

Art & Media Files

**Convegno *Riflessioni e commenti critici sull'opera di Matthew Barney*,
a cura di Guido Bartorelli, Cristina Grazioli e Farah Polato (Padova, 2 novembre 2010)¹.**

Tavola rotonda conclusiva

Interventi di:

Leonella Caprioli, Guido Bartorelli, Nicola Dusi, Antonio Fasolo, Cristina Grazioli, Farah Polato, Rosamaria Salvatore, Annamaria Sandonà, Michele Sambin, Cosetta G. Saba, Valentina Valentini.

Riportiamo la parte conclusiva del convegno padovano, ricordando che Annamaria Sandonà aveva introdotto l'opera di Barney e Renato Barilli aveva ragionato sulla modernità della proposta barneyana. Lo stesso Barilli ha poi aperto la tavola rotonda, discutendo alcuni degli interventi confluiti in questo volume. Riassumiamo di seguito le sue sollecitazioni, così da introdurre le risposte dei relatori presenti.

Secondo Barilli, ripensando all'intervento di Guido Bartorelli²,

È molto meglio intraprendere il grande discorso dell'enciclopedia. Veramente Barney supera ogni limite, ogni spazio; è eclettico, raccoglie tutto, e così via. Molto interessante è allora il riferimento a Joyce, anche se forse non del tutto applicabile nel caso di Barney. Di sicuro il modello di questa grande narrazione, estesa nel tempo, giocata su mille tasti, non può essere letterario o linguistico, come è emerso in altre letture. Perché, se c'è una componente che manca nelle grandi composizioni di Barney, è proprio quella letteraria, discorsiva. I suoi personaggi parlano pochissimo. E allora

probabilmente il modello di queste grandi composizioni è di tipo musicale. Io accennavo a Wagner con un riferimento abbastanza generico. Non che ci sia un wagnerismo verificabile in senso stretto, filologico. Ma comunque è una grande sinfonia basata anche sui ritorni, sulla tecnica del *leitmotiv* ripetuto; ritorni che alle volte sono perfino eccessivi. Il riferimento a questo suo grande eclettismo, polimorfismo, come del resto ho cercato di dire, mi sembra centratissimo.

Ragionando su altri interventi, come la relazione di Nicola Dusi³, Renato Barilli sostiene che l'opera di Barney è

Tutta basata sulla proliferazione di generi e l'artista li rivisita tutti. La sua è un'arte assolutamente inclusiva. Barney è l'artista dell'inclusione: è onnivoro, vorace, prende tutto; quindi nella sua opera ci sono tutti i generi cinematografici, a cominciare dai generi hollywoodiani che vengono ripresi, forse, con una punta di ironia e con la sfida del kitsch: Barney certamente è un artista che si prende anche il diritto-dovere di sfidare il cattivo gusto, il kitsch.

Infine, Barilli porta avanti una riflessione interrogando Valentina Valentini, che nel suo intervento si richiamava a un purismo sessantottesco⁴. Ecco allora una puntualizzazione:

Rispetto a questo Barney va assolutamente oltre. Joseph Beuys, Marina Abramović, Bruce Nauman ecc. erano dei solisti (e lo sono, perché alcuni di loro sono ancora felicemente all'opera). Però sono artisti monotoni. Non lo dico in senso negativo: sono artisti mono-tematici, mono-lineari, che battono più o meno sempre su quell'unico tasto. Barney, al contrario, con questa sua voracità inclusiva, non è mai monotono, non è assoluto, li comprende tutti: dentro di lui c'è Beuys, c'è Nauman ecc. Questa è una caratteristica dei grandi nomi del momento, che per fortuna hanno tutti un certo eclettismo, e questa attitudine a spillare il kitsch. Penso a Jeff Koons, penso agli Stati Uniti, perché certo Matthew Barney domina il panorama statunitense e oserei anche dire quello planetario... Però negli Stati Uniti c'è un Jeff Koons, c'è un David LaChapelle, c'è un Tony Oursler, ci sono altre belle presenze e soprattutto molto giocate, molto eclettiche, molto narrative. Il modello Barney li supera tutti per completezza e ricchezza, però non è affatto isolato. Le prospettive di purismo sessantottesco, il "per carità una cosa per volta", la performance messa al centro, assoluta, non è più un modello valido perché invece opera un modello eclettico, impuro: "abbasso la purezza stilistica, pratichiamo una grandiosa impurità mescolando le carte".

Ecco, questo mi sembra che sia la grande proposta che ci viene da Matthew Barney ed è molto confortante, perché vuol dire che si aprono prospettive per un'arte planetaria assolutamente vasta, generosa, in cui tutto è possibile.

In conclusione, Barilli sostiene che

Barney è bulimico, si abbuffa, in fondo la sua arte è un'enorme abbuffata e passa attraverso tutto. Quindi non dico che ignora quelle esperienze o che tra la sua opera e queste non c'è niente in comune: le "ruba", anzi le "ricicla". Barney si nutre di tutto, metamorfizza, assimila, o qualche volta non assimila perché ci sono dei punti che restano un po' acerbi.

Guido Bartorelli: Certo, Matthew Barney sconfinava dal disegno e dalla scultura, è enciclopedico, ma ho preferito prendere come spunto le sue dichiarazioni, i suoi titoli e provare a seguirne la logica, a ricostruire un percorso.

Valentina Valentini: Non rivendicavo, semmai "accusavo" Matthew Barney di non avere un purismo sessantottino. Intendevo dire che i critici sbagliano nel momento in cui attribuiscono a Matthew Barney una ascendenza, una affiliazione, una genealogia dalla Performance art fine anni Sessanta-anni Settanta, in quanto questa relazione non c'è. Gli artisti tipo Vito Acconci, ne cito uno per tutti, non sono assolutamente monotematici. Vito Acconci oggi fa l'architetto, dice: "Io non sono più un artista", disegna isole, ponti, città... È cambiato moltissimo. Mi riferivo soltanto a un discorso critico-storico e dicevo: stiamo attenti a non leggere, a non sovrapporre a una pratica artistica e a un'opera contemporanea categorie che non le appartengono. Quindi, in questo senso, sono d'accordo con Renato Barilli: Matthew Barney e le performance, le azioni performative o i video scaturiti da performance o da azioni performative non hanno niente a che spartire con la tradizione di Performance art di Vito Acconci ecc., nonostante Barney rivendichi questa ascendenza. E dicevo nel mio intervento che è una rivendicazione che si può ascrivere piuttosto a una mitologia delle performance di Body art: al rischio, al pericolo, al dispendio energetico piuttosto che a una pratica.

