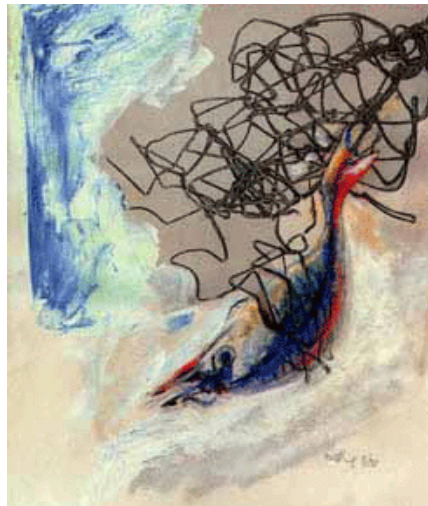


GIULIO LATINI

Nello spasmo della visione: *Miss Candace Hilligoss' flickering halo* (2011) di  
Scacchioli-Core



Testo & Senso

n. 14, 2013

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

Del riuso filmico ovvero di pellicole (o solamente mirate sequenze, semplici frammenti) di diverso genere e formato che una prassi saliente del cinema contemporaneo, ma anche delle arti visive<sup>1</sup>, sta investendo sempre più crescentemente nel segno di una sensibile e dinamica ricombinazione e risignificazione espressiva.

E' l'ampio e variegato territorio produttivo del *found footage film* – notoriamente dalla lontana genesi<sup>2</sup> e implicante autorevoli esponenti in special modo lungo l'ultimo trentennio<sup>3</sup> – la cui materia, come ha ben sintetizzato Marco Bertozzi, risiede: «Negli interstizi fra suono e immagine, nelle latenze di senso, nelle pause immotivate, negli imbarazzi di sguardi alla ricerca di un interlocutore perduto, nel fato in agguato – un colpo di vento, un oggetto che cade –, nei paesaggi solcati da un'ombra, nei giochi di luce e di ombra, nella *texture* pittorica dell'immagine, nel timbro delle voci e dei *soundscape*, nel rallentato/reinquadrato/ricolorato, nel serendipico trovato in montaggio»<sup>4</sup>. E dove si esalta il tentativo di un impossibile equilibrio «nel movimento di spola fra rappresentazione delle idee e oscura forza della potenza espressiva, fra necessità modernista della forma data e, all'opposto, concezione dell'arte come ideologia dell'informe»<sup>5</sup>.

*Found footage film* dunque, entro il cui estensivo raggio perimetrale si iscrive, nella sua precipua maniera, la tramatura ottico-sonora costituente il pregevole *Miss Candace Hilligoss' flickering halo* (2011)<sup>6</sup> di Fabio Scacchioli e Vincenzo Core<sup>7</sup>, selezionato in concorso, nel 2011, nella sezione Orizzonti della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia così come in un considerevole numero di altri festival internazionali, conseguendo molti premi. Un lavoro filmico di

---

<sup>1</sup> Si pensi solo a lavori di ampia risonanza come *24 hours Psycho* (1993) e *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996) di Douglas Gordon o a *Telephones* (1995) e *The Clock* (2011) di Christian Marclay.

<sup>2</sup> Pur senza particolari ossessioni genealogiche si possono menzionare al riguardo lavori come *Crossing the Great Sagrada* (1924) di Adrian Brunel e *Histoire du soldat inconnu* (1932) di Henri Storck ma anche ricordare, come ha fatto recentemente Giulio Bursi, l'esperienza italiana rappresentata dai *Radiogiornali* di Giorgio Simonelli: «Creati in una serie di 15 per la Cines-Pittaluga a partire dal 1931-32, sono opere di rilevanza internazionale (*Rose Hobart* di Joseph Cornell è del 1936), e non solo perché film di found-footage realizzati seguendo l'idea del riutilizzo e rielaborazione a costo quasi zero di materiale d'archivio (i primi cortometraggi sonori della Paramount e della MGM mixati con il magazzino Pittaluga di film muti italiani e stranieri, decontestualizzati da didascalie e interventi sonori)». GIULIO BURSI, *The rest is our business. La "questione" sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)*, in A. APRA', a cura di, *Fuori Norma. La via sperimentale al cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2013, p. 34.

