

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

3/2019

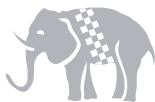


ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

3/2019



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

©  Associazione Sigismondo Malatesta
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Associazione Sigismondo Malatesta

Rocca Malatestiana
via Rocca Malatestiana, 4
47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy
tel. e fax +39 0541 620832
sigma@sigismondomalatesta.it
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

Direttore responsabile: Flavia Gherardi
SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo
SigMa è pubblicata da **FedOA**Press (Federico II Open Access Press)
e realizzato con Open Journal System
Fotocomposizione: Aldo Roma

Electronic ISSN 2611-3309

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato online sul sito internet della rivista all'indirizzo <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/revisori>.

Direttrice | Director

FLAVIA GHERARDI

Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico | Scientific committee

PAOLO AMALFITANO

Università di Napoli "L'Orientale"

SILVIA CARANDINI

Sapienza Università di Roma

FRANCO D'INTINO

Sapienza Università di Roma

FRANCESCO FIORENTINO

Università di Bari "Aldo Moro"

ANTONIO GARGANO

Università di Napoli Federico II

ANDRÉ GUYAUX

Université Paris Paris IV - Sorbonne

LORETTA INNOCENTI

Università di Venezia Ca' Foscari

GIOACCHINO LANZA TOMASI

Università di Palermo

ANDREINA LAVAGETTO

Università di Venezia Ca' Foscari

STEPHEN ORGEL

Stanford University

JOSÉ SASPORTES

Universidade de Lisboa

FRANCISCO RICO MANRIQUE

Universitat Autònoma de Barcelona

THOMAS PAVEL

University of Chicago

PAOLO TORTONESE

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

SEGIO ZATTI

Università di Pisa

Comitato di redazione | Editorial board

SUSANNA ALESSANDRELLI

Università di Perugia

ANNAMARIA COREA

Sapienza Università di Roma

VINCENZO DE SANTIS

Università di Salerno

ANGELA DI BENEDETTO

Università di Bari "Aldo Moro"

CARMEN GALLO

Università di Napoli "L'Orientale"

IACOPO LEONI

Università di Pisa

LORENZO MARMO

Università di Napoli "L'Orientale"

ALDO ROMA

Sapienza Università di Roma

GENNARO SCHIANO

Università di Napoli Federico II

SAVINA STEVANATO

Università E-Campus Novedrate

VALENTINA STURLI

Sorbonne Université

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

VALENTINA STURLI

Sorbonne Université

LORENZO MARMO

Intervista a Giuliana Bruno

LM Vorrei incominciare dalla tua esperienza col Museo di Capodimonte di Napoli, con l'allestimento di una delle sale della mostra "Carta Bianca. Capodimonte Imaginaire" (12 dicembre 2017-11 novembre 2018)¹. L'idea che stava alla base della mostra consisteva nel chiedere a diverse personalità legate a vario titolo al mondo dell'arte² di riallestire una sala del Museo con materiali già facenti parte della collezione. Potresti raccontare un po' quest'esperienza da curatrice? Come si è relazionata col tuo lavoro di teorica, con le tue riflessioni sullo spazio, l'oggettualità, la materialità? È in che modo quest'esperienza – che pure non è del tutto nuova per te – è cambiata in questo caso specifico, in quanto legata stavolta a Napoli, la tua città d'origine?

GB È stata un'opportunità eccezionale perché era fantastica la proposta degli ideatori della mostra

Andrea Viliani e Sylvain Bellen-ger³ di stimolare un ripensamento della collezione del Museo di Capodimonte, sia *tout-court* che in particolare rispetto a Napoli e al contesto napoletano. Entrambe le dimensioni sono state importanti, per me. Avrei, per certi versi, potuto fare qualsiasi cosa, e invece ho scelto di fare un omaggio alla sensibilità della città, provando a farla scaturire dalla materia stessa, dalla materialità degli oggetti in mostra.

Per me era fondamentale non usare nessuno dei capolavori più noti già esposti nel museo. Mi sarebbe sembrato di sprecare l'occasione avuta, se l'avessi utilizzata solo per riunire in una stanza tutti i miei dipinti preferiti. Al contrario, ciò che più mi ha appassionato è stato chiedere carta bianca nell'esplorare le segrete del museo. È stata questa l'idea centrale, e si è rivelata un'esperienza stra-

ordinaria: Capodimonte ha 47.000 opere d'arte, molte di queste naturalmente non esposte. E quindi la mia prima domanda è stata: "Cosa c'è in questi depositi? Posso vederli?". Avrei desiderato farli aprire anche al pubblico, cosa che non è stato possibile fare ma che avrebbe fatto, perché vi si può veramente trovare un'intera storia dell'arte diversa e parallela⁴. Nei depositi, i quadri e tutta la collezione sono conservati su griglie dotate di ruote, da cui si tirano fuori quadri e oggetti che talvolta propongono delle meravigliose associazioni casuali: scendendo nelle segrete, si vede la memoria del museo, si assiste all'archivio che prende forma, tramite ciò che è mostrato ma anche ciò che rimane nascosto.

Ho deciso di attingere alla ricerca nei depositi per creare un percorso che, mi sono poi resa conto, attraversava in realtà un po' tutta la mia riflessione e la mia ricerca. Non l'ho fatto con intento dimostrativo, ovviamente: mi è semplicemente venuto naturale articolare nello spazio il mio pensiero, che d'altronde è sempre stato pensiero spaziale, museale e narrativo.

Il percorso parte appunto da un omaggio a Napoli, che era anche un ritorno al mondo del mio primo libro, *Street Walking on a Ruined Map*, che in italiano si chiama *Rovine con vista*. Il libro aveva costituito un primo modo di ragio-

nare sulla mia città, guardandola attraverso gli occhi di una donna, Elvira Notari, che era una pioniera del cinema. I suoi film sono in buona parte perduti, ma ne restano dei frammenti, che mi avevano consentito di costruire delle passeggiate inferenziali, usando Notari come punto di partenza per riflettere sulla letteratura, l'iconografia, la storia dell'arte, la medicina, la fotografia in relazione a Napoli.

Mi sono dunque concentrata sull'idea del barocco napoletano, che è strutturato intorno ad una vera e propria passione per le cose e gli oggetti del quotidiano, sempre colti al confine tra la vita e la morte. La natura morta è una forma espressiva che fa parte della storia della città. E lo stesso vale per il vasellame: le famose porcellane di Capodimonte, che sono straordinarie ma poco viste, perché considerate un'arte minore. Ciò che m'interessava era lavorare sulla sensibilità della materia, sulla materialità e sull'oggettualità in quanto legate alla storia della città. E contemporaneamente farne un discorso più vasto, ovvero riflettere su come si può guardare diversamente ai quadri della tradizione, a un'intera collezione come quella del Museo, in relazione appunto alla materialità, che secondo me è diventata la categoria più importante in questo nostro mondo virtuale.