Rosamaria Salvatore: Rispetto alla citazione di Joyce, non è tanto il contatto con la letteratura, quanto il passaggio attraverso Eliot che sembra essere posto a riferimento da Guido Bartorelli in relazione al trattamento dei materiali attraverso un "passaggio temporale": ovvero la compresenza del mito, cioè di modelli antichi, con modelli presenti, con modelli contemporanei. Nel caso di Joyce i materiali sono le parole, nel caso di Barney sono le immagini, ma il procedimento è quello

della compresenza di queste modalità diverse. Proprio il trattamento del tempo pone in evidenza una dilatazione, un eccesso, una *durata* e, vedendo il trailer di *The Order* (2002), mi sembrava che ci fosse un trattamento del tempo che da un lato riprendeva anche gli schemi codificati del cinema, come il montaggio alternato, e però dall'altro – anche per l'uso di un certo sonoro – mi dava la sensazione di quella dimensione atemporale del sogno di cui parla Freud; mi sembrava, cioè, che fosse presente qualcosa che, in qualche maniera, ci fa cadere in un incubo o in un sogno.

Nicola Dusi: Questa interpretazione del *ralenti* mi sembra importante per *CREMASTER* (1994-2002). Il suo modo è presentare però vari livelli di finzione, quindi non è solo documentale, né solo finzionale (nel senso di narrativo), piuttosto entra anche in altri livelli. Ho citato Roger Odin⁵ perché costruisce un sistema molto complicato di "livelli della finzionalizzazione". Il momento che lui chiama *fictionalisant* arriva molto tardi; prima ci sono momenti di passaggio graduale, differenti, fino alla "messa in fase" passionale, affettiva. Tutti i livelli, in qualche modo, sono livelli finzionali, però non sono più solamente onirici, solamente narrativi, solamente documentali.

Valentina Valentini sostiene che *CREMASTER* appare come un testo intermediale tra fragranza e resti della performance, ma, se ho capito bene, dice che quando si parla di performance dentro *CREMASTER* si fa un errore concettuale, perché la performance è altro: è arte processuale, forse in modo più ironico, è consapevolezza differente, partecipazione del pubblico, ecc. La mia proposta, tra semiotica e studi di cinema, è che si potrebbe cercare in queste nuove opere, a metà tra la videoarte e il film, forme di fragranza, forme di performance. In qualche modo il cinema – lo sappiamo – senza permettere allo spettatore di intervenire, lo guarda negli occhi e fa questo gioco rompendo le regole del cinema classico. Negli ultimi anni li ho cominciati a chiamare "Modi della presentificazione"⁶. Il cinema contemporaneo gioca moltissimo sulla presentificazione, sull'effetto di presenza. Mi sembra che Barney faccia "performance" in questo senso, complessivamente giocando col ritmo di tutti quei livelli che ho cercato di enunciare, e giocando sul fatto che mette in scena direttamente il suo corpo, che fa comunque una performance di fronte allo spettatore di cinema o museale. Barney si mette quindi a rischio, almeno in quel momento. Però poi c'è un lavoro di montaggio, di postproduzione, c'è un lavoro digitale, che fa diventare "altro" questo testo. Ed è qui che Barney usa una serie di accorgimenti che producono un effetto di presentificazione. Il *ralenti* è uno di questi, oppure la rottura della continuità e i contrasti ritmici; altri sono il momento in cui i personaggi appunto ci interpellano, ci "guardano negli occhi". Ma le interpellazioni sono anche plastiche, non sono solo figurative: quindi un certo scarto cromatico, uno scarto ritmico, uno scarto topologico sono momenti di interpellazione dello spettatore. Allora, mi sembra, la sua arte diventa "videoarte" proprio perché *prova a raccontare un effetto performance*.

Cristina Grazioli: Un’osservazione su quest’ultimo riferimento alla performance. Consideravo il fatto che, per chi viene da studi teatrali, il termine “performance” va effettivamente inteso – non “va” nel senso che sia obbligatorio, piuttosto la pongo come questione – tenendo conto che la presenza del pubblico – dell’interazione viva del pubblico, che può avvenire secondo modalità le più varie, negli spazi i più vari – è fondamentale. Ciononostante vi sono dei casi particolari, come ad esempio la maggior parte del lavoro di William Kentridge, che non presuppongono la presenza di un pubblico e nondimeno hanno una fortissima dimensione performativa. In questo senso, forse, qui stiamo ragionando anche sull’utilità di accordarci su terminologie che ci facciano capire le cose. Forse l’espressione che utilizzava Valentina Valentini di “azione performativa” mi convince e aiuta a distinguere le due situazioni diverse, le forme espressive che sono più vicine al teatro in senso stretto e quelle che invece usano un altro tipo di mezzi.

Valentina Valentini: Tentavo di ricondurre il discorso sulla performance, con i rilievi storico-critici su cui sono intervenuta prima, alle differenze che – mi sembra – per chi si occupa di storia e di teoria sia importante fare tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta. Questo per non aumentare l’indistinzione, la genericità, ovvero l’accantonamento del discorso storico, che per me invece rimane fondamentale. Certo occorre distinguere che cosa intendiamo per Performance art, per performance, per atto performativo. Il tentativo teorico che cercavo di fare, era quello di intendere la dimensione performativa come qualcosa che “modellizza” tutta l’arte contemporanea grazie al digitale, grazie ai *media live*, grazie al discorso che la tecnologia ha fatto riformulando il *qui e ora* (l’evento al di là del riproducibile e del riprodotto) e questo modellizza moltissime espressioni dal teatro al web, alla musica, dovunque. Allora se intendiamo il “dispositivo performativo” come “dispositivo codificatore intermedio” tra l’opera oggetto – sia essa scultura, sia esso film, performance, opera e documento, resto dell’opera – (mettendo al centro non la performance, ma propriamente il “dispositivo performativo”), questo ci potrebbe forse aiutare da andare oltre le pastoie e le codificazioni. E l’opera di Matthew Barney ci invita ad andare oltre. Altrimenti, se noi leggiamo l’opera di Barney attraverso le categorie che già conosciamo – che siano esse cinematografiche, attinte dal teatro, dal cinema e anche dall’arte video, dall’arte visiva – non riusciamo a metterla a fuoco bene, perché è un’opera che sfugge alla messa a fuoco. È un’opera che vive nella, diciamo così, *liminalità* di diverse arti; è un’intermedialità che mette a rischio, a repentaglio i nostri assestamenti teorici. Quindi il mio era un tentativo di dire, riprendendo Lotman⁷: proviamo a capirla o inserirla in questo percorso, in cui il dispositivo performativo è un dispositivo codificatore intermedio.

Michele Sambin: Una piccola nota sulla performance: io credo che la performance negli anni Settanta abbatta il supporto, ossia il diaframma che c'è tra fruitore e opera: l'artista diventa l'opera. Ora nella performatività di Matthew Barney, invece, torna a esserci il filtro del video. Forse è questa la grande differenza.

