

Antologia critica
della videoarte
italiana 2010-2020
Piero Deggiiovanni
Kaplan 2019

donna addormentata che sognava qualcuno che era lei e non lo era, e i sosia di uno sconosciuto spiare il suo sonno. Cosa c'è oltre il ricordo del sogno? Cosa c'è oltre la rappresentazione della realtà? Dalla cenere creare l'illusione del fuoco, il ricordo della luce. Scrivere con la luce. Comporre un film che è vibrazione e niente più. Ascoltare il suono e la sua eco senza dar loro un nome. Ascoltare le parole come fossero schiuma di mare. Inventare le tracce di un orizzonte invisibile, abbandonato a un silenzio incenerito. Le nuvole bruciano tra le onde, lo sguardo crepita di sogni soffiati oltre la curva tagliente del mare, dimenticati persino dall'ultimo uomo ancora in bilico sulla lama affilata, crateri esplosi nella notte al posto degli occhi scivolati nel canto di una voce che non possiede parole.

DANILO TORRE
(Catania, 1978)

Un altro grande appassionato di esplorazioni e manipolazioni di repertorio è senza dubbio Danilo Torre. Da filmmaker irretito dalle possibilità della postproduzione, si è gradatamente spostato nell'alveo dell'arte contemporanea, e dunque della videoarte, portando con sé l'esperienza maturata con la frequentazione del repertorio. La sua ricerca si concentra sull'uso di tecniche analogiche integrate dal found footage e dal mash up. S'interroga e sperimenta attorno ai concetti di archivio, remix e cinema espanso. Descrivendo il suo percorso creativo, afferma⁴⁶:

La mia attività produttiva nel mondo dell'arte è quasi casuale, ovvero: ho cominciato giovanissimo a lavorare come montatore nel periodo dalla transizione dall'analogico al digitale, ho studiato cinema e mi sono specializzato in montaggio. L'esigenza di combinare immagini per trarne un nuovo senso era molto forte e questo mi ha portato a lavorare con il found footage. La difficoltà negli anni Novanta del secolo scorso di trovare materiale mi ha spinto su questa strada. Nella prima parte degli anni Duemila, ho partecipato a pieno titolo alla scena underground romana, erede di Alberto Grifi, fino al 2009, anno in cui ho realizzato il primo lavoro "lungo" che mi ha avvicinato ai festival cinematografici. Gli anni Dieci, per me,

⁴⁶ Danilo Torre, *Portfolio biografico*, fuori commercio, p. 10.

sono stati una transizione dal mondo del cinema, sempre meno interessato al fuori formato, al mondo della videoarte. Per tutti quegli anni ho percorso una strada tra gallerie, mostre e musei, producendo addirittura installazioni come *Oblò* per la mostra *Lo sguardo espanso* del 2012, realizzata a Catanzaro sotto la curatela di Bruno Di Marino, Marco Meneguzzo e Antonio La Porta, dove ho seriamente scelto di concentrare gli sforzi verso l'arte. Il cinema purtroppo è diventato un territorio convenzionale. L'arte accetta, seppur a fatica, le voci fuori dal coro. L'affermazione del video nel web cominciata nel 2005 è esplosa. Il cinema si è davvero espanso nel metamedium dei dispositivi elettronici. L'arte del riuso è, adesso anche per il video, una fonte inesauribile di novità. Nel 2012 ho capito davvero che il futuro delle ossessioni relative all'immagine sarebbe stato uno dei territori di confronto nelle arti e nella comunicazione, da questo momento tutto è possibile. Ho realizzato video di mash up, partecipato a festival sul remix e condotto corsi per studenti sul riuso delle immagini. Creare installazioni e trascinare fuori dai contesti naturali le immagini delle televisioni a circuito chiuso, immagini provenienti da territori lontani dall'arte, immagini di dispositivi non strettamente connessi con il cinema, è una tentazione enorme. Nel 2015 ho deciso di realizzare un piccolo film saggio su Deleuze e il passare del tempo, sull'architettura dei nuovi grattacieli di Milano e le torri di Kiefer, realizzando il mio primo documentario che forse inaugurerà la stagione futura nelle mie riflessioni tra immagine in movimento e spazio-tempo. La diffusione del video sui social è senza ombra di dubbio il regalo più grande che mi ha fatto l'epoca in cui viviamo. Dal cinema sperimentale alla pubblicità, dal videoclip alla videoarte, ho attraversato molteplici linguaggi. Seguendo l'evoluzione dei linguaggi sul web, bisogna districarsi tra i *social video*, dal remix al supercut, dal mash up al meme, all'*epic fail*. Per essere più d'effetto è necessario shakerare, frullare, ibridare forme e linguaggi per arrivare a qualcosa di inedito. Attraversare la storia dell'audiovisivo contemporaneo è come un film giallo: non sai mai chi è il colpevole e ad ogni passo c'è un colpo di scena, e se non stai attento, la vittima sei tu. Inventare generi per l'audiovisivo sul web è certamente la sfida più grande che l'evoluzione di Internet ci regala, ma è anche una necessità per la sopravvivenza.