<sup>3</sup> Basti qui rammentare, a titolo meramente esemplificativo (al di là dell'esito di Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello *La verifica incerta*, 1964), l'operato in tale prospettiva di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (da *Dal Polo all'equatore*, 1986 a *Diario 1989. Dancing in the Dark*, 2009 fino al recentissimo *Pays barbare*, 2013), Cécile Fontaine (da *Home Movie*, 1986 a *Hollywoods*, 2008), Péter Forgacs (da *Bourgeois Dictionary*, 1992 a *With Time*, 2009), Matthias Müller (da *Aus der Ferne - The Memo Book*, 1989 a *Home Stories*, 1990, da *Vacancy*, 1998 a *The Phoenix Tapes*, 1999), Harun Farocki (da *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995 a *Serious Games*, 2010). Fermo restando il contributo a tale universo filmico (benché certamente non esauribile nei suoi dettami) di Guy Debord (*La société du spectacle*, 1973; *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978) e Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1998).

<sup>4</sup> MARCO BERTOZZI, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio 2012, p. 32.

<sup>5</sup> Ivi, p. 33.

<sup>6</sup> Il film è consultabile all'indirizzo <http://vimeo.com/36825874>.

<sup>7</sup> Fabio Scacchioli è nato a Teramo nel 1979. Studia tra Perugia e Madrid, laureandosi con una tesi sulla semiotica del cinema sperimentale. Nel 2006 conosce Gianfranco Baruchello, ne frequenta la Fondazione partecipando a mostre e seminari, e collabora al suo ultimo film *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno* (2007). La sua ricerca si concentra sulle relazioni tra memoria, percezione e pensiero. Lavora con film, video, installazioni. Un suo curriculum completo è consultabile su [www.fabioscacchioli.jimdo.com](http://www.fabioscacchioli.jimdo.com). Vincenzo Core è nato a Giulianova nel 1982. Studia musica elettronica con Alessandro Cipriani nel Conservatorio di Musica L. Refice di Frosinone. Dal 2008 compone per video, balletti, installazioni e performance. La sua ricerca espressiva si concentra sulle relazioni tra i molteplici materiali compositivi per tracciare percorsi di senso. Percorsi che possano esprimere la complessità e la vitalità del Sé. Cogliamo qui l'occasione per ringraziare sentitamente i due autori di aver concesso la possibilità di ospitare nella sezione Intermedia *Miss Candace Hilligoss' flickering halo*.

14 minuti circa, in formato digitale, che trae origine dal ripescaggio<sup>8</sup> di *Carnival of Souls* (1962) prodotto e diretto da Herk Harvey, una pellicola in bianco e nero di genere horror e a basso budget il cui personaggio protagonista (Mary Henry) è interpretato da Candace Hilligoss, nome che viene incorporato nel titolo dal duo Scacchioli-Core (il primo è autore della regia e del montaggio, il secondo delle musiche) alla maniera di Joseph Cornell quando realizzava *Rose Hobart* (1936): testimonianza della passione dell'artista americano per l'attrice in questione e soprattutto uno dei momenti fondativi per un possibile tracciamento storico del *found footage film*<sup>9</sup>.

Ripescaggio, dicevamo, di un *B-movie* di oltre mezzo secolo or sono dai timbri perturbanti, dalle dilatate evocazioni spettrali, non privo di talune efficaci soluzioni figurative e crescenti climatici lungo il suo decorso di oltre 80 minuti<sup>10</sup>, sottoposto ad una preventiva quanto estremamente meticolosa vivisezione e ad un'elisione di tutto il corredo di evenienze non rispondenti intrinsecamente a qualità filmiche di ordine linguistico-formale. Una volta condotta a completamente tale spoliatura – che porta evidentemente con sé lo scardinamento radicale della struttura diegetica, il sovvertimento del flusso diacronico, dei primitivi rapporti sintattici – è sui residui, sulle rimanenze artatamente estrapolate, che si accampa il disegno di elaborazione creativa dei due autori. Un disegno destinato a materializzare un risultato filmico, lo riveliamo subito, di potente detonazione, sia sul piano della formalizzazione espressiva che contestualmente su quello riflessivo e di riverberazione emozionale.

Fin dalle iniziali battute della sua ipercinetica tessitura, *Miss Candace Hilligoss' flickering halo* esibisce caratteri inequivoci circa una processualità di investimento segnico ottico-sonoro di notevole profilo, articolando una scrittura antitetica e destabilizzante rispetto alla linearità dei modelli rappresentativi filmici, alle sue grammatiche e retoriche, ai suoi portati più o meno prevedibili. E dove il principale gradiente abilitato nell'esercizio discorsivo, lo sfarfallio (*effetto flicker*), l'intermittenza delle immagini (cara all'esperienza cinematografica strutturalista degli anni Sessanta, da Peter Kubelka a Paul Sharits e a Tony Conrad), diviene il perno dinamico di un'acuminata esplorazione performativa sul quadrante della percezione, sulla relazione complessa tra sguardo (e ascolto), immagine e senso entro una determinazione di coordinate spazio-temporali che non contraggono più debito alcuno con quelle convenzionalmente offerte alla fruizione spettatoriale. Così, nei dettami di un'intelaiatura *espressionista* delle ombre e delle luci che pulsano sostanzialmente senza requie lungo l'intera superficie fotogrammatica (ma entro la quale si danno funzionalmente anche talune millimetriche aree d'arresto, come quelle di assai sensibile intensità e durata all'altezza del nono minuto e lungo i pacificati sintagmi che apparecchiavano il finale), l'immagine proprietaria del "personaggio" Candace