Il mio approccio partiva insomma da qui, dalla Napoli di *Rovine con vista*. Poi però mi sono accorta che in realtà il percorso che stavo creando era anche quello su cui avevo ragionato nel libro successivo. Nell'*Atlante delle emozioni* avevo espresso chiaramente quest'idea di mettere in relazione l'itinerario museale, l'itinerario architettonico (quello che Le Corbusier chiamava *promenade architecturale*) e l'itinerario filmico. Avevo ragionato sul collegamento di questi tre itinerari tramite la scrittura del libro, ma la soddisfazione di poterlo fare in uno spazio museale vero e proprio è stata abbastanza straordinaria. E quindi ho costruito un percorso narrativo, basato sul movimento e sul montaggio.

Gli storici dell'arte tendono a guardare alle opere come se fossero singole, ma in realtà il fruitore del museo non le vede mai così, le vede sempre in un assemblaggio, e le vede anche nel proprio immaginario. Nel senso che nell'incontro tra soggetto e oggetto si creano associazioni mentali originali. Perciò non ho ragionato sui quadri singoli ma sulla loro successione, sul loro posizionamento, su come fare in modo che lo spettatore prima vedesse delle cose, poi le associasse a delle altre, e alla fine si ritrovasse in questo particolare percorso che io chiamo cinematografico, perché affine all'esperien-

za dello spettatore filmico: si guardano le cose in sequenza, in un montaggio, le si guarda attraverso le carrellate e attraverso un movimento che è anche un movimento mentale, di associazioni emotive e affettive. La stessa dinamica esiste in architettura, perché anche se gli edifici, a differenza delle immagini, non si muovono, in quel caso a muoverci siamo noi. Tra l'altro non ho voluto mettere didascalie, perché mi piaceva insistere sull'idea che il visitatore, proprio come lo spettatore cinematografico e il lettore, dovesse navigare la storia autonomamente.

LM Il fatto che tu abbia creato un percorso in un certo senso non stupisce, visto che tutta la tua opera sembra scaturire dalla dimensione del viaggio.

GB Esatto. E un'altra dimensione importante a questo proposito sta nel rapporto tra *collection* (collezione) e *recollection* (memoria, ricordo), un gioco di parole che in inglese funziona bene mentre in italiano purtroppo no. Mi interessava riflettere su come il collezionare, già a partire dai primi piccoli musei, dalle *Wunderkammer*, e fino a quelli grandi e istituzionalizzati, sia sempre stato un gioco che coinvolge la memoria e la memoria culturale. Spesso nei musei tradizionali si ragiona in modo filologico, e quindi si fanno mostre in cui si ragiona per tema-

tiche, autori, generi, periodi: io ho voluto fare qualcosa di completamente diverso, come se avessi ricreato una *Wunderkammer*, un gabinetto delle curiosità, con oggetti e quadri disparati che si mettono in relazione in modo diverso. Un assemblaggio il cui filo conduttore va rintracciato nella materia stessa della loro espressione.

Anche le modalità dell'installazione hanno costituito un aspetto fondamentale: non bastava esporre, bisognava mettere in movimento la collezione, nel senso proprio di animare lo spazio. Perciò ho voluto che la stanza che mi era stata assegnata fosse ripensata: anziché appendere i quadri alle

quattro pareti, ho voluto dividere lo spazio attraverso delle tende che funzionassero da schermo. E qui arriviamo al mio libro più recente, *Superfici* che è tutto incentrato sul rapporto tra tela, parete e schermo. Il punto forte dell'installazione secondo me sta proprio in questa idea di animare il luogo attraverso queste pareti-schermo che sono costruite come dei filtri. Volevo che fossero dei tendaggi perché doveva essere qualcosa di leggero: non poteva essere una struttura in muratura, anzi avrei addirittura voluto che queste pareti si muovessero, ma alla fine è risultato troppo complicato da realizzare.



FIG. 1 – Un'immagine dello spazio allestito da Giuliana Bruno per la mostra "Carta Bianca". Foto di Francesco Squeglia. Si ringraziano il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo e il Museo e Real Bosco di Capodimonte per la concessione delle immagini.

LM Quindi l'idea era di fare in modo che questi supporti che servivano a strutturare lo spazio e costruire il percorso creassero anche una riflessione sul rapporto tra parete, tenda, tessuto e schermo, come entità permeabili e significative del contemporaneo?

GB Nel mondo contemporaneo, gli schermi sono dappertutto: come fare quindi a non ragionare su questo?! L'idea era che l'installazione dovesse funzionare proprio come se fosse un'opera concettuale di arte contemporanea. Volevo affermare che si può fare un'operazione contemporanea anche utilizzando unicamente l'arte del passato, non è necessario attenersi all'ultimo oggetto digitale del XXI secolo. La modernità, la contemporaneità sono un modo di guardare, un modo di ripensare e reinventare lo spazio.

Oggi, le pareti stesse sono diventate schermi. Non solo perché si proietta sempre più spesso sulle facciate degli edifici (questa è, diciamo, la parte più letterale del discorso), ma anche perché i grandi architetti stanno ripensando le soglie delle case e degli edifici come dei filtri, come qualcosa che si muove: ragionano sulla luce, sui passaggi di luce, sulla relazione permeabile tra interno ed esterno.

Qui c'è in gioco anche una questione lessicale: in italiano schermare significa soltanto bloccare, proteggere, oscurare. Ma in

architettura lo schermo nasce invece come filtraggio della luce. E in inglese *screening* ha conservato anche quest'accezione di filtrare, lasciar passare la luce, e dunque creare delle atmosfere. Oltre naturalmente a proiettare. Mi interessava proprio valorizzare questa idea dello schermo non soltanto come protezione, come chiusura, ma come apertura, come proiezione.

Inoltre, lo schermo, la tela, sono fatti di tessuto, e anche questa per me è una dimensione fondamentale. In quest'epoca virtuale in cui tutti sembrano credere sia finito un rapporto con la fisicità e la materialità, io vedo invece affacciarsi sempre di più nell'arte contemporanea una reinvenzione della materialità attraverso il tessuto, il voler toccare con mano, una visualità aptica. E tessuto nell'arte significa anche *texture*: gli artisti contemporanei cominciano a lavorare sulla tela stessa, i filmmaker interessanti lavorano sullo schermo come esso stesso un tessuto che non solo filtra la luce ma ha la possibilità di tenere dentro di sé una storia, una memoria, una densità: come se fosse spesso.

Questo per me era un discorso importante da mettere in campo e da mettere in luce – proprio nel senso letterale della parola – nella mostra. Queste tende-schermo, questi tendaggi usati come schermo sono venuti benissimo, grazie al curatore dell'allestimento, Lu-

cio Turchetta. Tramite questo discorso di superficie, tramite questo rapporto anche tattile e aptico, la materialità stessa dell'opera viene in risalto.