Febbre (2003) è un piccolo lavoro sul found footage che dichiaratamente

rivolge un omaggio al cinema sperimentale. Il video presenta uno spiritoso gioco di raffronti e analogie tra i soggetti filmati e il comportamento del supporto, ovvero un paio di sequenze ritrovate che riprendono due donne impegnate rispettivamente in gesti ginnici e movenze di danza. Alla salubre attività del tutto priva di suggestioni erotiche, si oppone la gestualità allusiva e provocante della danzatrice. In un crescendo sempre più infuocato, le allusioni erotiche si fanno più esplicite, così come risulta più chiaro che la febbre è "febbre d'amore", suggerita per analogia dal comportamento della pellicola che si deforma e genera bolle e chiazze tipiche delle bruciature della cellulosa. Un piccolo esercizio semiotico tra segni dai significati paralleli.

Magic Fantasy Light (2006), come afferma Danilo Torre: «è un falso ricordo innestato in una creatura non organica, che ripercorre la vita di un'ipotetica donna, nei ricordi privati di scene balneari e combustioni artigianali». Le sequenze descrivono al negativo un manichino femminile e in positivo le riprese private di una donna, messe in relazione analogica. La pellicola è segnata da un rutilante e caotico inseguirsi di segni, graffi, scarabocchi e bruciature che rendono le sequenze malferme, vaghe, oniriche quanto i ricordi e dei ricordi mantengono l'aleatorietà, l'imprecisione e le rimozioni. Un esperimento che mette bene in luce il tema del repertorio e del suo uso, della funzione dell'archivio e della manipolazione del tutto arbitraria cui è soggetto fino all'ipotesi verosimile della costruzione fittizia di eventi che potrebbero essere ritenuti veri. Così come l'immissione fittizia del ricordo in un simulacro antropomorfo solleva a mio avviso alcune problematiche concernenti la conservazione dei dati e l'intelligenza artificiale. Il film di Torre ha una valenza metaforica e visionaria che anticipa l'attuale tecnologia dei computer quantici e le reti neuronali artificiali in grado non solo di elaborare quantità ingenti d'informazioni, ma di organizzarle in modo senziente, quasi come un cervello umano.

Anche nel caso di *Tre addii* (2009) siamo di fronte alla manipolazione del girato, ma a differenza dei lavori testé analizzati in cui la riflessione di Danilo Torre si rivolge al mezzo, al repertorio e al supporto per sondarne le proprietà materiali, cromatiche e pittoriche, qui l'autore ricostruisce un'ipotetica – poiché personale e dunque fittizia, ma suggestiva – memoria, di una figura interessante d'artista di stanza a Bologna, il pittore Elia, al secolo Alessandro Greggio, trovato morto a soli trentasette anni in circostanze mai del tutto chiarite. Un fatto di cronaca per una promessa dell'arte contemporanea che Danilo Torre ricostruisce in modo volutamente frammentario, attraverso l'affastellarsi di documenti

audiovisivi privati, testimonianze e racconti, montati secondo una tripartizione – tre addii, appunto – che intendono ricostruire la vicenda umana del pittore e della sua arte. Il video procede per associazioni, sovrapposizioni di sequenze, cinematografiche, home movies, combat film e televisive; una ricapitolazione di eventi del Novecento che si mescolano alle opere dell'artista scomparso. Un pre- o un post- documentario molto più simile ai processi mnemonici e associativi che a una ricostruzione cronologica di fatti.