---

<sup>8</sup> Utilizziamo tale termine rinvianti alla rete poiché Scacchioli-Core hanno dichiaratamente fatto uso per il loro lavoro, tramite licenza *Creative Commons*, di un file digitale del film di Herk Harvey depositato in Internet Archive (<http://archive.org/details/CarnivalofSouls>).

<sup>9</sup> Come sintetizza Di Marino al proposito: «l'artista americano realizza *Rose Hobart*, rimontando senza ordine logico e ricolorando in blu alcune sequenze del film *East Borneo* (1931) di George Melford interpretato dalla sua attrice preferita, la Hobart appunto. [...] "il ready made filmico" *Rose Hobart* è sicuramente un modello dichiarato de *La verifica incerta* (*Desperse Exclamatory Phase*, 1965), realizzato dall'artista Gianfranco Baruchello e dal filmmaker Alberto Grifi». BRUNO DI MARINO, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Roma, Bulzoni 2002, p. 136.

<sup>10</sup> Jeffrey M. Anderson, rammentando come la pellicola possa essere stata presumibilmente fonte di ispirazione per *Night of the Living Dead* (1968) di George Romero, ne restituisce così la trama: «A girl, Mary (Candace Hilligoss), is the only survivor of an accident after a carload of young people careens over a bridge. She leaves town, accepting a job as a church organist. She immediately strikes us as strange. She has no manners. At a gas station, she barks, "fill 'er up" to the attendant without so much as a "please." Her new landlady, who goes out of her way to make sandwiches, gets an equally cold shoulder. But her new neighbor across the hall tries the hardest and gets the biggest brush off (which is okay, because he's kind of a sleazy loser). [...] But maybe Mary has a reason to act odd. She keeps seeing a white-faced ghoul man following her around, even while she's driving. The movie has one supreme moment of horror when she looks out her passenger window while driving on a dark highway and sees the man standing outside her window, as if she weren't moving at all. Later, Mary explores the abandoned carnival and finds more ghouls, who seem to have some kind of sinister purpose for her». JEFFREY M. ANDERSON, *Carnival of Souls* (1962). *Boyfriends and Ghoulfriends*, in <http://www.combustiblecelluloid.com/carnival.shtml>.



still frame da *Miss Candace Hilligoss' flickering halo*

Hilligoss si flette, il suo corpo si sdoppia, si moltiplica fino a tradursi in piccola cellula di un integrale arazzo caleidoscopico. Analogamente accade alla superficie del suo volto, al suo sguardo (e non solamente al suo). Si guarda, molto, infatti, in più direzioni, nelle stranianti cadenze di *Miss Candace Hilligoss' flickering halo*, aperte e chiuse da una medesima occorrenza declinata da Candace Hilligoss in ambienti interni ed esterni: l'iniziale accesso in un appartamento, il finale ingresso in un'automobile. Si guarda e si è ri-guardati, anche nascostamente, nelle maglie del suo itinerario fantasmatico in interni (anche nel senso di mondo interno, o di mondo esterno che esiste solamente nell'immaginazione della giovane attrice celebrata dal titolo) ed esterni, ove una strisciante sensazione di minaccia vige perennemente all'indirizzo delle sorti del "personaggio". Una strisciante sensazione di minaccia, è il caso di integrare prontamente, debitoria oltremodo della sapiente partitura elaborata dal compositore Core in profonda e articolata connessione con quella che qualifica l'orizzonte discorsivo visivo materializzato da Scacchioli, ponendo in essere, in tale direzione, una diversificata serie di raffinate strategie associative tra elementi che insistono sul versante ottico e loro briose correlazioni nel diagramma dell'udibile. Una partitura che annette come materiali di base grumi della colonna sonora di *Carnival of Souls* (più precisamente, del file digitale del film, di bassa qualità, scaricato dalla rete), campioni di sonorità ambientali domestiche, cellule vocali ecc., sottoponendo il tutto ad una vasta gamma di rielaborazioni digitali per originare processi espressivamente significanti in ordine, di volta in volta, alla coincidenza o alla non-coincidenza temporale con quanto spazialmente si dà nelle immagini, alle relazioni di parallelismo ma anche di opposizione ritmica, alla formulazione di «linee di fuga» temporali rispetto alla convergenza o divergenza delle loro rispettive prevedibilità sull'asse del tempo, alle pausazioni. Esasperando, quando è d'uopo, la dinamica dei suoni ma anche attivando profondi assottigliamenti di campo, sospensive zone di quiete, nuclei di vero e proprio silenzio. Un silenzio, per inciso, di più o meno sensibile durata, assolutamente pregnante e capace di generare, come si è già avuto occasione di far larvatamente cenno, una fulminante potenza d'arresto ritmico su dei crescenti (in special modo di tenore percussivo) di limpida efficacia emotiva nel dialogo intimo con la parossistica