LM *Vorrei tornare alla questione dell'assemblaggio: hai parlato del rapporto con il cinema e hai accennato all'idea di aver costruito una narrazione. In che senso il percorso del tuo spazio espositivo era una storia? Fino a che punto? Di che storia si tratta?*

GB Il primo quadro che si vede è un quadro dell'Ottocento, di Camillo Miola, *Il fatto di Virginia*, che è precedente all'invenzione del cinema, ma è un'immagine che potrebbe provenire da un film. Ma-

ria Tamajo⁵ mi ha mostrato questo quadro stranissimo, che sembra il fotogramma di uno di quei film su Pompei del cinema muto: c'è una donna morta a terra, davanti ad una macelleria, e un gran numero di persone in abiti antichi sta accorrendo, e tu spettatore non puoi fare a meno di domandarti: "che cosa è successo?".

LM *Mi è sembrato in effetti un modo perfetto per iniziare. Il quadro è strutturato su una sorta di sospensione, che dà pienamente il senso di una situazione melodrammatica: c'è stato un evento, un evento violento, e dunque il visitatore è spinto immediatamente a entrare dentro la stanza per vedere, capire e sentire.*



FIG. 2 – Camillo Miola, *Il fatto di Virginia*, 1882 (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte).

GB Ho voluto fare in modo che lo spettatore, entrando, vedesse solo quello, e si domandasse: “che cosa mi si sta chiedendo di guardare?”. Era anche un modo obliquo per riflettere sulla storia del cinema, perché con una mostra d’arte si può fare anche questo. C’è inoltre un elemento abbastanza contemporaneo, purtroppo, come il femminicidio. Non ho voluto calcare la mano su questo, però certamente ti domandi perché lei sia stata uccisa, e il tema della morte è raddoppiato da tutte le carcasse del negozio di macelleria davanti a cui giace la donna.

Quando poi prosegui nel percorso, inizia una teoria di nature morte: animali e vegetali che sono

lì a insistere su questo tema della materia della vita e della morte. Ho poi trovato due quadri straordinari, uguali, con la stessa inquadratura, gli stessi oggetti, lo stesso vasellame. Uno però è un interno di cucina, che si relazionava alla macelleria e alle nature morte, l’altro è invece il laboratorio di un alchimista⁶. Perché questi due spazi? Perché sono accomunati dal fatto che lì non solo si fondono le materie, ma si crea qualcosa. La materialità, come affermo in *Superfici*, è esattamente questa relazione di invenzione, di trasformazione della materia stessa.

LM Infatti tu definisci la materialità come qualcosa che non riguarda sol-



FIG. 3 – Giovan Battista Recco, *Natura morta con testa di caprone*, 1640/50 ca. (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte).

tanto i materiali, ma la sostanza delle relazioni immateriali. Mi sembra una definizione molto interessante, su cui forse potresti spendere qualche parola.

GB Molti parlano di materialità come se riguardasse soltanto la materia, l'oggetto, l'oggettualità. Per me invece la materialità è un sistema di relazioni, che implica la reinvenzione dei rapporti materiali stessi. E in questo senso coinvolge anche lo spazio. L'alchimia ha a che fare esattamente con questo: era anch'essa una forma di trasformazione degli oggetti, delle relazioni, del pensiero.

LM *Mi sembra che in questo percorso si parta da una suggestione vicina*

al cinema narrativo e alla sua fisicità antropomorfa. Poi ci si distacca dalla dimensione narrativa, che viene per così dire uccisa. Si prosegue allora alla sostituzione della fisicità con l'oggettualità, e poi ancora si va verso una progressiva frammentazione e rarefazione dell'oggettualità stessa, per riscoprire, come a ritroso, la materialità che sta alla base di tutte le varie forme d'arte e mediali. Si arriva infatti alle porcellane ridotte in frammenti, e poi ci sono quelle tele rovinate, che mi hanno immediatamente ricordato i fotogrammi in via di decomposizione di Decasia di Bill Morrison.

GB Le porcellane e le tele costituivano per me il modo di far davvero entrare i depositi nelle sale



FIG. 4 – Un'immagine dello spazio allestito da Giuliana Bruno per la mostra "Carta Bianca". Foto di Francesco Squeglia.

della mostra, non potendo far scendere tutti gli spettatori nei depositi stessi. Mi servivano per mostrare che anche in ciò che è in disuso, che è rotto, c'è una storia che va messa in luce.

In particolare, per me, le superfici rovinare erano il *clou* dell'esposizione. Ho cercato tutte tele distrutte, corrose dal tempo, sulle quali però si leggesse ancora qualcosa. E qui si dispiega in verità un passaggio fondamentale. Si passa infatti da una situazione oscura, di morte e di nature morte, a una specie di illuminazione: queste tele sono corrose dal tempo ma sono solari. Ci sono delle piccole vedute: da una parte si intravede il mare, dall'altra una scena amorosa, perché la materialità ha anche a che vedere con le relazioni affettive. Credo si tratti di un gesto abbastanza dirimpante in ambito museale: ho voluto affermare che c'è una bellezza da riscoprire anche in questi quadri relegati al deposito, magari anonimi. Esposti in questo modo, sulla loro superficie-schermo si legge la trama della storia, della memoria, delle atmosfere. Atmosfere sia nel senso affettivo, l'atmosfera come *mood*; sia nel senso meteorologico, solare, perché su queste tele affiora nonostante tutto la luce, si crea un'atmosfera di luce.

Mi sono poi divertita da matiti anche con le cornici vuote, che erano naturalmente un ragiona-

mento sul *framing*, sull'idea che, sia nell'arte che nel cinema, noi guardiamo attraverso un'inquadratura, che però lascia sempre anche un campo vuoto, un *off screen*. E che dunque il rapporto tra ciò che è dentro e ciò che fuori è ugualmente una dimensione rilevante.

Dopodiché il percorso si conclude con un quadro che, naturalmente, ti fa tornare all'inizio, *Sant'Agata* di Francesco Guarino, che ho scorto in uno dei depositi e che era stata la copertina del mio primo libro dedicato a Napoli: ritrovarlo è stato un segno del destino. Era una conclusione perfetta per questo itinerario museale, cinematografico, narrativo, di superficie, di superficie-schermo, di tela, di tessuto, di memoria, di storia, di luce, di filtraggio di luce. La *Sant'Agata* richiama il quadro iniziale, sia perché c'è nuovamente al centro una figura femminile, sia perché dal drappo che la santa si preme sul petto traspirano alcune goccioline di sangue: ancora una volta c'è il discorso sul tessuto e sull'importanza della materialità nell'arte, contemporanea e non.

LM Hai parlato delle "segrete" del museo: evidentemente una parola molto più affascinante di depositi o magazzini. Colgo l'occasione di questa suggestione per proporre un detour doppio: da una parte, il discorso sul passato che riemerge mi ha fatto na-

turalmente pensare alla psicoanalisi, all'insistenza della tradizione psicoanalitica sulla stratificazione come modalità su cui è strutturata la soggettività, l'inconscio. Ad un certo punto, poi, hai sottolineato l'importanza di ciò che non è strettamente attuale per una riflessione sull'oggi. E mi veniva dunque in mente il concetto di Ernst Bloch della Ungleichzeitigkeit, della "non-contemporaneità" del contemporaneo, ovvero della coesistenza e sovrapposizione, in ciascuna epoca storica, di diversi vissuti temporali asincroni. Insomma, credo che questa possa essere una domanda sul tuo background teorico, sia in relazione alla psicoanalisi che a tanta parte della teoria, in particolare tedesca, della prima metà del Novecento.