Con *In-Focus Memories* (2010) l'autore ritorna alla sperimentazione sul supporto filmico e la sua materia: la cellulosa, per osservarne il comportamento. Banco di prova sono film privati. La loro funzione documentaria e di conservazione della memoria di episodi familiari viene annientata dalla sua messa a fuoco. Sottolinea l'autore⁴⁷:

In-Focus Memories, è la riattualizzazione di un ricordo, la riproduzione di un'immagine che a sua volta riproduce la realtà di un avvenimento che resta nella memoria: dal momento in cui "mettiamo a fuoco" il ricordo esso svanisce, lasciando solo un senso di malinconia. Il video prende spunto da film di famiglia di sconosciuti e dal tentativo di metterli a fuoco, di cristallizzare l'attimo in cui tutto va a fuoco e il ricordo svanisce. La tecnica è quella della combustione su pellicola. Ogni combustione è naturale ed è un atto unico e irripetibile, in quanto il fotogramma bruciato, per quanto simile ad altri, non è altro che uguale a se stesso e rappresenta la ripresa istantanea di un momento irripetibile.

Su *Inaudible Fragment* (2012) dichiara Danilo Torre⁴⁸:

Questo video è nello stesso tempo un mash up, un found footage e un *détournement* situazionista. In questo *Hellzapoppin* confluiscono temi brechtiani, come la rivoluzione, il lavoro, la carne, il comunismo. La struttura narrativa del video ha l'*incipit* nella rivoluzione, immagini di Lenin e di Berlino ai tempi della repubblica di Weimar intrecciate con un banale film di cowboy con il sottofondo musicale di Auber (che ricorda Masaniello). Le immagini rappresentano ascesa e declino del sogno comunista del

⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*.

Novecento. 'Quello comunista non è un partito politico, ma un diabolico e maligno stile di vita' dice Edgar Hoover, così il comunista sovietico parte per lo spazio abbandonando i territori del reale come da questo punto in poi farà il video. Una mucca (molto simile a quella della copertina di *Atom Heart Mother* dei Pink Floyd, parla con la voce di Giovanna Dark, eroina di Santa Giovanna dei macelli, opera di Brecht del 1930, che molto ci ricorda Simone Weil, ma anche ci rimanda a Ingrid Bergman e Roberto Rossellini di *Europa '51*: 'Ma se tutti riuscissero a capire che il lavoro non è soltanto un dovere, ma una condanna... Allora ci sentiremmo tutti più vicini, tutti uguali, tutti umiliati allo stesso modo, allora cercheremmo assieme la salvezza'. Questa frase emblematica scatena la concreta metafora del tritacarne orgiastico della società, l'umiliazione del lavoro che avviene nel momento in cui la società si rivela classista, oggi come nel secolo scorso, dove chi sta in alto non riesce a percepire più chi vive in basso in una distanza che è 'come quella fra l'Himalaya e il mare'. Forse solo con la violenza si può mettere fine a questo scempio? Questo è uno degli enigmi di Johann Fatzer (protagonista di un'opera del 1929 di Brecht rimasta solo in frammenti), ma la risposta di Johanna Dark è no o forse sì? Alla fine della sua vita, prima di lasciarci nelle nostre umane disgrazie, forse Fatzer e Dark trovano un accordo, ma tutto finisce ancora una volta nel tritacarne sociale. Il video finisce con la voce del ricco industriale speculatore e capitalista che grazie al potere degli stati e delle nazioni ci dice (come già nel '29): 'Tranquilli guarirà il mercato' e la speculazione quindi non avrà mai fine, unica vittima il mondo intero e noi che ci avviamo al macello come le mucche! Il lavoro dell'artista è di riuscire a far scappare le mucche dal macello.