Annamaria Sandonà: Il mondo creativo in cui ci conduce Barney è fatto di labirinti visionari che, anche se accompagnati da annotazioni, foto, video e performance, risultano spesso di difficile lettura per una certa miscellanea di generi. Se guardiamo l'evoluzione contenutistica dei suoi lavori, il filo di Arianna che li contraddistingue – da *FIELD DRESSING (orifill)* (1989/1990/2006/2007) a *DRAWING RESTRAINT* (1987-2010) a *CREMASTER* – è sempre la corporeità, indagata in un continuo processo di ricerca identitaria. Ci si accorge del bisogno di Barney di esprimersi attraverso dei cicli, specie di racconti a puntate, quasi nello stile delle *soap opera* consumate dal pubblico televisivo. Certamente può infastidire la cripticità e la sovrabbondanza di citazioni, spesso autoreferenziali, questa autofagia di elementi carpiri da miti celtici, da processi alchemici, massonici, mormonici, mischiati a scenografie hollywoodiane e quant'altro. E forse è proprio questo eccesso di trasmigrazione di situazioni a rendere a volte faticosa la lettura della sua opera, in quanto eccessiva, talvolta violenta, stilisticamente coinvolgente, ma allo stesso tempo affascinante quando si riesce a capire, o meglio a decodificare, la logica consequenzialità del suo pensiero. Queste azioni performative, da cui sia la parola sia il pubblico sono esclusi, hanno *locations* spettacolari che presuppongono un dispendio di mezzi che solo il cinema può permettere – basti pensare alla ricostruzione dell'atrio del Chrysler Building – e sono ben lontane dalla “povertà” della video arte degli anni Settanta e Ottanta. Forse solo negli anni Novanta, quando appunto Barney inizia a lavorare, si possono rintracciare gli artisti che, con l'evoluzione dei mezzi tecnologici, hanno contribuito a creare i presupposti di nuove modalità espressive in cui confluiscono cinema, teatro, performance senza essere propriamente nessuna di queste: penso soprattutto a Mike Kelley e Paul McCarthy o, più recentemente, alla spettacolarizzazione patinata di David La Chapelle. Di fatto questi artisti appartengono a quel mondo mediatico che si è, penso irrimediabilmente, allontanato dal fare artistico più artigianale e solitario della performance e della video arte classica per approdare ad opere più vicine al linguaggio concitato dei videoclip musicali; un genere con cui, anagraficamente, sono cresciuti e di cui si è nutrito il loro mondo espressivo.

Nicola Dusi: È appena uscito un numero monografico della rivista *Dégres* sulla transmedialità della danza⁸ che pone questo problema: quando si mette la danza in video si perde la fragranza, si

perde in qualche modo l'idea della performance dal vivo e, giustamente, il problema è che, come diceva oggi Cosetta Saba⁹, c'è un livello di presenza "immediata" e poi un livello di presenza "mediata": "il video media". Sono d'accordo sull'idea di chiamarla "azione performativa", ma abbiamo, anche, nella teoria del cinema, il concetto di "testo performativo" che funziona e quindi che può andare assieme all'idea di azione performativa. Un testo performativo (almeno per Roger Odin¹⁰) è un testo che *fa fare* allo spettatore quel che vuole dimostrare. Quindi, ad esempio, un testo performativo è *CREMASTER* perché lo spettatore è costretto ad agire come se fosse davanti al *live*. È chiaro che non è l'esperienza *live*, è l'esperienza mediata, su questo non discutiamo. Però gli effetti di senso che vengono prodotti – questa è una proposta ancora *in progress* – sono "simili" a quelli che esperirei come spettatore se mi trovassi in una performance dal vivo interrogandomi continuamente sul senso e sentendomi in pericolo: in pericolo di non capire, in pericolo anche di venire toccato e se volete, se sono dentro un certo tipo di teatro contemporaneo, in pericolo fisico. Così il film performativo mi mette in pericolo perché il rischio è non capire niente, è annoiarsi e andare via, oppure anche non vederlo nel modo giusto. Cioè è un altro tipo di pericolo. E molta arte contemporanea mi mette in pericolo nel senso che non si fa capire. Perché bisogna starci sopra, perché sono testi performativi. È chiaro che si perde il *live*, ma lo si reintroduce come effetto di senso. Vorrei portare avanti il discorso su questa differenza.

Guido Bartorelli: Guardando l'opera di Barney dal punto di vista delle figure, delle immagini, delle arti visive, mi pare che anche quando c'è l'azione performativa il risultato consti in icone fortissime. Perché è vero che il "pericolo" di *CREMASTER* è che risulti difficile, "noioso", che disorienti, ma anche è vero che è diventato un fenomeno mediatico. Questa incidenza mediatica, pop, è fortissima e tutte queste figure, anche se non capisci cosa siano, non capisci cosa facciano, hanno comunque il potere di seduzione che è tipico dell'opera di un artista nato nel 1967 e cresciuto immerso in uno spettacolo mediatico potentissimo. Potremmo magari proporre la dialettica *azione/immagine*. Barney va sempre su e giù dall'una all'altra, non si può considerare l'una senza considerare anche l'altra. L'immagine, questo splendido cristallo che egli produce alla fine, è fondamentale per comprendere la fortuna di Barney.

Antonio Fasolo: Per quel che riguarda la performance – o azione performativa – e il video, da sempre Barney li ha utilizzati "contro" l'uso del video tipico della performance degli anni Sessanta e Settanta; ha usato il video per creare definitivamente distacco nello spettatore anziché includerlo nell'opera. Anzi in un certo senso, in un senso sicuramente ambiziosissimo, Barney cerca questo distacco quasi per creare uno stadio aurale, una inaccessibilità e questo dà importanza a quello che fa. Questo ovviamente può essere criticato, non condiviso, però è sicuramente nella sua intenzione.

Annamaria Sandonà: Sì, però lascia degli scritti in cui dà indicazioni sui contenuti.

Antonio Fasolo: C'è sicuramente un'intenzionalità puntuale, nel senso che lui prescrive dei percorsi, però permane una qualche "inaccessibilità". Sulla performatività dello spettatore, siamo qua a interrogarci... Per me essa è legata all'interesse: se qualcuno è interessato si interrogherà, altrimenti no. Sicuramente l'interesse di Barney non è soltanto diretto alla decriptazione della sua opera; l'interesse di Barney, per quanto mi riguarda, è legato all'immaginario, all'incredibile creatività delle immagini e all'influenza che ha nella nostra epoca. Quindi "Qual è l'influenza di Barney, più che il senso di Barney?". Forse è questa la domanda: "Perché Barney influenza?".

Leonella Caprioli: Da quando Matthew Barney inizia la produzione di *CREMASTER* il coinvolgimento dello spettatore include anche il mezzo musicale.