GB Senz'altro quest'idea della stratificazione per me è estremamente importante. Sia nell'*Atlante delle emozioni* che in *Superfici*, ho ragionato su schermi, tele, pareti, come superfici che raccolgono nella materia stessa del loro tessuto una *texture* di memoria, di storia e di strati. Soprattutto in *Superfici* ho voluto controbattere a quest'idea che tutto sia diventato superficiale e che al superficiale non sia importante guardare, perché la profondità sarebbe qualcosa di diverso dalla superficie. Ho voluto rompere uno schema, dicendo appunto che nella superficie c'è profondità. In questo certamente la psicoanalisi è stata ed è un me-

todo, un pensiero fondamentale di riferimento. È un modello che ho assorbito talmente, che fa talmente parte del mio tessuto personale e intellettuale che forse si ravvisa poco nei miei libri. E lo stesso vale per altri pensatori, come ad esempio Benjamin e, come sottolinei tu, Bloch. Queste suggestioni per me sono tutt'altro che obsolete: lì si sono davvero capite delle cose, è quello il vero pensiero fondante della modernità.

Nell'idea di stratificazione per come la intendo io c'è un concetto che c'è anche nell'inconscio: ovvero l'assenza di teleologia. Non c'è un inizio e una fine, un passato e un presente, bensì una coesistenza di tempi e di modi diversi. Questa idea della non linearità appartiene senz'altro al pensiero psicoanalitico, e riguarda sia la soggettività della persona, che il rapporto di socialità. E d'altra parte la stratificazione come compresenza di modi e processi di pensiero e storici diversi nello stesso spazio è un'idea fondamentale per riflettere sull'individuo e sull'arte, ma anche per ragionare sui media. Per questo credo che l'archeologia dei media sia un campo molto interessante: anche nella storia dei media ci sono sempre state sovrapposizioni, anticipazioni, ritorni, e soprattutto forme di coesistenza.

LM *Da questo punto di vista, quando parlavi di superficie e profondità a*



FIG. 5 – Francesco Guarino, *Sant'Agata*, 1640ca. (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte). Foto di Luciano Romano.

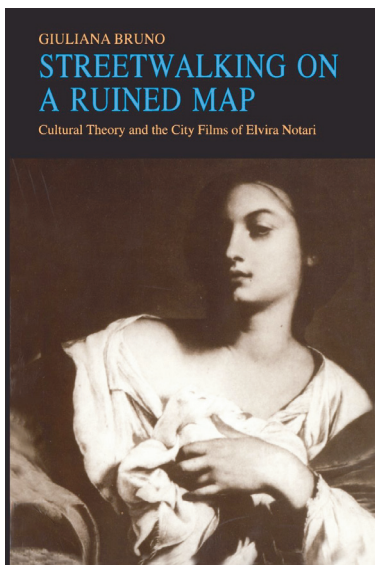


FIG. 6 – Copertina del libro di Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

me non poteva che venire in mente il postmoderno. Mi era stato insegnato che il discorso sull'importanza della superficie fosse un'invenzione del postmoderno, e invece poi mi sono reso conto che è un discorso precedente, che risale almeno alla Germania di Weimar (penso ad alcune riflessioni di Kracauer, per esempio). Ma che d'altronde è probabilmente rintracciabile in molti altri luoghi della modernità.

GB Hai ragione, Kracauer: tutto il suo libro *La massa come ornamento*. Ecco l'ornamento è naturalmente una faccenda di superficie, ed

ovviamente è stato visto in senso negativo: perché non è la struttura. Ma per Kracauer il moderno è la superficie. Quando parla dei cinema di Berlino, il suo è un discorso sull'atmosfera della superficie: quella che lui descrive è una dinamica in cui non si va al cinema a vedere il film, il film non c'è ancora, non conta; conta uno spazio immersivo, che ti raccoglie completamente al suo interno, che si illumina e da cui tu guardi il cielo, perché ci sono perfino disegnate le stelle. Poi man mano scende quella che lui chiama "la bianca su-

perficie dello schermo". E questa dimensione di superficie è essenziale anche nella vita metropolitana: cinema e città vanno insieme.

Col mio libro *Superfici* io ho voluto riprendere esattamente questo tipo di discorso, rispetto alla concezione che si era affermata invece col postmoderno. Nel postmoderno, la superficie di Baudrillard era un significante puro, che non aveva più nessun significato né alcuna relazione col reale. Tutto era riciclaggio e citazione. È stato un dibattito importante, ma per me quello che sta succedendo oggi è una cosa diversa: nella superficie io vedo piuttosto, come dicevamo prima, una stratificazione e una contemporaneità di modi diversi.

LM Ho l'impressione che nel postmoderno ci sia stata una tendenza che potremmo definire "apocalittica" da parte di alcuni studiosi, per esempio Jameson, che enfatizzano soprattutto ciò che viene a perdersi o si è già perduto (la distanza critica, la consapevolezza storica ecc.) con la fine della modernità. Inoltre, l'insistenza sulla superficie serve a concettualizzare l'immagine come qualcosa di completamente staccato dal referente. Mentre nella tua concezione la superficie implica relazionalità: forse da questo punto di vista il concetto di aptico, di una visione che contenga dentro di sé un elemento tattile, è davvero la chiave di volta.

GB Esatto, questa superficie di cui io parlo è una superficie nella quale si raccoglie e si sedimenta qualcosa, cosa che invece nel postmoderno non era, perché era come una facciata vuota e replicante (come nel replicante fantascientifico). Era finito il rapporto con la Storia, era morto dio, era morto anche l'umano, era morto l'autore... erano morti tutti! (ride) E invece trovo che oggi, pur continuando ad avere molti malesseri, una delle speranze possa essere quella di ragionare sul modo in cui le cose non si perdono, ma si reinventano, si amalgamano, trovano altre forme. In questa superficie di sedimentazione io vedo una possibilità relazionale. La superficie è materia proprio nel senso che è luogo di relazioni, ti permette il contatto. E la parola "contatto" racchiude il tatto. L'idea che nella relazione, in generale, si passi attraverso la tattilità di superficie è importantissima. Pensiamo alla pelle, la prima superficie, questa materia di cui è fatto il nostro corpo, che lo circonda e al tempo stesso lo mette in relazione col mondo. È attraverso la pelle che noi abbiamo il primo contatto con noi stessi, con la soggettività, ma anche con l'esterno: il nostro primo rapporto con il mondo è attraverso il contatto di superficie, non attraverso gli organi della distanza come lo sguardo.

La mia idea è quella di riflettere a partire dalla pelle per arrivare poi al tessuto degli abiti, con i quali noi comunichiamo la nostra identità al mondo, e giungere fino alle tele dei quadri e agli schermi: si tratta di un ripensamento complessivo dei rapporti materiali che passa attraverso il discorso di superficie.

