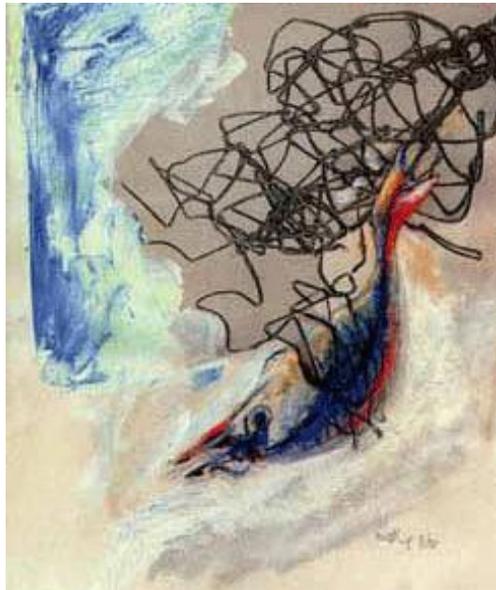


Giulio Latini

**Filtrando la rappresentazione. Nota sul
dittico audiovisivo *B#O 000001* e *B#O
000002* (2011) di Giuseppe Boccassini**



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

Come accade con non marginale parte dei più persuasivi esiti internazionali posti in essere dalla sperimentazione audiovisiva contemporanea, anche le recenti creazioni visivo-sonore di Giuseppe Boccassini¹, in modo particolare il dittico *B#O 000001*² e *B#O 000002*³ (2011), si situano in quel confine permeabile tra il cosiddetto cinema sperimentale e la cosiddetta arte video. Quel confine permeabile espresso da intima relazionalità di procedure (e al contempo di tratti differenzianti⁴) che già trent'anni or sono Raymond Bellour, all'interno del pregevole saggio *Les Bords de la fiction*, sintetizzava con limpida chiarezza:

Il cinema sperimentale o d'avanguardia (nessun termine va bene) e l'arte video (il termine non è migliore) hanno in comune una volontà di sfuggire, con tutti i mezzi possibili, a tre cose: l'onnipotenza dell'analogia fotografica; il realismo della rappresentazione; il regime di credibilità del racconto. [...] è questo ciò che li ha resi, l'uno e l'altra, più vicini alle arti plastiche o alla poesia che non al cinema di cui sono tuttavia una parte consistente. Questo grazie a un insieme di procedimenti, figure, modelli espressivi che si possono, in maniera schematica, riunire sotto due termini: addizione e sottrazione. Così si disfa, nella maggior parte dei film sperimentali e dei video, il "contratto naturale" dell'immagine e del suono.

¹ Giuseppe Boccassini è nato a Terlizzi (Bari) nel 1979. Laureato al D.A.M.S. di Bologna con una tesi su Elio Petri, nel 2007 si diploma in regia cinematografica presso la N.U.C.T. (Nuova Università del Cinema e della Televisione - Cinecittà e Ciudad de la luz, Alicante, Spagna). Lavora come regista, direttore della fotografia e montatore per il cinema e la televisione a Madrid. E' co-fondatore del Gruppo Farfa, progetto cinematografico e didattico che si sviluppa in Puglia. Attualmente vive a Berlino dove lavora come regista e montatore. Le sue opere audiovisive sperimentali sono state selezionate a: Directors Lounge contemporary art and media - Berlin, Germania (2012), 33e Cinemed, Festival international du cinéma méditerranéen de Montpellier (2011), AVVISTAMENTI - IX Mostra Internazionale del Video e del Cinema d'Autore - Italia (2011), FIEXiff-Special FLEXIFF Award - Australia (2011), The Walthamstow International Film Festival Experimental Category - London (2011), Back Up Film Festival di Weimar - Germania (2011), 8th Naoussa International Film Festival - Grecia (2011), Shortcutz Berlin, Guest Short - Germania (2011), Stuttgarter Filmwinter, Stuttgart - Germania (2011), Optica Videoart Paris "artistes indépendants #1" - Spagna (2010), Ba.Co. Film Festival - Videoarte - Italia (2010), Doi Saket International Film Festival - SeeScape - Thailandia (2010), Corato in Corto Puglia: Tradizionale Crocevia di Popoli e di Nuovi Linguaggi - Italia (2010), Ecologico International Film Festival - Italia (2010), VideoPal! Kunststellung - Video Art Selection - Berlin, Germania (2010), Gimli Film Fest -Short Program #6: Cinema, My Love - Canada (2010), K3 International Short Film Festival K3 - Austria (2010), Melzo Film Festival - Semplicemente Guardare Oltre - Italia (2010), L'Altro Corto - Italia (2010). Cogliamo qui l'occasione per ringraziarlo sentitamente di aver concesso la possibilità di ospitare nella sezione Intermedia *B#O 000001* (2011) e *B#O 000002* (2011).