Barney è in grado di fare il progetto, di fare l'artista, di fare lo scultore, di immaginare l'aspetto visuale, il montaggio, il film, il video, ma non è in grado di fare la musica, tant'è che ha un collaboratore: Jonathan Bepler, un compositore molto interessante. Nell'esperienza di *DRAWING RESTRAINT 9* (2005) si avvale della collaborazione di Björk, inaugurando, mi sembra, un diverso tipo di relazione con l'elemento musicale.

Torno a quello che volevo dire rispetto al coinvolgimento dello spettatore. Le riflessioni che abbiamo sentito intorno alla capacità di Barney di costruire una temporalità talvolta dilatata, attraverso il *ralenti*... Si tratta di un *ralenti* delle immagini in cui la musica fa da collante. A richiedere al pubblico, in termini performativi, una partecipazione rispetto a questo tipo di parametro – quello temporale – è proprio la musica. La musica ti invita a identificarti in un tempo psicologico che è quello dell'opera che stai ascoltando. Abbandoni il tuo tempo ed entri nell'opera, se vuoi ascoltare, se subisci la fascinazione; il tuo grado di partecipazione è misurabile anche con il fatto che in qualche modo "entri in fase". Quindi trovo interessante che emergano, per parlare dell'opera di Barney, delle metafore, delle analogie che sono tratte da esperienze assolutamente musicali: Barilli ha parlato di *wagnerismo*, Dusi ha parlato di *saga*. Riconosco una corrispondenza in questo senso soprattutto nell'idea di voler creare un'opera titanica, in più puntate, in più episodi, però avendo dall'inizio del suo concepimento l'intento di svilupparla nel tempo.

Nicola Dusi: Barney parla anche di *opera lirica* per il suo lavoro.

Leonella Caprioli: Perché è molto teatrale, perché molti dei suoi elementi sono presenti nell'opera lirica, che è un genere tradizionale, storico, concepito per una forma di performance rigorosamente *live*. Invece è chiaro che Barney, per dire tutte le cose che vuole dire, che sono tantissime, ha bisogno del video. Già solo la colonna sonora: deve essere "acusmatica"¹¹ per forza, perché è un tale *collage*, molto raffinato, però anche molto progettato proprio perché, in senso musicale, tutto si deve tenere. O forse non si tiene del tutto, forse diventa farraginoso. Però Barney è senz'altro interessato a *dirle* tutte le cose che fa vedere. In questo viene aiutato, nei *CREMASTER*, da una musica molto sofisticata, a sua volta citazionista, ammiccante, ironica. Prima della collaborazione con Bepler, Barney lavora come uno scultore di immagini che si muovono nel silenzio. Dal momento in cui la musica si introduce come presenza costante nelle sue opere, è pensata come mezzo coerente, logico, cinestesico a tutti i livelli. Riferendosi a *DRAWING RESTRAINT 9*, la moglie Björk afferma che, comunque, il processo di creazione, anche dal suo punto di vista, è stato fatto in seconda battuta: l'opera rimane di Barney mentre lei si occupa di creare soltanto un commento sonoro. Però entrambi operano nello stesso "edificio", quindi devono e possono continuamente parlarsi e confrontarsi perché il linguaggio musicale deve essere parte e non supporto, deve avere un ruolo importantissimo nel coinvolgimento dello spettatore, a un livello anche affettivo¹².

Cosetta G. Saba: Riprendo la traccia dell'intervento di Valentina Valentini nel suo evidenziare come la difficoltà della messa a fuoco – da postazioni disciplinari differenti (arti visive, teatro, cinema, musica; semiotica, teorie del cinema, ecc.) – della dimensione performativa dell'opera di Barney discenda dal fatto che è un'opera che "vive nella liminalità di diverse arti". La comprensione di questo fatto pone importanti problemi epistemologici e metodologici. In tale prospettiva, alla luce dell'impatto "modellizzante" delle tecnologie informatiche sui "linguaggi" dell'arte, la ridefinizione del "dispositivo performativo come dispositivo codificatore intermedio" tra differenti sistemi espressivi è importante per molte ragioni. *In primis* perché evidenzia una volta di più come il "polimorfismo" dell'opera barneyana non possa essere solo nominato, ma debba essere compreso, descritto e analizzato.

Nella pratica artistica di Barney (e non solo) si registra un cambiamento di statuto dell'"opera" quale serie espressiva "aperta" che si situa tra una dimensione progettuale e l'insieme delle sue manifestazioni puntuali, immanenti. Quel che è ancora definibile come "opera" si traccia come un punto di immanenza entro un *percorso progettuale* e non corrisponde più, né si riduce, alla concretizzazione di un esito unitario e definitivo. Nel fare artistico barneyano questa procedura presenta una inusitata complessa radicalità.

Vorrei provare ad analizzare alcuni livelli di complessità dell’“opera” barneyana rispetto a quella che non può essere considerata semplicemente un’espansione installativa della dimensione filmica. In *CREMASTER Cycle* e in *DRAWING RESTRAINT 9* l’“opera” si compone, in modo coestensivo, attraverso le serie espressive cinematografica, scultorea e, come si è detto, problematicamente attraverso la “performance”. Il punto non è tanto il processo di derivazione della serie (dal disegno, piuttosto che dalla fotografia o dalla scultura ecc.) che è sempre catalitico, quanto piuttosto la modulazione della *forma* da serie espressiva a serie espressiva, la sua discontinua *traduzione e trasformazione*¹³. Si tratta di un processo traduttivo che, in modo catalitico, procede dall’universo filmico allo spazio espositivo in cui è posta la serie espressiva installata (scultura, disegno ecc.), dove gli oggetti diegetici non sono *props*, ma sono sculture riforgiate in materiali diversi (e spesso sintetizzano proprietà e caratteristiche riferibili alla narrazione attraverso diversi personaggi o situazioni) e dove il video o il film è sia una componente compositiva sia un dispositivo di traduzione. Penso che in qualche modo questa doppia valenza della componente video o della componente filmica abbia a che vedere con quel livello “codificatore intermedio” di cui si è detto. E sembra avere a che vedere con il sistema estetico e con il modo enunciativo dell’opera di Barney che sembrano riferirsi alla “trasformazione della forma” indotta dalla riflessione sul “processo creativo”, attraverso la narrazione del percorso entro il quale la forma è “istradata”, è in “transito” entro differenti serie espressive, attraverso linguaggi diversi.

Certo è possibile analizzare l’“opera” secondo la sua destinazione – *screening* o *installation* (e in tal caso, a rigore, si dovrebbe prendere in considerazione anche il contesto di ricezione, sala cinematografica o spazio espositivo). Ma anche in tal caso non è possibile in alcun modo rescindere le relazioni compositive plurime implicate dall’opera *CREMASTER Cycle* come progetto. Nella serie filmica del ciclo *CREMASTER* anche il silenzio presenta una dimensione musicale...