LM *Dunque il materico, il materiale, la materialità mettono in crisi la separazione soggetto/oggetto, che noi diamo spesso troppo per assodata?*

GB La concezione della relazione soggetto/oggetto come due entità rigorosamente separate non è affatto utile: l'aveva detto anche Condillac, non c'è nemmeno bisogno di arrivare al contemporaneo per questo genere di riflessioni.

Il punto è anche che parlare di soggetto e parlare di corpo sono due cose ben diverse: il soggetto è un umano, mentre c'è una corporeità anche nelle cose e nello spazio. Mi interessa perciò un'idea di corpo in senso lato, che consenta di pensare alla materia come qualcosa di diffuso, che non appartiene soltanto al soggetto umano.

Proprio per questo, materia e materialità non sono nemmeno soltanto l'organico, anche se dall'organico possiamo imparare tanto, dagli animali, le piante, l'ambiente. Nel post-umanesimo trovo un'ossessione per l'elimina-

zione del soggetto che mi sembra ugualmente limitante.

La materialità, per me, è la modalità relazionale con cui conosciamo il mondo, conosciamo gli oggetti, e conosciamo anche lo spazio. Lo spazio non si guarda, si sente, attraverso questa sensazione di apertezza che secondo me si espande dalla pelle all'atmosfera.

LM *Secondo te a che livello sta avvenendo questa metamorfosi nella nostra idea di materialità? Voglio dire: il material turn riguarda la riflessione critico-teorica o esiste un rapporto diverso con la materialità nel tessuto sociale, nelle pratiche sociali, anche in relazione ai media?*

GB Senz'altro c'è una metamorfosi critico-teorica, che ha dimensioni interessanti quando va in direzione di un ripensamento della materia del mondo inanimato, che poi inanimato non è affatto. Vedi ad esempio la riflessione di Jane Bennett sulla materia vibrante, sulla materialità come vibrazione, che a me interessa particolarmente. Trovo interessante che questo discorso teorico si stia sviluppando (me compresa) in relazione ad una trasformazione mediatica che sembrava andare in una direzione opposta: come dicevamo, dal postmoderno in poi si è parlato di smaterializzazione, e un certo tipo di arte concettuale o minimalista, e di cinema d'avanguardia, sono

stati considerati come pratiche di smaterializzazione. Occorre ripensare le categorie interpretative, perché ciò che io vedo invece in queste sperimentazioni è il mezzo stesso, il medium che si mette in discussione in quanto materia. Materia infatti è anche l'apparato tecnologico.

LM Medium e materia sono dunque quasi sinonimi...

GB La materia è un sistema di relazioni, che è sempre stato mediato. Abbiamo mediato con la superficie della nostra pelle, abbiamo mediato con la prima clava che abbiamo fatto, abbiamo mediato con la ruota, siamo nati "mediati" e "mediatici" e naturalmente la nostra relazione con questo genere di materialità si trasforma. In questo momento storico è particolarmente legata alle tecnologie e agli schermi. Se noi ora comunichiamo attraverso questi schermi da toccare, su cui passa di tutto, passano le nostre memorie, le nostre fotografie, la nostra comunicazione linguistica, vuol dire che questa è una trasformazione in atto su un tessuto di materia tecnologica che fa parte della nostra vita in maniera imprescindibile.

Naturalmente, questo tipo di relazione col mondo ha iniziato ad essere mediato tecnologicamente ben prima del contemporaneo, si tratta di una trasformazione ini-

ziata nell'epoca della riproducibilità tecnica. Ciò che secondo me è cambiato seriamente di recente è che prima tutta questa dimensione di mediazione si vedeva, era abbastanza evidente: gli elementi del dispositivo cinematografico erano visibili, la cinepresa, il proiettore, il cono di luce. Sapevi di collocarti all'interno di un apparato meccanico. In un certo senso era come con un'automobile: tu apri il cofano e bene o male qualcosa riesci a capire del funzionamento del motore. Adesso invece tutto diventa sempre più invisibile, i processi sono molto più misteriosi e difficili da comprendere: com'è che questo affare che ti porti appresso ha dentro tutto di te, e può trasmetterlo all'esterno? Per questo viene voglia di ragionare sulle modalità della trasmissione, e su ciò che diamo per scontato quando crediamo di poter controllare le nostre comunicazioni. C'è stato anche un momento di grande utopia a questo proposito, poi si è visto che la questione del controllo, per dirla con Foucault, lungi dallo scomparire, sta solo diventando ancora più importante e complessa.

È chiaro che una nuova generazione dovrà ragionare sui sistemi, e non solo o non tanto sui contenuti: certo, i contenuti sono importanti, ma le modalità con cui si trasmette e conduce il pensiero, è questo secondo

me l'orizzonte importante della riflessione. In sintesi, io ritengo che la materialità sia un sistema di relazioni, che passa anche attraverso gli apparati tecnologici. Ed è in questo senso che insisto sull'idea dell'atmosfera.

LM *Nel senso forse che è più utile, almeno in questo momento, pensare al medium come una sorta di ambiente.*

GB Sì. Mi sembra importante ragionare sul medium non tanto come mezzo in sé ma come sistema di mediazione.

LM *Si tratta di una direzione in cui il dibattito teorico sta andando in maniera abbastanza consistente, mi pare: collegare l'idea del medium all'ambiente, all'atmosfera. In realtà qui le parole chiave da coinvolgere nel discorso sono potenzialmente tante: environment, ambiance, mood, Stimmung. Ma che cosa significa, fino in fondo, pensare questa idea del medium come un'atmosfera in cui si è immersi?*

GB Beh, questo è il primo capitolo del nuovo libro che sto preparando. Che incomincerà proprio così, con un *excursus* sul medium come un discorso sul mezzo, su qualcosa che sta a metà, *in the middle*, e sull'attivazione di questo senso dell'essere "tra".

LM *Un tramite.*

GB Esatto. Questo tramite però non connette soltanto soggetto e oggetto, ma coinvolge sempre anche l'ambiente. La riflessione su questo è antichissima, risale indietro fino ad Aristotele e ai suoi *media diaphana*. E Benjamin è parte integrante di questa linea di pensiero, come ha mostrato, ad esempio, Antonio Somaini. Sono relazioni molto interessanti da esplorare a livello anche storico ed etimologico, ed io mi sono molto appassionata a questa dimensione, a questa idea molto contemporanea che risale però assai indietro. Ragionare sull'atmosfera come sistema di relazione e immersione implica anche enfatizzare l'idea della *mixture*, della mescolanza: l'ambiente, l'atmosfera non esistono se non in quanto sistema di relazioni, nei quali coesistono, si mescolano e interagiscono elementi diversi. In questo io ravviso anche una nota di ottimismo, a fronte dell'apocalisse precedente. Nel senso che se vogliamo uscire dai provincialismi, dal chiudersi dentro di sé, dalle identità che si fanno sempre più spezzate. Se vogliamo anche uscire dal corpo come unico oggetto di riflessione, e dalla sessualità come unica base sulla quale possiamo radicalmente inventarci un mondo nuovo... Se vogliamo fare tutto questo, una possibilità che abbiamo è quella di ragionare sull'idea che il corpo non appartenga solo al soggetto, e riflettere

invece sulla corporeità della materia come atmosfera di mescolanza e ibridazione.