² <http://youtu.be/GCJsXMPSq94>.

³ <http://youtu.be/5b-kXMVT1F8>.

⁴ A partire dalla circostanza che registra come il cinema sperimentale e il video si siano dovuti definire in rapporto a due diversi medium quali, rispettivamente, il cinema e la televisione.

C'è sempre sottrazione, addizione: accelerazioni, rallentamenti, eccessi, assenze, perturbazioni multiple che mirano a snaturare questo contratto stipulato da circa un secolo tra il film di finzione e il suo spettatore⁵.

Il richiamo alle parole di Bellour ben si presta ad illuminare in modo preliminare non pochi caratteri sensibili che innervano in profondità il dittico audiovisivo materializzato da un filmmaker integralmente esposto sul fronte di una nozione espansa di cinematografia⁶. Un filmmaker la cui esperienza realizzativa, vale la pena di enunciarlo subito, è contraddistinta da una decisa consapevolezza circa la natura dei mezzi tecnici da impiegare: deliberatamente poveri (con tutte le implicazioni formali e di senso che ne derivano, come si espliciterà a breve) a fronte della macroscopica penetrazione di sempre più sofisticati dispositivi che l'espansione a dismisura delle tecnologie digitali ha portato in non neutrale dono alle immagini sonore contemporanee. Ed in tale direzione, confermando pienamente quale sia la reale posta in gioco nel binomio creazione artistica/tecnologia dall'osservatorio della pratica di ricerca filmico sperimentale/videoartistica. Ovvero che il ricorso ai dispositivi tecnici, la loro inesausta interrogazione, sperimentazione e orientamento in senso linguistico-espressivo (anche nei termini della loro progressiva essenzializzazione d'uso, come nel caso specifico di Boccassini che privilegia l'esplorazione radicale della Bassa definizione dell'immagine di contro alla performatività di superficie dell'Alta Definizione⁷), non contempla indirettamente mai l'abdicazione al carattere totalitario della Tecnica (che quei dispositivi continuamente rinnova

⁵ RAYMOND BELLOUR, *Les Bords de la fiction*, in *Actes du colloque Vidéo-fiction et Cie*, Montbéliard, Cac 1983; trad. it. *I bordi della finzione*, in ID., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori 2007, pp. 156-157.

⁶ La sua filmografia, oltre a *B#O 000001* (2011) e *B#O 000002* (2011), contempla i seguenti lavori: *Berlin* (2006), *Farfa* (2006), *La giostra* (2006), *The yo yo man* (2006), *Anacromorfosi* (2006), *La poesia e il carnevale* (2006), *Panico companatico* (2009), *Specularità in negativo* (2010), *Eidola* (2010), *0* (2010-11), *Osceno* (2012). Un consistente numero di questi sono accessibili all'indirizzo <http://vimeo.com/farfadada>.