Leonella Caprioli: O il rumore...

Cosetta G. Saba: ... O il rumore. La composizione *audio-visiva* articola estensivamente nel tempo filmico l’azione narrativa, la dimensione figurativa e l’atto performativo, mettendo in rilievo la *durata* (penso all’immagine-tempo di Gilles Deleuze)¹⁴ che produce *iuxta propria principia* un effetto scultoreo. Anche se evidentemente la dimensione scultorea non si limita a questo e ha una portata radicale, che informa di sé il sistema estetico barneyano. Tale modulazione audio-visiva accade propriamente entro la dimensione filmica. Nondimeno, nelle estensioni installative, la serie *CREMASTER* si presenta in altro modo. L’intero ciclo *CREMASTER*, come è noto, è stato presentato in forma di installazione per la prima volta nel corso della mostra *Matthew Barney:*

CREMASTER Cycle del 2002-03 che dal Museum Ludwig di Colonia e dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris è approdata al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. In quel contesto *site specific*, il *display* espositivo stesso, vale a dire la “mostra”, diviene il sistema installativo di tutto il ciclo nelle sue molteplici articolazioni. In quell'occasione Barney ha installato i cinque film su cinque monitor in corrispondenza della cupola del Guggenheim. La pentologia filmica in tal modo è stata trasformata in una struttura video-scultorea sospesa in corrispondenza della quinta voluta de La Rotunda. La composizione sonora complessiva si dava per accumulo e interferenza dei suoni provenienti dalle singole sezioni video del sistema scultoreo multischermico, determinando un effetto di “rumore” diffuso, una cacofonia (peraltro tipica delle esposizioni di videoarte, dove si crea, sul piano spaziale, un conflitto tra ciò che si vede sulle superfici schermiche posizionate – l'onnidirezionalità dei suoni – e il “punto di ascolto” dello spettatore). Mentre in altri contesti – ad esempio nel caso della re-installazione del *CREMASTER Cycle* nell'ambito dell'esposizione <<*Fast Forward 2* organizzata nel 2010 presso il Zentrum für Kunst und Medientechnologie a Karlsruhe – la dimensione sonora è stata cancellata: l'installazione non presenta più una dimensione sonora; c'è una specie di vuoto pneumatico che si sente, un'assenza di suono, totale, che quasi toglie “peso”, gravità, ai corpi attoriali e fa dei personaggi delle “zone scultoree”, dà uno spessore diverso alle immagini. Quello che intendo dire è che la *durata delle immagini è inseparabile dal divenire della forma* (non è un tempo misurabile). Tuttavia la forma, attraverso la narrazione, si traduce in altro, in una molteplicità espressiva, dal film alla scultura, al disegno ecc. in interpolazione con lo spazio espositivo, entro la cornice dell'installazione (dove queste componenti singolari del percorso creativo – disegno, film, fotografia, scultura ecc. – sono temporaneamente situate). I cinque film non sono che una serie espressiva entro cui la forma si struttura temporaneamente, già dischiudendosi in altro e vendendo da altro (si pensi alla dimensione transtestuale e all'uso performativo delle fonti).

Leonella Caprioli: Giustamente hai parlato di un'opera in transito; forse questo fa parte del processo, nel senso che là dove un'opera è prodotta per qualcosa d'altro, che non è più il contesto dell'installazione originaria, si può andare oltre riorganizzando diversamente i materiali. Il fatto che il video sia stato concepito avendo in mente una struttura musicale si vede e si sente tantissimo, ma si tratta di una struttura musicale soprattutto mentale, non necessariamente effettiva.

Cosetta G. Saba: Anche quando non c'è il sonoro...

Leonella Caprioli: Indubbiamente, si avverte il senso di una struttura musicale prescindendo dalla presenza del suono. Anzi, devo dire: il raffronto con i modi della musica può stimolare anche

considerazioni di segno negativo... Matthew Barney non è molto “musicale”: l’opera filmica, a prescindere dalla colonna sonora, si evidenzia piuttosto per una ritmica caotica, disarmonica.

Cosetta G. Saba: La musica, nel ciclo filmico *CREMASTER* (dove, come è stato detto, la musica sostituisce la parola, il testo verbale, il dialogo), sul piano metodologico stabilisce una relazione con il “teatro d’opera” e si definisce nell’interazione tra Barney e Bepler che sarà anche alla base del progetto *Ancient Evenings* (tratto dal romanzo omonimo di Norman Mailer), ma non solo: penso alle collaborazioni con Arto Lindsay e, in particolare, a *DE LAMA LÁMINA* (2004). Tuttavia, non credo si possa andare oltre, in quanto, anche solo per restare ai film del *CREMASTER Cycle*, è necessario tener conto delle trasformazioni espressive in cui esso consiste in modo coestensivo.

I cinque film del *CREMASTER* presentano alcune modalità prevalenti di manifestazione: la modalità *screening* (per la sala cinematografica); la modalità installativa dell’intero ciclo (si pensi, ad esempio, all’esposizione *Matthew Barney Mitologie contemporanee*, presentata nel 2008 alla Fondazione Merz di Torino) o di singoli passaggi filmici seriali attraverso il disegno, il C-print, la scultura (ad esempio, *CREMASTER 3, Chrysler Imperial*, 2002) ecc.; la modalità installativa in forma di mostra monografica sull’intero ciclo (l’esposizione itinerante del 2002-03 approdata al Guggenheim Museum di New York), che sussume le altre modalità. Questo per dire che entro la serie progettuale del *CREMASTER Cycle* si aprono diverse “serie operali”; ciascuna “serie operale” presenta delle serie-componenti comprimarie, tra le quali i film stessi.

I film del ciclo *CREMASTER*, quantomeno dopo il 2002-03, non possono allora essere analizzati indipendentemente dalla loro estensione installativa.

In tal senso, rispetto alle installazioni complesse, penso che la riformulazione della nozione di “testo performativo”, elaborata da Odin e introdotta da Nicola Dusi¹⁵ sembra richiedere non solo una semiotica *entre* differenti serie espressive, ma anche una semiotica che renda conto di quella “dimensione performativa che modella l’arte contemporanea” di cui ci ha parlato Valentina Valentini. Inoltre, dentro la cornice dell’installazione la “lettura performativa” s’innesta in una particolare condizione spettatoriale, dove la visione è in parallasse, dove l’attenzione è istantanea e mobile, fluttuante e “passeggera”, e dove il percorso interpretativo è marcato in modo transtestuale ed esperienziale. E ancora, l’installazione, se esperita attraverso la dimensione transtestuale, fa gravitare lo spettatore propriamente nella dimensione scultorea del film o del video. In tal senso, per tornare ai primi *DRAWING RESTRAINT*, e a quanto detto da Michele Sambin rispetto al rapporto

performance e videoarte degli anni Settanta, il video non diaframma la performance, bensì la *traduce* nello spazio installativo, nella presenza scultorea degli oggetti ecc.