Ancora una volta l'autore mette in evidenza la illusorietà di un repertorio che ricostruisca la cultura, il sentire e l'agire di un'epoca, e dimostra inequivocabilmente l'arbitrarietà a cui sono soggetti gli archivi.

Oblò (2012) è una video installazione, pertanto esulerebbe da questa trattazione, se non fosse per la sua caratteristica saliente di tradurre il repertorio in opera d'arte ambientale portandolo fuori dallo schermo tradizionale. Di esso afferma l'autore⁴⁹:

⁴⁹ *Ibidem*.

d'arte tridimensionale: l'opera monumentale diventa una visione di un futuro distopico o di un ipotetico mondo parallelo.

A differenza delle opere sin qui analizzate, in questo documentario anomalo, metaforico e ibridato, Danilo Torre usa riprese naturali e dirette, lasciando al montaggio il compito di imbastire una riflessione in accordo con testi presi da vari autori e brani di repertorio. Dunque si tratta di una testimonianza ambientale urbana, il cui senso, per analogia, proviene da una voce fuori campo e dalla lettura di testi che descrivono una condizione esistenziale e uno stadio della coscienza contemporanea. I testi, attinti da vari ambiti culturali, argomentano la relazione degli esseri umani con il tempo e la memoria – veri soggetti del documentario – mentre le architetture fungono da scenografica ambientazione che simbolicamente definisce lo spazio esistenziale ed esperienziale: la città intesa come stratificazione di tempi e memorie, per giungere all'ipotesi della sua fine, metaforicamente ravvisata da Danilo Torre nella scultura di Kiefer.



Danilo Torre, *Oblò*, 2012

Verso il grado zero

Per *grado zero* intendiamo un punto di convergenza che tutto assorbe e annulla, quasi un buco nero della visione. Nell'epoca attuale, inquinata da una quantità insostenibile d'immagini statiche e in movimento – spesso utilizzate a fini manipolatori e persuasivi, o semplicemente come intrattenimento e comunicazione interpersonale tra soggetti comuni, grazie ad Internet, ai social network e all'opportunità offerta dal *personal broadcasting* – alcuni autori hanno innestato la retromarcia sino a ritornare al pre-cinema, sospinti da una volontà opposta all'esibizionismo delirante e confuso del found footage. La necessità di purificare lo sguardo, decongestionandolo dall'ipertrofia dei media, e da una certa ridondanza barocca della post produzione, porta Enzo Cillo, forte dei suoi studi sulla fotografia, a realizzare opere "al nero" in cui la realtà è traccia appena percepibile. L'obiettivo fisso su un dettaglio, o un soggetto inanimato, osserva faticando a mettere a fuoco le immagini indugiando piuttosto sui *limina* tra luce e oscurità. Salvatore Insana, del resto, con le sue opere, ci rende consapevoli di quanto siano labili i confini sistematici qui proposti poiché i suoi video contengono temi e adottano soluzioni formali che appartengono a tutte le altre categorie. Tuttavia, compare in questo paragrafo poiché il suo progetto artistico complessivo tende a un azzeramento, o meglio alla scomparsa dell'artista che non tollera di coinvolgere la propria identità nel gioco delle parti sociali. Lo dimostra con opere in cui il corpo e l'ambiente sfumano e si fondono in macchie significanti, imbarazzi di gesti e forme, in un *continuum* videografico sempre più evanescente. Alberta Pellacani contribuisce alla scena azzerante con i suoi video che liquefano la realtà in forme stirate e strappate, come se fosse osservata da un essere alieno o da un'entità venuta chissà da dove. L'invito è aprirsi a una nuova visione sensibile che non esclude l'umano, ma lo sublima in sensazione emotivamente attiva, aprendosi al misterioso legame tra natura e spirito.