Occorre andare al di là del discorso più semplice per cui siamo mediatici in quanto dotati di apparati tecnologici. Per uscire da una situazione di stallo in cui stiamo diventando sempre più piccoli e ristretti mentalmente, bisogna ragionare su qualcosa che ci riporti ad un'apertura del sé al mondo, all'universo. Un'apertura che però non sia solo ostentatamente ecologica o ostentatamente tecnologica. Queste due dimensioni possono secondo me coesistere in modo interessante.

LM *Per te quindi è importante sottolineare che l'affetto è una categoria che si può, anzi si deve, sganciare dalla soggettività. Si può dire che l'affetto si libri nello spazio.*

GB Assolutamente. Si tratta di un ragionamento che avevo già incominciato a fare nell'*Atlante delle emozioni* e che nella ricerca attuale sulle atmosfere e la proiezione è diventato un discorso centrale. C'è una bella differenza tra emozione e affetto, nel senso che quest'ultimo fa veramente parte dell'interazione tra essere umano e mondo. Gli affetti sono interessanti per la loro natura sfuggente, a differenza delle emozioni. La fisiognomica e le neuroscienze – naturalmente con le dovute differenze – sono

riuscite a misurare e definire le emozioni. C'è tutta una storia di questo processo, che passa anche attraverso Darwin. Certo, in fin dei conti, anche una volta che hai nominato l'emozione non hai veramente centrato la questione. E d'altronde Darwin stesso aveva capito che era forse necessario allargare il discorso rispetto alla sola soggettività umana, visto che parla di emozioni anche per gli animali...

Ad ogni modo, quando poi arrivi, per esempio, a Warburg già capisci che si sta davvero parlando di qualcos'altro. Il *pathos formula* è un concetto ampio, che ha a che vedere con la gestualità dei corpi, ma anche con le atmosfere. Cioè quando si guardano le 'installazioni', come le chiamo io, dell'*Atlante Mnemosyne*, si vede che lui aveva messo in relazione le cose più disparate, per arrivare a parlare di un'espressività che si legge nella storia dell'arte attraverso l'atmosfera. Per rendere conto dell'esperimento di Warburg le emozioni non bastano, bisogna ragionare in termini di affetti e atmosfere.

L'atmosfera è il luogo stesso di trasmissione ed espressione di un affetto, che tu percepisci senza sapere né come né perché. A me questo interessa da matti: tu entri e senti che un luogo è deprimente. Lo sai, lo senti dalla luce, dalla disposizione delle cose, ma lo senti

in una maniera che non è definibile. Il concetto di atmosfera mi piace proprio perché, nonostante ci si provi e riprovi, non è misurabile.

LM Certo, definire un'atmosfera è una cosa molto difficile. Per esempio, questa stanza in cui siamo ora, ha sicuramente un'atmosfera, anche molto forte. Ma appena cerchi di definirla rischi di sfociare banalmente nel dire che c'è una bella vista... Paesaggio e atmosfera, però, per quanto collegati, non sono affatto la stessa cosa.

GB Credo si tratti in realtà di un concetto moderno. Questa insistenza sulla nebulosità, questo concetto che è esso stesso una materia nebulosa: è un fatto moderno. Il non saper dire se ciò che percepisci appartenga al muro che hai di fronte, alla luce, alle persone che sono nella stanza, agli oggetti con cui è arredata. L'atmosfera è la relazione tra tutte queste cose, è un "intra", è un sistema di mescolanza e interazione tra elementi eterogenei.

LM Mi interessa molto ciò che dici sull'atmosfera come concetto moderno, perché contemporaneamente a me sembra una vera e propria teoria della percezione. E quindi ad un certo livello individua qualcosa di perenne. In un certo senso, è come se l'atmosfera non fosse altro che la percezione dello spazio.

GB Infatti, è certamente un concetto antico, ma è anche cambiato nel tempo. È un luogo teorico fantastico perché è un punto di convergenza di tantissime linee diverse, esalta al massimo l'interdisciplinarietà: se ragioni sull'atmosfera ragioni sulla storia della scienza, sulla filosofia, sull'arte. Però io dico che è un concetto moderno perché secondo me questa questione della percezione nebulosa acquista maggiore importanza in un dato momento. Siamo d'accordo che l'atmosfera corrisponda alla percezione dello spazio, però ad un certo punto emerge un'insistenza su questo concetto. Perché? Perché è una teoria dello spazio particolare, una teoria dello spazio che ti fa uscire dalla logica sulla prospettiva.

LM Quindi la modernità e la contemporaneità come progressiva perdita di pregnanza della prospettiva rinascimentale: chiaro.

GB L'atmosfera è come un sistema di percezione periferico. Percepire atmosfericamente è ciò che fa un ipotetico spettatore che invece di guardare il centro dell'immagine, ne guarda il lato, i margini. Si arriva ad avere una sensibilità diversa da quella legata alla prospettiva rinascimentale. Per questo occorre ragionare sulle atmosfere di proiezione contemporanee, che escono

dal sistema prospettico che invece è stato importantissimo per la storia del cinema.

LM *Mi viene in mente che Christian Keathley fa un discorso affine a questo a proposito della cinefilia. Per lui la cinefilia è una pratica di percezione panoramica, e perciò è in un certo senso sovversiva: proprio perché anziché stare a guardare il centro dell'immagine, e seguire la narrazione, il cinefilo tenta di stabilire un legame sensuoso con lo schermo. Il suo sguardo va altrove, va a cogliere i dettagli, e anche, secondo me, proprio l'atmosfera.*

GB Certamente, non è che nel cinema non ci fosse atmosfera: in un'altra parte di questo nuovo libro che sto preparando vorrei ragionare anche su come questo concetto sia stato importante per la storia del cinema. Bisogna guardare forse fuori dalla narritività, fuori dal testo filmico, ed io ho ragionato infatti, come Kra-cauer, sugli spazi cinematografici, sulle sale di proiezione, i cinema atmosferici che erano chiamati così già all'epoca! Il cinema non è mai stato soltanto un meccanismo di narrazione o di testualità, è sempre stato fortemente legato al luogo stesso della proiezione, che creava una specifica atmosfera. In questo senso una grande forza del cinema è stata anche che fosse un luogo pubblico, ed è importante ragionare su questo oggi.

Se attualmente il cinema è meno frequentato, alcuni degli altri luoghi dove ha traslocato e si è reinventato, come le gallerie d'arte o i musei, sono comunque dei luoghi pubblici. Perciò indagare l'atmosfera per me significa riflettere sulla riconfigurazione di una certa modalità spaziale, di una certa forma di ricezione caratterizzata da quella che ho chiamato "pubblica intimità". Qui tu fai delle esperienze, che sono senz'altro individuali e perfino singolari – esperienze affettive, emotive, intellettuali, immaginifiche – e però in compagnia di, e in relazione a, delle altre persone e ad un luogo.