Dunque, se pensiamo al cinema e alla “musica filmica”, alla scultura o al disegno ecc. dobbiamo prestare attenzione particolare al processo di traduzione (non si tratta di una traduzione unidirezionale da una materia espressiva a un’altra, bensì di una direzionalità molteplice) e, conseguentemente, di trasformazione che li investe. Si tratta peraltro – ripeto – di una metodologia operativa che non è propria di Barney e che tuttavia nella sua pratica artistica si fa esemplare. Resta da indagare e da storicizzare la portata di quel che Valentina Valentini definisce, attraverso Lotman, come “dispositivo di codificazione intermedia” ovvero quel meccanismo per cui certi elementi del sistema culturale assumono una funzione di “modellizzazione”.

Antonio Fasolo: Come al solito, quando si parla di Matthew Barney, alla fine le risposte e le domande sono all’interno dell’opera stessa. Ad esempio, per la funzione della musica: la musica è stata scritta prima o dopo, la musica è narrativa o commentativa, contrappuntistica o quant’altro? A mio avviso, la musica ha una funzione plastica, tanto è vero che all’interno del *CREMASTER* ci sono innanzitutto dei musicisti che suonano e, in teoria, dal vivo. Ad esempio in *CREMASTER 5* (1987) c’è una cantante lirica e il suono è diegetico: Ursula Andress che canta con l’intera orchestra nel Teatro d’Opera di Budapest, vuoto. Nel *CREMASTER 3* (2002) il concetto di musica come scultura è ancora più portato all’astrazione e materializzato: che cosa fa Barney? Crea suoni con un ascensore, modulando l’entrata e l’uscita dell’aria dalla tromba dell’ascensore stesso con un cuneo. Il suono che ne viene ricavato assomiglia a un’arpa; mentre un cantore, sempre in scena, quindi diegetico, canta in gaelico. La musica fa parte totalmente del rappresentato e fa parte totalmente del visivo. Stiamo parlando, comunque, di un’opera di più di sette ore che, come ha detto prima Dusi, è muta: la musica ovviamente ha un ruolo pregnante, narrativo, ma è fondamentalmente presente come altri elementi all’interno dell’opera, quindi è importante quanto una scultura, anzi è essa stessa, a volte, una scultura.

Leonella Caprioli: Quindi dobbiamo credere a quello che dice Barney: che la sua intenzione era quella di coinvolgere a livello musicale in senso spaziale, visto che parla di scultura e l’accosta a questo.

Antonio Fasolo: Non è questione di dover credere o meno...

Nicola Dusi: Guardiamo ai *testi*, non alle dichiarazioni.

Valentina Valentini: Riprendo, riparto dall'ultimo intervento di Guido Bartorelli e di Antonio Fasolo rispetto al dire. L'immagine creata da Matthew Barney è un'immagine così potente che attrae al di là della significazione, al di là di tutti i significati, delle saghe, delle vicende, dei miti, dei riferimenti. Questo è un interrogativo vero: perché Matthew Barney e *CREMASTER* piacciono ai giovani? Quest'indicibilità e questa incompetenza dello spettatore (di cui parla giustamente Nicola Dusi) è un'incompetenza che, per chi, diciamo così, è uno spettatore abituale di arte video, per chi vede Bill Viola, per chi vede Francisco Ruiz de Infante, cioè per chi conosce come spettatore il repertorio della produzione video di questi anni, non è assolutamente disarmante. Queste opere ci hanno infatti messo di fronte a una differenza rispetto all'esperienza cinematografica – a una differenza molto profonda – a un'assenza di storia nel senso della linearità, a un'assenza del personaggio unico nel senso aristotelico: ci hanno cioè messo di fronte a una mancanza di testo verbale e a un discorso in cui il suono ha una funzione effettivamente di penetrazione dell'immagine scultorea. Ci hanno messo di fronte a un trattamento dell'immagine, quindi del tempo, che porta lo spettatore dentro l'immagine, cioè a essere là, in quel posto e non di fronte e davanti all'immagine. A me pare che di fronte al *CREMASTER* lo spettatore stia davanti all'immagine. L'immagine è una superficie bidimensionale, non la vedo tridimensionale, non vedo questa "funzione aptica" di cui parlava Nicola Dusi¹⁶ utilizzando una figura, a me molto cara, del "figurale", che Deleuze ha coniato in rapporto alla pittura di Francis Bacon¹⁷. Io non vedo assolutamente, diciamo così, un'applicabilità del paradigma del figurale rispetto al ciclo del *CREMASTER*: mi rendo conto che la narrazione è una narrazione interrotta, complicata, non lineare, ma è una forma di non linearità molto diversa dal decentramento delle figure di Francis Bacon, cioè da quello che Deleuze dice quando parla della narrazione che sta sempre sul punto di precipitare. Il *CREMASTER* non sta sul punto di precipitare, anche se non siamo in grado, se non attraverso un lavoro di indagine, di consulenza mitografica, antropologica, pop, sulla cultura americana ecc., di decrittare tutti i simboli. Ma questo non è così fondamentale, non è così importante per aderire, capire o essere affascinati o meno dall'opera.

Cristina Grazioli: Aggiungo solo una cosa, rispetto a quello che diceva Valentini. Anch'io trovo che le immagini siano tutto sommato "rassicuranti": magari la singola immagine, il singolo frammento, sono bizzarri; però l'architettura, la struttura – come credo tutti gli interventi abbiano dimostrato – hanno una solidità e una chiusura, come si diceva, che non sbilancia, non pone quel punto di rischio di caduta, di perdita dell'equilibrio, di disorientamento...

Farah Polato: Vorrei tornare a quanto diceva Nicola Dusi riallacciandomi anche a quanto ha appena detto Cristina Grazioli rispetto al rapporto tra il frammento e l'intero. Vorrei riprendere

un'opposizione che è stata più volte messa in campo questa mattina tra lo “sguardo scultoreo” e lo “sguardo filmico”. Credo che, tra l'altro, l'intervento di Dusi abbia in parte ribaltato e comunque ridimensionato i pesi di questa opposizione così come era stata posta nei primi interventi e credo che anche queste ultime osservazioni vadano nella stessa direzione. Credo, per altro, che la nozione di “sguardo filmico” sia stata forse limitata solo a una sua accezione: quando cioè si rapportava questa dimensione dello sguardo a una dimensione di proiettività dello sguardo dello spettatore o di proiettività dello spettatore nel personaggio. Però lo sguardo filmico, la dimensione del filmico, non è circoscrivibile a questo. Si è parlato anche molto, sia nell'intervento di Dusi sia nell'intervento di Rosamaria Salvatore, di una dimensione della temporalità e io vorrei aggiungere di una dimensione di spazialità filmica che in alcuni momenti è molto forte: penso ad alcuni momenti finali, ad esempio, del *CREMASTER 1*, in cui lo spazio filmico diventa uno spazio mutuamente inglobante. E questo è dato solo dalla dimensione del filmico e non dal lavoro sul profilmico, che è importantissimo e che dà evidentemente la forza a quell'immagine. A mio avviso la forza dell'immagine e il rapporto di prossimità rispetto allo spettatore, sono date anche da uno sguardo propriamente filmico, che lavora cioè sul filmico, oltre che sul profilmico. E anche a questo riconduco la percezione sottolineata da Cristina Grazioli tra la visione dell'immagine, del frammento, e la visione poi del film o del ciclo.