ENZO CILLO
(Maddaloni, 1985)

«La scelta di utilizzare il video rappresenta un modo di mettersi in relazione con qualcosa di più recondito» afferma Enzo Cillo «centrale [...] è il tema della compresenza di luce e ombra e un continuo interrogarsi sull'immagine

L'IMMAGINE FOTOGRAFICA, IN BILICO TRA REALTÀ E FINZIONE

L'anteprima di Gibellina Photoroad a Palermo e la riflessione sulle immagini di Joan Fontcuberta e di Danilo Torre

di **MERCEDES AUTERI**
(Museologa e storica dell'arte)

Gibellina Photoroad 2018 è un'anteprima del più grande festival di fotografia all'aperto e *site-specific* d'Italia, curato da Arianna Catania, che tornerà a Gibellina nel 2019 per la sua seconda edizione. La prima si era svolta nel 2016, con grande partecipazione di artisti e pubblico. Si inserisce nel ricco programma espositivo e teatrale che la Fondazione Orestyadi ha promosso in occasione del cinquantenario del terremoto del 1968 con il sostegno dell'azienda Ricoh. Prevede l'esposizione di foto di grande formato della serie *Sputnik* di Joan Fontcuberta (Barcellona, 1955), che si inaugura il 14 settembre alla presenza dell'artista alle ore 18 al Padiglione 20 dei Cantieri Culturali della Zisa sede del Cresm. Nello stesso luogo, alle ore 22, vi sarà una proiezione video dell'artista e videomaker Danilo Torre (Catania, 1978), dedicata al 1968, anno simbolo di grandi



1. Joan Fontcuberta: *Sputnik 02*.

rivoluzioni nell'immaginario collettivo. Vi saranno anche dei *talk* ai Cantieri, al Museo Riso e al Centro Sperimentale di Fotografia con fotografi di fama internazionale: Tobias Zielony (Wuppertal, 1974), Letizia Battaglia (Palermo, 1935), Joan



2. Joan Fontcuberta: *Sputnik 03*.

Fontcuberta (Barcellona, 1955), Mario Cresci (Chiavari, 1942).

Il filo conduttore della manifestazione è l'immagine fotografica, sempre in bilico tra realtà e finzione. Durante i *talk* si parlerà di valore arti-



3. Joan Fontcuberta: *Sputnik 04*.

stico e valore documentario della fotografia, di postfotografia, di sogni e utopie espressi attraverso le immagini e del loro culto, prendendo spunto dalla fortunata serie *Sputnik* di Fontcuberta e dal video *Supercut '68* di Torre.

La mostra di Joan Fontcuberta nasce da un'operazione complessa

che ha inizio nel 1997 e riporta alla luce un caso sorprendente nella storia dell'esplorazione spaziale. Il 25 ottobre del 1968 il cosmonauta Ivan Istochnikov e il suo cucciolo Kloka, imbarcati sulla navicella *Soyuz 2*, scomparvero durante una missione. Secondo la versione ufficiale diffusa all'epoca, il *Soyuz 2* era un'astronave completamente automatizzata, senza equipaggio a bordo. Gli archivi vennero però manomessi, foto cancellate o distrutte, testimoni e parenti uccisi o mandati in Siberia e la storia fu riscritta per oscure "ragioni di stato". Finché i documenti non vennero finalmente desecretati, grazie alle riforme avviate nel periodo della *perestrojka* di ricostruzione della nuova Unione Sovietica, alla fine degli anni '80 del secolo scorso, permettendo la ricostruzione di uno straordinario capitolo della storia della corsa alla Luna che, sul finire degli anni '60, ha visto URSS e USA capaci di tutto per conquistare l'ambito primato. Fontcuberta mette in mostra le foto di Istochnikov, da piccolo fino agli ultimi giorni prima del volo, della famiglia, della cagnolina e, persino, della bottiglia di vodka lasciata sull'astronave con un segretissimo e indecifrabile messaggio...