⁷ Per la quale, è il caso di ricordare con le parole di Fausto Colombo, l'altissima quantità di pixel che la compongono comportano «una maggiore saturazione dell'icona, al limite una sua esplosione superficiale, ma non un incremento della sua 'profondità', nel senso di una sua maggiore adesione al reale». FAUSTO COLOMBO, *Ombre sintetiche*, Napoli, Liguori 1990, p. 124. Considerazione cui fa il paio la compiutissima quanto critica disamina di tipo fisio-neuro-percettivo elaborata da RUGGERO PIERANTONI in *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Torino, Einaudi 1998, pp. 83-86. Sul complicato processo di elaborazione visiva in rapporto alla realtà - assai lontano, invero, da una digitale modellizzazione - si veda anche DAVID H. HUBEL, *Occhio, cervello, visione*, Bologna, Zanichelli 1989. Sulla *sensitometria* dell'immagine riprodotta in rapporto al sistema visivo umano si veda MARIO BERNARDO, *Tecnica dell'inquadratura*, in F. Borin e R. Ellero, a cura di, *Cinematematica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni 2001, pp. 59-61.

attraverso le protensioni tecnologiche), al suo pretendersi come destino unico e chiuso della contemporaneità. Né tantomeno considera l'impiego di tali dispositivi per schiacciarsi espressivamente in una sorta di *estasi del visibile*, come ha ben osservato Massimo Carboni:

Non è forse legittimo sostenere che l'arte [...] *proprio* l'arte dovrebbe definitivamente sottrarsi a questo tipo di estetizzazione (appunto *già* sicuro appannaggio delle ultratecnologie), all'omologazione digitalizzata ed equiprobabilistica dei segni, per operare invece sulla produzione di *singularità*, sulla creazione di corpi-opere *intransitabili*, intrasponibili? Dunque per interrogarsi sulle zone di enigma, di impenetrabilità lasciate in ombra dal progetto di integrale solarizzazione della realtà e dell'esistenza individuale che caratterizza il *démone mimetico* e virtuale delle ultratecnologie?⁸

O dicendolo diversamente con le parole di Sandra Lischi a proposito dell'arte del video, ma è discorso immediatamente estensibile anche al cosiddetto cinema sperimentale:

non si tratta di dispiegare una tecnologia ma un linguaggio, non di rafforzare un'immagine tanto 'verosimile' quanto ingannevole del mondo, ma di creare visioni diverse per riuscire a sentire e a capire meglio, e di più, e in modo diverso da quello proposto quotidianamente dai media. Non di esibire acriticamente i *nuovi* macchinari ma di guardare anche indietro, ripensando e ricreando in avanti con nuovi strumenti e nuovi linguaggi tutte le arti precedenti, e l'utopia di un cinema visionario, poetico, di idee, di immagini e suoni e non solo di racconti *raccontati* piacevolmente all'infinito.⁹

Deliberata opzione di essenzialità tecnica, dunque, tornando a Boccassini, che nel caso dei due lavori in oggetto, rispettivamente di 13 e circa 15 minuti di durata, si serve in prima istanza del «digitale povero» di una videocamera MiniDV per intessere un plastico dialogo con una non meno deliberata essenzialità profilmica. Essenzialità profilmica che si traduce, cioè, in entrambe le opere, nell'eleggere ad esclusiva dimora una consimile unità di luogo - un circoscritto perimetro boschivo - destinata non immediatamente a svelare la sua effettiva identità e consistenza, almeno in *B#O 000001*.

⁸ MASSIMO CARBONI, *Resistere alla traducibilità*, in «il manifesto», 1 settembre 2001.

⁹ SANDRA LISCHI, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero 2001, p. 24.