Nicola Dusi: Leonella Caprioli parlava di una percezione temporale legata alla musica, con l'idea di “entrare in fase”. Ricordo che Barney non lavora solo con la musica in modo plastico, ma anche in un modo strutturale e isomorfo a quello che sta dicendo con gli altri livelli. Nel saggio *Incorporare il mondo: lo sguardo metamorfico del CREMASTER Cycle* di Angela Mengoni¹⁸ si riprende proprio l'idea presente in *CREMASTER 2* (1999) di metamorfosi, legata ad elementi figurativi e a elementi figurali, che diventano “operatori metamorfici”. E Mengoni in una nota aggiunge:

In una composizione di Jonathan Bepler intitolata *The Executioner's Song* – quella che accompagna il *CREMASTER 2* – i tre elementi timbrici che compongono la struttura musicale – archi, percussioni e *steel guitar* –, piuttosto che mantenersi distinti, entrano in una continua relazione di mimetismo. In modo comparabile al trattamento visivo, i diversi elementi si confondono sulla base di una omoritmia che tende a cancellare le distinzioni timbriche, le quali, tra l'altro, consentono di riconoscere l'identità country del pezzo.

Quindi, anche a livello di lavoro sulla colonna sonora, Barney cerca di elaborare il tema della metamorfosi. Torniamo sulla performance di Richard Serra che viene risemantizzata da Barney in

CREMASTER 3 (2002). Cosa succede? Qui Barney fa un gioco molto contemporaneo di remix, cioè cambia i materiali mantenendo forme simili. Però quando arriviamo al quinto piano del Guggenheim, in *The Order*, e scopriamo Serra al lavoro con la vaselina, la colonna sonora sembra l'originale della performance di Richard Serra degli anni Sessanta con il piombo fuso. Se non è l'originale, ci assomiglia molto: non c'entra niente con gli altri livelli, perché è un rumore, un clangore, di metalli pesanti. Allora il sonoro (e qui non la musica, ma il suono inteso come *sound design*) ci riporta a una funzione realistico-documentale mentre la si viene perdendo. Così, in un certo senso, si gioca un ulteriore capovolgimento, una metamorfosi. Lo stesso Serra, alla fine del catalogo curato da Nancy Spector per la mostra del Guggenheim, dice, più o meno:

Quando mi sono trovato ad agire travestito da me stesso, diretto da Barney, a rifare la mia performance con la vasellina mi sono detto: "Questo mi sta prendendo un po' i per fondelli... Cosa sta succedendo?". E poi ho deciso che uscivo da me stesso e lasciavo che, in qualche modo, il Maestro mi guidasse. Lasciavo il mio corpo diventare il famoso burattino senza fili della teoria del teatro, mi lasciavo guidare e facevo qualcosa che, in qualche modo, partecipava dell'opera di un altro. Allora ho capito che era totalmente coerente con il suo mondo, che mi stava "ri-semantizzando". Aveva diritto di farlo a suo modo, e lo ha giocato fino in fondo¹⁹.

Questo dice Richard Serra, totalmente consapevole.

Chiudo sul "figurale": bisogna capirsi, perché io intendo "figurale" in un "semiotichese" che è diverso dal "figurale" di Jean-François Lyotard (o, in Italia, di Paolo Bertetto) e forse anche, almeno in parte, da quello di Deleuze²⁰. Nella mia ipotesi non è un "figurale psicanalitico": è un "figurale energetico", è vicino alla semiotica che parla di "figurativo profondo", piuttosto che di "figurativo superficiale"²¹. Preferisco, piuttosto che "figurativo profondo" o "strutturale", parlare di "figurale", perché per me ha a che fare con un sistema coerente di costruzione profonda di un testo in termini di contrasti plastici, e questo è un primo problema. Secondo problema: forse non è esattamente il "figurale" di Deleuze, però sicuramente c'è una logica della sensazione in *CREMASTER*, quindi torniamo proprio alle teorie ritmiche e figurali proposte da Deleuze quando lavora su Bacon. C'è una logica della sensazione, ad esempio, in tutte le riprese macro, con quei piani ravvicinatissimi, con lo sguardo che diventa, quasi, tattile. Forse bisogna ripartire dal "figurale" in questo senso, cercando di intendendosi: di solito lo faccio mettendo una (lunga) nota, ma certamente confrontare le diverse accezioni è un lavoro da fare.

Antonio Fasolo: Riallacciandomi al discorso di Farah Polato e di Nicola Dusi: prima, quando parlavo di sguardo scultoreo, non lo intendevo come contrapposto o antitetico alla sguardo filmico. L'episodio più filmico, in tutto il *CREMASTER Cycle*, è il numero 2, dove troviamo una regia, a mio parere, più evoluta e visivamente più cinematografica rispetto agli altri. La cosa forse più interessante è che la funzione dello "sguardo" che ho definito "scultoreo"²², assieme al "cinecorpo" – cioè incarnazione del corpo della telecamera, non del personaggio, né dello sguardo di chi guarda, ma dell'istanza narrante – sta proprio, ancora una volta, nell'escludere l'altro e nell'autoreferenzialismo. È ancora soltanto Barney che vuole guardare. "Sguardo scultoreo", una "sua soggettiva", come diceva prima Dusi, che è sguardo non ancorato; nessun altro personaggio è osservante, ma è solo quello del regista-macchina da presa. Quindi questa oggettivizzazione dello sguardo, allo stesso tempo, talmente esasperata e chiusa in sé che è lo sguardo di un'unica persona che è l'autore stesso, produce un'ambivalenza interna che priva lo spettatore di una normale pulsione ottica ed emozionale. Allo stesso tempo, però, noi guardiamo e sentiamo questo desiderio quasi fisico di spazio, questo desiderio di toccare, aptico. Ma la domanda resta sempre: "Nell'intenzione di chi?", "Nel desiderio di chi?". Lo spettatore vede, percepisce, però, in fondo, non trova risposta.