Chi ha manomesso le foto, però, si scopre alla fine, è proprio Fontcuberta che, con questa sto-



4. Danilo Torre: *Planet A 52*.

ria, ha ingannato la stampa di mezzo mondo; durante la prima esposizione della mostra nel 2015 a Barcellona, molti (anche giornalisti) si bevvero la storia. A tutt'oggi nei comunicati stampa non si dice che è tutta una messa in scena magistrale anche se, a una rilettura più oculata, oltre che alla fine della mostra, i più attenti ricevono diversi indizi per fiutare l'inganno. Tra cui la faccia del cosmonauta che è proprio quella del fotografo e il suo cognome che è la traduzione dal catalano al russo di Fontcuberta. «Le immagini creano uno stato di opinione», ha commentato il fotografo, «Se sono riuscito io a far tutto questo appena con una macchina fotografica, cosa non riesce a fare un governo che abbia risorse illimitate». Riportando così l'attenzione sulle *fake news*, argomento sempre più attuale, e sulla celeberrima discussione circa la verità delle foto del primo uomo sulla Luna che anche molti fotografi dicono false. Forse fu proprio questa l'ispirazione fantascientifica del *fake* di Fontcuberta. Del resto, i primi ad andare nello spazio furono i russi con la prima cagnolina (Laika) nel 1957, il primo uomo (Jurj Gagarin) nel 1961 e la prima donna (Valentina Tereskova) 1963. Il presidente degli Stati Uniti J. F. Kennedy aveva annunciato che entro quel decennio un americano avrebbe messo piede sulla luna. Neil Armstrong lo fece solo allo scadere del 1969, e il set lunare che le televisioni riconsegnarono sembrò troppo artificiale ad alcuni detrattori, tra cui per esempio il fotografo Peter Lindbergh. Ironia della sorte, nel 2013 il catalano riceve il prestigioso Hasselblad Award, e Hasselblad è proprio la prima macchina fotografica che la NASA utilizzò nello spazio, con la seguente motivazione: «Uno dei più creativi fotografi contemporanei. Il suo lavoro si distingue per gli originali e l'udici approcci concettuali, che in particolare esplorano le convenzioni fotografiche e le diverse vie nella rappresentazione della realtà».

Anche Danilo Torre, che si era distinto per le immagini spaziali

proiettate sulla gigantesca sfera – cupola della Chiesa Madre di Ludovico Quaroni a Gibellina nell'edizione 2016 del Photoroad, ritorna a stupire gli spettatori che si recheranno al Padiglione 20 di ZAC con nuove – ma antiche – scene dal futuro.

Per *Planet A* del 2016 Torre si era ispirato a uno degli architetti più rivoluzionari di ogni tempo, Étienne-Louis Boullée che, con il cenotafio di Newton, aveva cercato di coniugare nel finito il "piano infinito", volendo generare nell'osservatore sensazioni cosmiche davanti a uno spazio che doveva riprodurre l'immensità dell'Universo. La Chiesa Madre, progettata nel 1972, rappresenta simbolicamente il progetto di "città ideale" voluto da Ludovico Corrao per la ricostruzione della nuova Gibellina dopo il terremoto del 1968 che l'aveva distrutta. Risulta ancora oggi un'architettura di gran-



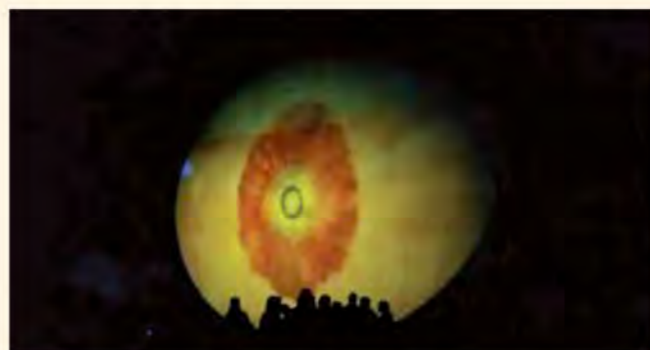
5. Danilo Torre: *Supercut '68*.

de forza, di sperimentazione ardita, simbolo di unità universale. Le immagini provenienti dallo spazio e dall'oltre orbita terrestre, avevano restituito e rafforzato il concetto di universalità trasformando la sfera bianca in un pianeta.