still frame da *B#O 000001*still frame da *B#O 000002*

Perimetro di natura, rimanendo sull'articolazione segnica di questo primo lavoro a struttura formale tripartita e andamento circolare, investito fin dalle prime gemmazioni visive da un'estesa azione anti-mimetica capace di determinare un elevato stato di perturbanza ottico-percettiva. Al punto che, come appena anticipato, si deve attendere circa un minuto perché giungano a definizione gradienti inequivoci in merito al teatro fisico entro il quale insiste (e continuerà a farlo fino alla fine) lo sguardo moderatamente instabile della camera via via che indugia su un tappeto di foglie quindi sagome di alberi in lontananza e le loro rispettive fronde riflesse nell'acqua circostante, per chiudersi su una diversificata teoria di rami che la medesima acqua lascia solo intravedere. Abitata da un chiarore luministico che coesiste progressivamente con partizioni rapprese nell'oscurità, la spazialità visiva dischiude così a poco a poco la tramatura di un variegato quanto intenso orizzonte metamorfico ove proliferano con sinuosa scansione forme di ampia mutevolezza, quasi mai cedenti del tutto il sigillo materico della loro fondatività vegetale. Forme o, per meglio dire, intarsi di forme (caratterizzate da calde cromie che smarginano da velature a volte chiare a volte scure), che compaiono e scompaiono dall'intelaiatura dinamica del quadro filmico in ragione di un trattamento trasfigurante predisposto direttamente in fase di ripresa e sul quale sarà necessario tornare in maniera consona. Mentre in sincronica modulazione musicale (a firma del compositore Fabio Orsi), sopra un'amalgama di sonorità che resta costante nel tempo, si viene gradualmente a definire un ostinato ritmico-melodico di un suono elettronico in registro acuto. Suono che sviluppa un ritmo su una misura di tre pulsazioni raggiungendo un crescendo d'intensità all'incirca dal quinto all'undicesimo minuto (e dal settimo all'undicesimo minuto saldandosi in ipnotica aderenza alla vertiginosa accelerazione del flusso visivo che neutralizza integralmente qualsivoglia attestazione mimetica sciogliendo gli elementi fino a quel

momento inscritti cinematicamente nella composizione del quadro filmico in una tessitura sintattica di vibrante esclusività luministico-cromatica), dopo il quale prende a decrescere approntando il clima di un rarefatto finale ove anche l'ordito visivo opta per un deciso rallentamento del suo moto.

Moto rallentato, a mo' di ideale continuazione, come a sostanziare scopertamente l'intimo legame di contiguità (pur nelle non lievi differenze) tra i due lavori oltre quanto già di per sé non svelino i titoli, che diviene condizione costitutiva del respiro temporale che scandisce la trama di immagini di *B#O 000002*. Immagini, in superficie e a subitaneo impatto, dalla valenza maggiormente referenziale (ma non per questo meno produttivamente ambigua, come diremo tra un attimo), ove si rendono più trasparenti gli elementi di natura abordati (ancora una volta alberi, foglie, acqua), isolandoli, dall'esplorazione di quella che andrebbe definita, con François Jost, un'«ocularizzazione primaria»¹⁰ abilitata linguisticamente dall'autore. Un'«ocularizzazione primaria» che potrebbe potenzialmente sancire l'embrione di un'organica, per quanto scarnificata, micro-narrazione incentrata su un'isolata ed enigmatica figura accampata in un teatro fisico destinato a custodire un rifugio sicuro per sottrarsi all'insidioso richiamo del mondo storicamente determinato degli uomini¹¹ (presenza fisica occlusa perennemente alla vista ma non necessariamente all'ascolto, come indurrebbero a immaginare taluni marcatori della punteggiatura sonora dispiegata lungo estesa parte della temporalità filmica). Così come, per tutt'altro verso, la micrologica captazione visiva che non abbandona mai un solo istante gli elementi scelti con precisa cura nel teatro fisico in oggetto conferendogli massima dedizione attenzionale (fosse anche, come si dà nel finale, una piccola foglia cui il lento e reiterato movimento dell'acqua che la investe fa compiere minimi spostamenti dal greto sul quale è deposta), potrebbe larvamente orientare il percorso di questo secondo movimento del dittico audiovisivo entro l'area di un ideale tracciato riflessivo ed espressivo, indipendentemente dal medium acceso, al cui vertice si situa indubitabilmente quel raffinato esercizio fenomenologico-poetico di

¹⁰ Intendendo con tale termine, nel dettato teorico di François Jost: «la scena vista da qualcuno che tuttavia non compare». Cfr. FRANÇOIS JOST, *L'œil-camera entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires 1997.