LM *Quindi ti interessa soprattutto il legame dell'atmosfera con l'idea della proiezione pubblica...*

GB Io vorrei cercare non soltanto di entrare nella storia dell'atmosfera come luogo di percezione, ma anche come luogo di proiezione. E quindi ragionare sull'atmosfera della proiezione, ma anche sulla proiezione in quanto atmosfera, ovvero come forma di relazione, non soltanto tra persone: credo che sia questo il vero motivo per il quale voglio scrivere questo nuovo libro. Anche in questo senso torniamo alla psicoanalisi, ma per ragionare in maniera diversa dagli epigoni di Freud, che hanno parlato di proiezione in termini negativi, come un processo in cui tu

espelli qualcosa da te attribuendolo all'altro, ciò che non vuoi vedere di te stesso lo proietti all'esterno. Naturalmente è interessante anche questo, ma io vorrei sottolineare piuttosto l'uscire da sé verso l'altro come capacità di relazione: la proiezione come creazione di un'atmosfera affettiva, relazionale, come condivisione di *mood*. E questa secondo me è una cosa che sta diventando molto importante nell'arte contemporanea.

Vorrei fare tutto un lavoro sul motivo per il quale il concetto di proiezione nasce in psicoanalisi nello stesso momento in cui nasce nel cinema. Su questo abbiamo ragionato soltanto attraverso la teoria dell'apparato, adoperando il discorso freudiano e lacaniano. Secondo me invece va fatto un percorso diverso: bisogna cioè ragionare sulla proiezione in quanto conduzione e trasmissione, corrente energetica di rapporto atmosferico, e quindi ritornare a tutto il discorso sull'empatia e la simpatia. Ecco che riemerge il discorso della filosofia tedesca sul riconoscimento di questo passaggio, di questa circolazione tra soggetti, oggetti e spazi, che vibra e anima le cose. Mi interessa riflettere sull'ambiente in senso lato, come conduzione di un sistema diverso di energia. L'empatia non mi interessa come discorso generico del "vogliamoci tutti bene": riguarda piuttosto la proiezione atmosferi-

ca come momento di mescolanza e mediazione tra corpi.

La luce è naturalmente parte cruciale di questo, nel senso che è il fondamento di tutto. Ho lavorato per il Whitney Museum, scrivendo per una mostra sul rapporto arte-cinema dal 1905 al 2016⁷, ed è stato un po' l'inizio della riflessione per questo nuovo libro. In quell'occasione ragionavo che se tu sottrai, se togli gli attori, togli la narrativa, togli il set: alla fine cosa ti resta? Lo schermo come proiezione di un'atmosfera di luce.

LM Mi chiedo a questo punto: l'atmosfera è una teoria della percezione e poi anche della percezione mediale. Quanto può essere utile per analizzare degli oggetti artistici – delle installazioni, delle opere di arte contemporanea, ma anche il cinema stesso. È una categoria che può servire secondo te in questo senso?

GB Senz'altro può servire. A me non interessa applicare un concetto preconstituito ad un artista, o viceversa parlare di un artista di per sé. Mi interessa ragionare attraverso un artista, anziché a proposito di un artista, perché per me l'arte non è un oggetto. Attraversare l'opera di un artista deve significare anche attraversare un concetto: per me è proprio l'incontro tra le due cose che produce un pensiero, che è insieme teorico e artistico.

Alla fine del mio libro farò dei discorsi mirati, su alcune forme di arte in cui io ravviso la trasposizione di questi discorsi sull'atmosfera, sulla proiezione o sull'atmosfera della proiezione. Per esempio, ci sarà un capitolo su Chantal Akerman, che è stata una grande regista ma ha fatto anche moltissime installazioni di arte contemporanea, già venticinque anni fa almeno, prima che molti altri scoprissero questa modalità. Tra l'altro è un aspetto del suo lavoro di cui si sa relativamente poco, perché viene sempre presa in considerazione soprattutto per i suoi lavori cinematografici. Mi interessa il modo fluido con cui lei passava da una forma all'altra, con una continuità che secondo

me si fonda sull'idea di empatia come *empathy*, come *feeling into*, come sentire dentro, che naturalmente è un concetto atmosferico. Si tratta di un discorso che non ha nulla a che vedere con i personaggi, e riguarda invece un'empatia creata dagli spazi, da campi vuoti.

LM A questo proposito mi viene in mente una bellissima installazione di Steve McQueen, Ashes, che ho visto all'ICA (Institute of Contemporary Art) di Boston⁸, in cui lo schermo doppio è una sorta di membrana tra presente e passato. Al centro della sala è disposto un telo, sui cui due lati sono proiettati due filmati diversi. Da un lato c'è un giovane afroamericano ripreso sulla prua di una barchetta, in una giornata di sole: tutta la rap-

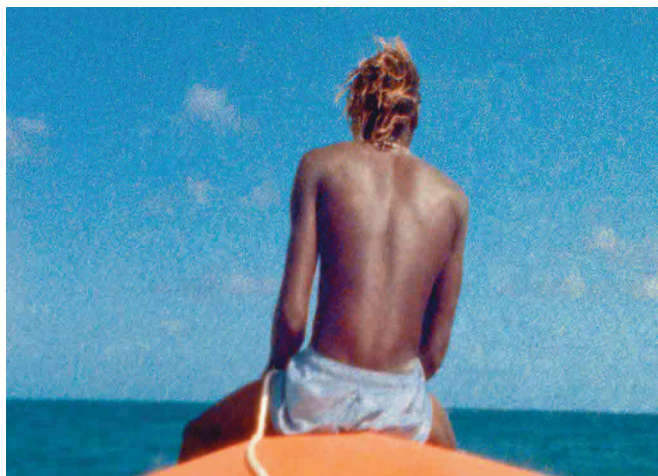


FIG. 7 – Immagine tratta dall'installazione *Ashes* di Steve McQueen (2002-2015).

presentazione è un trionfo di presenza fisica, di solarità, di colore, di vita. Dall'altro lato si assiste invece alla lenta preparazione di una tomba, che capiamo poi essere il sepolcro del giovane stesso, rimasto ucciso per questioni legate alla droga. La materialità si trasforma da segno vitale a dimensione luttuosa, e questo naturalmente ha un forte impatto sugli astanti. Ho trovato straordinaria la capacità di creare due atmosfere così incredibilmente dissonanti...

GB E però collegatissime. Certo molto dipende anche da quale dei due ingressi tu scegli per entrare nella stanza. A seconda di questo, assisti prima alla vita o prima alla morte. E in generale quando sei lì è molto interessante vedere il movimento delle persone, come si posizionano...

LM Ti menziono quest'opera perché l'ho amata molto come lavoro sulla memoria e sul lutto, e anche perché mi sembra interessante che la colonna audio non fosse separata: il suono è il segno della permeabilità dei due spazi. Quando vedi il ragazzo sulla barchetta non capisci cosa sono questi rumori metallici, che coglierai soltanto dopo, capendo che fanno parte dello scalpello e dal lavoro materiale per creare la fossa e la lapide.

