-144. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mandelli, Elisa (2017). "A partire dal 'quadro': percorsi intermediali in *Shirley – Visions of Reality* di Gustav Deutsch." In *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi* a cura di Mariapia Comand et al., 385-393. Milano-Udine: Mimesis.

- Michaud, Philippe Alain (2006). *Le Mouvement des images*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Païni, Dominique e Guy Cogeval (a cura di) (2000). *Hitchcock et l'Art: coïncidences fatales*. Parigi-Milano: Centre Pompidou-Mazzotta.
- Pethő, Ágnes (2011). *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő, Ágnes (2013). "The Vertigo of the Single Image: From the Classic Narrative 'Glitch' to the Post-Cinematic Adaptations of Paintings." *Acta Universitatis Sapientiae, Film And Media Studies* 6: 65-90. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0005>.
- Pethő, Ágnes (2014). "The Tableau Vivant as a 'Figure of Return' in Contemporary East European Cinema." *Acta Universitatis Sapientiae, Film And Media Studies* 9: 51-77. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0003>.
- Pethő, Ágnes (2015a). "Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg." *Acta Universitatis Sapientiae, Film And Media Studies* 11: 39-41. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0015>.
- Pethő, Ágnes (2015b). "'Housing' a Deleuzian 'Sensation:' Notes on the Post-Cinematic Tableaux Vivants of Lech Majewski, Sharunas Bartas and Ihor Podolchak." In *The Cinema of Sensations*, a cura di Id., 155-183. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő, Ágnes (2015c). "The Image, Alone: Photography, Painting and the Tableau Aesthetic in Post-Cinema." *Cinéma&Cie. International Film Studies Journal* 25: 97-115.
- Peucker, Brigitte (2003). "Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real." In *Rites of Realism: Essays in Corporeal Cinema*, a cura di Ivonne Margulies, 314-324. Durham-New York-London: Duke University Press.
- Peucker, Brigitte (1995). *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press.
- Renner, Rolf Günter (1991). *Edward Hopper, 1882-1967: trasformazioni del reale*. Koln: Taschen.
- Somai, Antonio (2001). "La cornice e il problema dei margini della rappresentazione." *Materiali di estetica* 5: 19-40.
- Thomson, Patricia (2011). "Entering Bruegel's World." *American Cinematographer* 6: 16-20.
- Troyen, Carol et alii (2007). *Edward Hopper*. Boston: Museum of Fine Arts Publications.
- Wells, Walter (2007). *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*. London: Phaidon.