L'installazione di quest'anno, *Supercut '68*, è composta da quattro proiezioni contemporanee asincrone. Ogni proiezione è un remix di alcuni film usciti tutti nel 1968, tra *cult movies* e fantascienza di serie B. I film (come *Il pianeta delle scimmie*, *La notte dei morti viventi*, *L'uomo venuto dal Kremlino*, *One plus one*, *Barbarella*, *La via lattea*, e diversi altri) sono scomposti, smontati e sezionati. In maniera casuale i 4 video creano delle connessioni tra loro, restituendo alla fine un'atmosfera, quella del 1968 cinematografico.

Una visione del futuro obsoleta. «L'operazione di remix dei film nasce dai suggerimenti di J.L. Godard per cui la storia del cinema è una fonte di immagini riutilizzabili», spiega il videoartista che non è nuovo a questo genere di esperimenti (nei suoi video, come in *In Focus Memories* o *In the backward of time* per esempio, manipola vecchie pellicole o filma nuove scene con pellicole scadute e le monta insieme), lasciando aperta la questione di un tempo "cristallizzato" che ci viene restituito attraverso l'immagine.

Una riflessione sul potere delle immagini ma anche sul potere dei ricordi che costituiscono le memorie individuali e collettive che ognuno trasforma e riproduce, tra uso distorto o veridico del mezzo tecnologico, tra mondo utopico e mondo reale, tra sogno e veglia. ●



6. Danilo Torre: *Planet A 51*.



7. Danilo Torre: *Planet A 53*.



8. Danilo Torre: *Supercut '68*.

ricordi, a non perdere la curiosità, l'immaginazione, a essere sempre consapevoli e presenti al mondo" (cit).

Daniilo Torre

DANILO TORRE, LE FLAMBEUR

La pellicola che va in fiamme è forse uno dei massimi archetipi di un medium "senza futuro", per citare l'autolesionistica definizione dei fratelli Lumière, di un supporto costretto alla consumazione e alla distruzione. Eppure, proprio per questo, destinato continuamente a rinascere come un'araba fenice. Il cinema amatoriale e/o sperimentale ci ha da sempre abituato a questo tipo di metamorfosi, di trasmutazioni alchemiche. Da sempre marginale (ed emarginato) questa tipologia di immagini in movimento – pur tuttavia – appare come indistruttibile. Di tale "resistenza analogica" in un regime digitale fondato sulla perfezione, sulla risoluzione e sul rilievo (la frontiera mainstream del 3-D), Danilo Torre è uno dei più ostinati partigiani, avendo partecipato a un vero e proprio "fronte", ma soprattutto lavorando sul recupero e sulla rielaborazione di 8mm e super 8, vivisezionando corpi pellicolari generati da altri, riappropriandosene e producendo nuove opere. Il found-footage costituisce ormai un genere a sé all'interno della sperimentazione audiovisiva, un'area densa di sviluppi, di gradazioni e di possibilità. Potremmo chiamarla quasi "ecologia della visione" questa pratica consolidata da decenni di intervenire su filmati di repertorio. E, nel caso specifico del lavoro sugli home movies, il procedimento si arricchisce di ulteriori risvolti psicologici o psicanalitici: una "psicologia della visione", una riflessione teorico-pratica sul potere della memoria, ma anche sulla sua poetica fragilità.

Naturalmente per Torre non si tratta solo di lavorare sul film in sé, secondo una logica temporale, ma anche sul dispositivo che lo supporta, confrontandosi anche con la dimensione installativa. E in molti suoi lavori anche l'apparecchio di proiezione (o, meglio, di visione) non può essere disgiunto dall'opera audiovisiva. Come nei vecchi visori giocattolo 8mm recuperati dalle soffitte o dai rigattieri, oppure assemblati insieme sotto forma di oblo, per recuperare una fruizione che ci riporta un po' alle origini, all'era pre-cinematografica (il nickelodeon). Le macchine vintage sembrano costituire così un unico corpo insieme ai materiali di found-footage, all'interno di un progetto più articolato dove anche le stampe fotografiche (attenzione non fotogrammi desunti dai film, ma scatti fotografici realizzati a latere dell'elaborazione filmica) assolvono una precisa funzione.