Nicola Dusi: Vorrei chiarire un'ultima cosa. Quando c'è uno sguardo, come quello che abbiamo visto in *CREMASTER 4*, di una macchina da presa che si avvicina in oggettiva e però trema, cioè fa sentire il corpo di chi la porta, in semiotica si parla di *embrayage*. La grande distinzione è *embrayage/débrayage* che vuol anche dire, semplificando, modo soggettivante/modo oggettivante: soggettivante è l'*embrayage*, nel senso che rinvia all'istanza dell'enunciazione; rinvia a chi sta producendo; però l'*embrayage* è anche soggettivante nel senso che interpella lo spettatore. Quindi il soggettivante è sia il momento di interpellazione, di chiamata in causa, di presa per la giacca, per gli occhi o per lo stomaco dello spettatore, sia il momento di rinvio a chi sta costruendo quel discorso. Poi (o meglio di base e comunque) c'è il racconto oggettivante, che è un modo del distacco, del *débrayage*. Se teniamo questa distinzione ci capiamo, almeno nei termini di una semiotica dei media audiovisivi. Questo nel tentativo di trovare un lessico comune.

Cosetta G. Saba: Questo anche per ribadire una volta di più che l'"inclusività" (transtestuale, con la complessa stratigrafia di testi che implica) e il "polimorfismo" della pratica artistica barneyana di cui parlava Barilli (descritto e commentato diffusamente da Nancy Spector), devono poter trovare una metodologia esplicativa che la comprenda e la spieghi.

Del resto, la centralità della dimensione performativa attestata nel nostro discorso non è il risultato di una messa fuoco pluridisciplinare e insieme il tentativo di definire un lessico interdisciplinare? Dalla pratica artistica barneyana la dimensione performativa continuerà a interpellarci poiché è stata centrale, con differenti gradualità, nella serie *DRAWING RESTRAINT*, in *CREMASTER Cycle* (peculiarmente in *The Order*, *CREMASTER 3*), in *DE LAMA LÁMINA* e lo sarà per il progetto *Ancient Evenings*. Forse dall'analisi delle sette performance dal vivo destinate alla presenza del pubblico, che “non sono organizzate come dei film”, e che comporranno l'opera *Ancient Evenings* giungeranno nuove chiavi interpretative e nuove sfide metodologiche. Per ora, sono incubate nell'esposizione *Ancient Evenings: Libretto* (presentata alla Gladstone Gallery di New York nel 2009) e nelle performance *Ren* (2008) e *Khu* (2010) realizzate a Los Angeles a Detroit.

¹ *TRAINING FOR A METAMORPHOSIS. I film d'artista di Matthew Barney*, Convegno e proiezioni, Centro Culturale Altinate San Gaetano – Auditorium, 2-3-4 novembre 2010, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo e Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica – Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Padova. Ringraziamo gli organizzatori del convegno per l'amichevole collaborazione che ha permesso un confronto fertile tra i molti interventi del convegno e per il prezioso aiuto nella trascrizione della tavola rotonda. Alcuni degli interventi presentati al convegno sono confluiti nel volume Nicola Dusi, Cosetta G. Saba (a cura di), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*, Milano, Silvana Editoriale, 2012, con saggi di Guido Bartorelli, Nicola Dusi, Valentina Valentini, Cosetta G. Saba, Paolo Balmas, Roberto Calabretto, Fulvio Carmagnola, Simona Chiodo, Massimiliano Di Leva, Roberto Marchesini, Angela Mengoni, Massimiliano Spanu, e con interviste a Paolo Fabbri e Omar Calabrese.

² Cfr. Guido Bartorelli, "La natura dei *restraints*: da impedimento meccanico a propulsore narrativo. Sguardo sulla ricerca di Matthew Barney dal punto di vista di disegno e scultura", in N. Dusi, C.G. Saba (a cura di), *op. cit.*, pp. 93-101.

³ Cfr. Nicola Dusi, "CREMASTER Cycle tra cinema e danza", in N. Dusi, C.G. Saba (a cura di), *op. cit.*, pp. 103-131.

⁴ Cfr. Valentina Valentini, "Performing media", in N. Dusi, C.G. Saba (a cura di), *op. cit.*, pp. 17-29.

⁵ Roger Odin, *Della finzione*, Milano, Vita e pensiero, 2004.

⁶ Nicola Dusi, "Mystic Musical: *Jesus Christ Superstar*", in Nicola Dusi, Gianfranco Marrone (a cura di), *Destini del sacro*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 157-172.

⁷ Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

⁸ *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, numero monografico a cura di Nicola Dusi, Cristina Righi, "Le sens de la danse. Dance research et pratiques transmediales/The Sense of Dance. Dance Research and Transmedial Practices", n. 141, 2010.

⁹ Cfr. Cosetta G. Saba, "The Path. Situation, Condition, Production nell'opera di Matthew Barney", in N. Dusi, C.G. Saba (a cura di), *op. cit.*, pp. 47-88.

¹⁰ R. Odin, *op. cit.*

¹¹ Michel Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990 (tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997).

¹² L'intervista è compresa nel video della conferenza stampa per la *première* di *DRAWING RESTRAINT 9*, 62. Biennale, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia 2005, Rai Sat Cinema World.

¹³ In tal senso sono esemplari *DRAWING RESTRAINT 7* (1993), *DRAWING RESTRAINT 13: The Instrument of Surrender* (2006), o *Cetacea* (2005).

¹⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985 (tr. it., *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1985).

¹⁵ Cfr. Nicola Dusi "Lo spettatore incompetente e la flagranza della performance: *Cremaster 3* di Matthew Barney, tra cinema e videoarte", in *E/C*, 2008, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/arte/arte.php>.

¹⁶ Cfr. N. Dusi, "CREMASTER Cycle tra cinema e danza", *cit.*

¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981 (tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995).

¹⁸ Il saggio di Angela Mengoni citato è ripreso e ampliato in A. Mengoni, "Incorporare il mondo: lo sguardo metamorfico del *CREMASTER Cycle*", in N. Dusi, C.G. Saba (a cura di), *op. cit.*, pp. 133-155.

¹⁹ Cfr. Nancy Spector (a cura di), *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 2004.

²⁰ Sul "figurale" nel cinema e nella videoarte, a partire da Lyotard e da Deleuze, cfr. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996; Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris-Bruxelles, De Boeck, 1998; Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007; Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

²¹ Sul "figurativo astratto" e il "semisimbolismo" si veda Algirdas J. Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques, Documents*, n. 60 (tr. it., "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in Lucia Corrain, Marco Valentini (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio, 1991). Jean-Marie Floch, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985; Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000 (tr.it., *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002); Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.

²² Cfr. Antonio Fasolo, *Matthew Barney, Cremaster Cycle*, Roma, Bulzoni, 2009.