still frame da *Miss Candace Hilligoss' flickering halo*

accelerazione sintattica visiva.

Una strisciante sensazione di minaccia, annotavamo, che pervade climaticamente tutto ciò che iterativamente appare/scompare con fulminante rapidità alla visione. In un generale contesto mostrativo ove ci si muove molto, fino alla corsa angosciata verso ignote destinazioni. Ma anche si sosta, vibrando, su soglie fisiche (porte, tende) e metaforiche. Insomma, sia che impegni la geografia resa radicalmente instabile di un anonimo appartamento (un ingresso, una camera da letto, un bagno), sia l'abitacolo di un'automobile o lo spazio reso non meno inquietante di una strada percorsa, tutto combina a delineare un'atmosfera enigmatica contrassegnata dai caratteri di una *suspense* infinita. E' una maniera di massima essenzialità per esprimere una precisa circostanza, quella che registra come la configurazione filmica di Scacchioli-Core, pur nello spasmo e nelle dilatazioni delle sue sovrimpresse e stratificate campiture, nelle ampie inversioni al negativo, nelle vertiginose spinte centrifughe e centripete, nell'inesausta tensione intervallare, nel fibrillante lavoro in simultanea *sulle* e *tra* le immagini (implicante anche interventi manuali con mascherini artigianali, *refilming* dei fotogrammi della pellicola ecc., nell'egida di una contaminazione assai felice tra le risorse del dominio analogico e quello digitale), non abdichi alla possibilità di condensare flagranti cellule di un'ipotetica narrazione, bozzoli di una storia potenziale, sebbene non necessitante minimamente di trasparente andamento e tranquillizzante risolvenza<sup>11</sup>. Poichè se di una storia si può parlare non può essere che quella, tra ombra e luce, di un *falso movimento*, dove inizio e fine sono perturbantemente interscambiabili.

---

<sup>11</sup> In ciò, è il caso di appuntare, rendendo prossimo per molti versi il sentire/agire artistico di Scacchioli-Core ad intendimenti e alti esiti quali quelli sviluppati entro gli anni da un riconosciuto maestro di *found footage film* come Peter Tscherkassky (da *Oueter Space*, 1999 a *Dream Work*, 2001 da *Instructions for a Light and Sound Machine*, 2005 a *Coming Attractions*, 2010).

Un *falso movimento*, in via conclusiva, che chiama fortemente in causa l'istanza spettatoriale lungo il suo integrale decorso. Facendo costante appello, lo si sarà ampiamente inteso, alle capacità percettive, cognitive e sensoriali di una figura spettatoriale non schiacciata meramente sulle familiari clausole dell'immediatezza e della pienezza e continuità visiva<sup>12</sup>. Né tantomeno ipnotizzata dalle decantate performatività di superficie della cosiddetta Alta Definizione e del 3D. Testimoniando in modo egregio come espressività, riflessività, emozionalità, a partire dalla decisa ed originale sollecitazione di una manciata di residui di quello sterminato archivio del visibile (e dell'udibile) novecentesco che ha nome cinema, possono continuare a manifestarsi non poco intensamente incrociando sguardi/ascolti non ancora del tutto saturati, territori immaginativi non ancora del tutto colonizzati.

---

<sup>12</sup> Un assunto pienamente in asse con quanto scrive Massimiliano Fierro al proposito dell'ultimo lavoro (*Coming Attractions*) di Peter Tscherkassky ma estensibile senza forzatura alcuna a taluni intendimenti che presiedono all'elaborazione creativa di Scacchioli-Core: «E' in gioco [...] l'esaltazione di un cinema intervallato e dia sistematizzato da contrapporre al cinema della "tracotanza" visiva, quello senza più ombre e falle, impegnato a saturare il visivo piuttosto che a dialogare con il visibile, e che non è più in grado di articolare e temporalizzare il momento fruitivo se non accumulando sterili retoriche dell'immagine». MASSIMILIANO FIERRO, *Tra le immagini. Per una teoria dell'intervallo*, Alessandria, Edizioni Falsopiano 2012, p. 100.