¹¹ In tale direzione, con accentuazione lirica, muovono le frasi della breve sinossi elaborata dall'autore per accompagnare *B#O 000002*: «Fuggi, amico mio, nella solitudine! Io ti vedo stordito dal chiasso dei grandi uomini e punzecchiato dagli aculei dei piccoli. Il bosco e la roccia sapranno degnamente tacere con te. Sii simile all'albero che tu ami, quello dall'ampia ramaglia: che è sospeso quieto sul mare e silenzioso ascolta. Dove finisce la solitudine, comincia il mercato; e dove comincia il mercato, comincia anche il chiasso dei grandi attori drammatici e il ronzio delle mosche velenose».

intelligenza delle cose rispondente al *Parti pris des choses* (1942) di Francis Ponge, il cui metodo veniva così enunciato: «Il miglior partito è di considerare ogni cosa del tutto sconosciuta, e di passeggiare o di sdraiarsi nel sottobosco o sull'erba, e di riprendere tutto all'inizio»¹².

E tuttavia anche tale ipotesi interpretativa lascia ampio margine alla considerazione che non si tratti tanto e solo di cercare di afferrare e testimoniare il nodo di verità essenziale circa l'esistenza dicibile delle cose nel perimetro di natura, quanto più e oltre di materializzare, come del resto avviene in *B#O 000001*, un costante stato di tensione riflessivo-espressiva sui limiti del linguaggio e della rappresentazione. E, al tempo stesso, di evocare decisamente anche qualcosa di altro, come si avrà modo di riferire nelle righe conclusive. A sufficiente comprou depongono sia il dettato dello spazio sonoro (anche in questo caso elaborato pregevolmente da Fabio Orsi) che riconfigura le evenienze acustiche ambientali (in modo peculiare lo sciabordio dell'acqua e taluni indistinti brusii di umani in lontananza) in un distillato materico di quieta e sensibile sospensività, sia la pressione trasfigurante, il consistente trattamento che Boccassini opera sul materiale visivo, anche in questo caso, direttamente in fase di ripresa innescando gradatamente un'oscillazione perenne tra visibile e invisibile entro una modalità implicante un atto di lettura dell'immagine fondato, direbbe Deleuze, su «una percezione di percezione, una percezione che non coglie la percezione senza coglierne anche il contrario, immaginazione, memoria o sapere [...] che non smette di convertire il vuoto in pieno, il dritto in rovescio»¹³.

In siffatta maniera, si genera, dunque, un singolare itinerario di intravisione manipolato direttamente nel suo stesso farsi attraverso filtri analogici (essenzialmente a reticolo e circolari di diverse misure) sovrapposti all'ottica della camera¹⁴, come del resto avviene in *B#O 000001* (utilizzando

¹² Cfr. JACQUELINE RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, introduzione all'edizione italiana del *Parti pris des choses (Il partito preso delle cose)*, Torino, Einaudi 1979, pp. IX-X. Un metodo, quello di Ponge, destinato a tradurre, come rileverà sensibilmente Calvino, che al di fuori di ogni abitudine percettiva e descrittiva logorate dall'uso, ogni cosa può rivelare una ricchezza inaspettata: «E questo, non per qualche ragione estranea al fatto in sé (come potrebbe essere una ragione simbolica, o ideologica, o estetizzante), ma solo perché ristabiliamo un rapporto con le cose come cose, con la diversità d'una cosa dall'altra, e con la diversità d'ogni cosa da noi. Improvvisamente scopriamo che esistere potrebbe essere un'esperienza molto più intensa e interessante e vera di quel distratto tran-tran in cui s'è incallita la nostra mente». ITALO CALVINO, *Francis Ponge*, in «Corriere della sera», 29 luglio 1979; ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, tomo I, p. 1401.

¹³ GILLES DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri 1989, pp. 274-275.