Il cinema di Danilo Torre è flamboyant. La drammaturgia è data dal tremolio, dai salti della pellicola, ma soprattutto dalle bruciature, dagli sguardi irregolarmente circolari che si aprono nell'inquadratura, a ripetizione. Dorature granulose, combustioni della celluloidale, che a volte ricordano le "plastiche" di Alberto Burri, altre volte i crateri che deformano i volti nei ritratti di Francis Bacon.

Daniilo Torre
French Film, 2011
video/fotografia
DVD HD 1080p
colore, sonoro
durata: 1.35 minuti
Fotografia: Franco Arca

Lacerazioni calde e purulente, reiterate ossessivamente davanti agli occhi dello spettatore. All'infinito. E' vero, sono tante metafore di un'iconoclastia visiva, richiamano forse la necessità di distruggere l'icnoscera, di lavorare sulla sottrazione e sulla neutralizzazione di un immaginario troppo saturo di segni, significati, ricordi. Ma al contempo - proprio come lo shock prodotto dall'occhio tagliato di Un chien andalou di Bunuel - queste bruciature possono essere lette come aperture, varchi, finestre, soglie che si spalancano sugli abissi - ignoti e per questa ragione inquietanti e affascinanti - dell'emulsione.

La "messa a fuoco" letterale di Torre ci spalanca nuovi orizzonti, ci consente di rileggere i corpi anonimi che afflorano dal tempo di French Film, sotto una luce nuova, diversa. Sono lacerti di passato, ma potrebbero anche essere frammenti di un futuro. Cinema della memoria ma anche viaggio neuro-fantascientifico. Più astratto è In focus memories, dove le bruciature oltre a cancellare silenziosamente e rapidamente immagini "familiari" ne materializzano delle altre. La memoria continuamente cancellata e distrutta, riaffiora. Il magma dorato, le piccole macchie che si spandono, i corpi umani prima congelati in un fermo-immagine che esplodono (magari mentre sono distesi sulla spiaggia), infinite deflagrazioni atomiche che rendono tuttavia la pellicola viva, fiammante, crepitante, palpitante. In un esperimento precedente, Febbre, le zone di combustione all'interno del frames sono diverse. Le bruciature sono come fuochi d'artificio che sbocciano nel cielo notturno al ritmo di una frastornante musica percussiva di sottofondo.

Come un magma, come lava vulcanica che erutta e viene riassorbita dal corpo della pellicola, le visioni instabili di Danilo Torre ci ricordano continuamente che, nel momento stesso in cui mettiamo a fuoco un ricordo, esso svanisce. Proprio come gli antichi affreschi che, venuti alla luce, si decompongono (ricordate la bellissima sequenza della Roma felliniana?). E i film di Torre non sono altro che la registrazione di processi mentali. E' la macchina che, in modo sempre random, crea queste composizioni astratte, anche se in effetti queste visioni non sono altro che il frutto della nostra mente, stadi di alterazione che avvengono all'interno dei nostri circuiti neuronali. Cinema del fuoco, certo, non solo come elemento naturale e connaturato alla pellicola: il film è scrittura della luce e tuttavia se la pellicola non scorre ma si blocca davanti alla lampada che dovrebbe rendere vive le immagini, ecco che avviene l'irreparabile: la pellicola si brucia. Proprio come una falena che, anziché volteggiare impazzita, si congelasse davanti alla lampadina. Un parallelo questo non casuale, che rimanda proprio a quel Mothlight, capolavoro di Stan Brakhage. E Torre con Brakhage condivide senza dubbio questa attrazione verso una visione organica dell'esistenza. Una visione materica, pellicolare. Un'attrazione che lo spinge a riproporci fugaci spezzoni di una vita familiare che fu che non potrà più essere.

Bruno Di Marino