¹⁴ Un procedimento, per inciso, quello di trasfigurazione delle forme del reale che lo sguardo

organismi vegetali quali foglie morte e rami secchi, con tutta l'irregolarità performativa del caso) ma anche in *Eidola* (2010) – e continuerà ad avvenire nel successivo decorso realizzativo di Boccassini¹⁵ – i cui effetti di fuori-campo interni all'immagine, per tramite di un costante procedimento di composizione/scomposizione, pervengono a moltiplicare significativamente le relazioni canoniche tra un'inquadratura e l'altra. Alludendo indirettamente al fatto, come riflette Bellour (e ancor prima e più radicalmente Antonioni¹⁶) che: «c'è sempre già *dell'immagine, delle immagini, sotto e sopra* l'immagine. Ogni immagine è al tempo stesso forma e sfondo per un'altra immagine, che nasce da un fondo illimitato di immagini»¹⁷.

Riandando conclusivamente sulla prospettiva dei procedimenti attivati per la configurazione di *B#O 000001* e *B#O 000002*, e sui cospicui effetti di senso che ne derivano, verrebbe da proferire che per Boccassini valga davvero una nozione di «filtro» (dal latino *filtrum*) intimamente recuperante l'etimo, che è il medesimo di «feltro» ovvero panno quindi carta e, in senso generale, corpo poroso attraverso il quale si fa passare un liquido per ottenerne la parte *più sottile e più pura*. Filtrare le occasioni del visibile, dunque, oltrepassare le strutture visive dei fenomeni, al fine di creare, ripetendo il perspicuo assunto di Lischi: «visioni diverse per riuscire a sentire e a capire meglio, e di più».

In questa nitida tensione mobilitante e immaginativa dello sguardo che ha trovato probabilmente nella processualità trasfigurante, nell'elaborazione

filmico decide di includere ritagliandole dal quadrante profilmico mediante elementi contaminanti, che continua notoriamente a qualificare, dopo significative prove della sperimentazione audiovisiva storica, talune delle più alte esperienze cinematografiche contemporanee. Basti minimamente pensare ai magnifici esiti espressivi cui è pervenuto Aleksandr Sokurov nell'impiego di lenti, filtri, obiettivi (che spesso colora e dipinge a mano) nelle inquadrature di cospicua parte del suo cinema, da *Odinokij golos celoveka* (*La voce solitaria dell'uomo*, 1987) a *Kamen* (*Pietra*, 1992), dal dittico *Mat i syn* (*Madre e figlio*, 1997) e *Otets i syn* (*Padre e figlio*, 2003) a *Molokh* (*Moloch*, 1999) e *Telets* (*Toro*, 2000) fino a *Faust* (2011).

¹⁵ Pensiamo, in tal senso, ad *Osceno* (2012), dove l'istanza fisica ripresa subisce la contaminazione, sempre per via di sovrapposizione diretta all'ottica della videocamera, di componenti tra le più varie: fotogrammi di pellicole super8 e 35mm, lenti di ingrandimento e deformanti, obiettivi di macchine fotografiche, barattoli di vetro, gelatine colorate ecc.

¹⁶ Il riferimento è al celebre aforisma antonioniano: «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima, fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa che nessuno vedrà mai, o forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà». MICHELANGELO ANTONIONI, *Prefazione a Sei film*, Torino, Einaudi 1964, p. XIV.

¹⁷ Cfr. RAYMOND BELLOUR, *La forme où passe mon regard*, in *Marcel Odenbach*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1986; trad. it. *La forma in cui passa il mio sguardo*, in ID., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, cit., p. 260.

metamorfizzante, la più intima tonalità identitaria, ci sembra di poter sostenere, risieda la migliore arma dell'autore per una posta in gioco che è sicuramente di ordine linguistico ma anche, a ben intendere e non minoritariamente, etico. Poiché nel tempo della nichilistica e ultra accelerata scena dell'orizzonte mondano della comunicazione istantanea che tutto consuma prima di poter risuonare e farsi minimo senso reattivo nei sensi resi sovraccarichi del tele-guardante globale «l'arte di vedere», come ha ben scritto Virilio, è spinta minacciosamente a farsi sua «prima vittima»¹⁸.

Giulio Latini

¹⁸ PAUL VIRILIO, *L'arte dell'accecamento*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2007, p. 88.