GB Mi hai letto nel pensiero: l'installazione di Steve McQueen è una delle opere che volevo trat-

tare ragionando sull'idea della formazione di empatia come un processo essenzialmente atmosferico. Quello che voglio dire è che qui non è che tu ti identifichi col personaggio...

LM Né con l'artista che era un suo amico. Queste sono informazioni ad un certo livello ininfluenti.

GB Eppure ad un certo punto, da questo sdoppiamento di prospettive scaturisce una forma di immersione: tu inizi a far parte di questa esperienza di lutto, il che significa che c'è una trasmissione di un *affect*, di affetto. Ad un certo punto, pur non entrando in gioco i meccanismi consueti d'identificazione cinematografica, senti un'empatia che è un'empatia con questo spazio di dolore e di lutto. Certo, a un certo punto, ti accorgi che il ragazzo è morto, e pensi "o mio dio, l'ho appena visto vivo, era bellissimo". Ma McQueen ha giocato benissimo soprattutto sul luogo, anzi sui due luoghi: il paesaggio marino, la vitalità, e dall'altro lato la costruzione materica di questa tomba, il lento lavoro manuale degli operai. Nella teoria del cinema si è insistito molto sull'idea dell'empatia come qualcosa che passi solo attraverso la caratterizzazione dei personaggi. Ma secondo me non basta: credo occorra ragionare invece sull'empatia come immersione in un'at-

mosfera. Un'immersione che qui passa anche attraverso una dislocazione, uno sdoppiamento. In quest'opera McQueen ci mostra come l'atmosfera non debba per forza essere un sentimento unitario: qui, nonostante le due situazioni profondamente dissonanti, anzi non nonostante, ma *proprio* grazie ad esse, viene a crearsi una sfera empatica immersiva.

LM Abbiamo già fatto riferimento al tuo approccio interdisciplinare, che è sempre stato un po' un tuo "marchio di fabbrica". Mi sembra che sia anche un terreno difficile da percorrere. Proprio perché in questa tua libertà, in cui c'è anche un elemento autobiografico, la sfida è parlare di cose che sono molto difficili da definire. E il rischio è allontanarsi da una scientificità che è invece l'ossessione di un certo tipo di accademia più tradizionale. Secondo me il tuo lavoro è importante anche per questo, perché mostra che ci possono essere nuovi modi per pensare, fuori da categorie asfittiche, senza per questo perdere il rigore... Dietro c'è un lavoro di conoscenza del dibattito teorico, anche da un punto di vista storico, profondissimo. In questo ti ha aiutato il sistema americano, immagino: sei andata lì per questo? Come ha funzionato lo sviluppo di questo metodo?

GB Innanzitutto, io penso che per fare interdisciplinarietà vera si debba essere ancora più scienti-

fici degli accademici tradizionali: devi conoscere a fondo più di una disciplina per poter poi mettere i discorsi in relazione. Quindi l'idea che il lavoro disciplinare tradizionale sia scientifico e quello interdisciplinare invece non lo sia mi pare frutto dell'ottusità di un'accademia che non riesce a guardare più in là del proprio naso. Io trovo che le scoperte, come ho già detto, si fanno nelle associazioni e nel montaggio, nel guardare ad un oggetto non da una sola angolazione ma da una pluralità di prospettive. Prendiamo per esempio il concetto di proiezione. Se sei uno storico dell'architettura puoi fare degli studi straordinari sulla storia della proiezione architettonica, se sei uno storico del cinema idem, se sei uno storico della psicoanalisi figuriamoci. Se invece ti metti in una posizione mediana tra tutte queste prospettive, è davvero complicato, ma riesci a vedere delle relazioni che dalle prospettive singole magari non cogli, ti si aprono veri e propri universi. Se tu t'interroghi su un soggetto o oggetto che ha avuto una storia ed un'importanza in discipline differenti, non puoi mettere dei paletti. Il discorso teorico non ha confini.

Certo, si tratta di un lavoro di ricerca serissimo ed anche difficile. Motivo per il quale i miei libri prendono anni, mi pare sempre che per scavare a fondo si debbano scrivere libri lunghi. In questo

mio approccio si ritrova una tradizione europea di riflessione sulla storia e sulla storia delle idee, ed è la maniera in cui io sono cresciuta, dal liceo classico in poi, sin dallo studio del latino e del greco. Contemporaneamente, è stata importante la liberazione dei piani di studio all'università: per alcuni fu il caos, ma per chi invece aveva un barometro interno era una grande opportunità. Io sono ordinata nei miei pensieri, costruisco delle mappe. C'è una bella differenza tra l'accozzaglia e la creazione di una cartografia. Le mappe sono dei modi di guardare al mondo e di mettere in relazione le cose, di produrre un sistema di relazioni. E io mi sono appassionata al cinema perché mi sembrava un'arte sincretica: dentro c'è tutto, il linguaggio, i suoni, la musica, la letteratura, il teatro, la spettacolarità, la proiezione, lo spazio. Non si può chiedere di meglio.

Andare negli Stati Uniti corrispondeva anche ad un desiderio di contemporaneità: allora New York era il centro dell'arte contemporanea, dovevi per forza andare a New York se ti interessava davvero il contemporaneo (adesso la situazione è anche un po' cambiata: la globalizzazione ha lati positivi e si sono creati centri molto interessanti dappertutto).

L'Italia mi stava un po' stretta nel senso che sembrava che la storia schiacciasse invece di essere

una potenzialità. Sembrava fosse già stato fatto tutto, e che bisognasse continuare a farlo secondo regole precise. Invece negli Stati Uniti questo bagaglio che mi sono portata dietro, per me importante, poteva essere il punto di partenza per una forma di reinvenzione. Per questo io parlo di storia come potenzialità di espressione, e non come nostalgia o tradizione.

In America, c'è poco da fare, si ha la sensazione che certi cardini siano più facili da scardinare. C'è la sensazione che il cambiare e il rinnovare facciano parte della società stessa e del modo del pensiero. Gli Stati Uniti hanno accolto e potenziato questa spinta che avevo già, questo senso dell'avventura.

LM Colgo la palla al balzo a proposito del senso di avventura: che funzione ha nel tuo processo riflessivo e creativo l'elemento ludico? Prima a proposito della mostra a Capodimonte hai detto "mi sono divertita un mondo". Penso naturalmente a Winnicott, e alla sua teoria psicoanalitica della continuità tra gioco infantile ed esperienza culturale in età adulta. E ancora, siccome evocavi la cartografia: vivaddio esiste L'atlante delle emozioni che è il punto di riferimento per chi vuole emancipare il discorso cartografico dal solo tema del controllo. Le mappe, anche le mappe mentali delle nostre ricerche, non sono soltanto tentativi nevrotici di dominare lo spazio e il mondo, ma servono all'elaborazione

di geografie emozionali e, possiamo dire a questo punto, alla creazione di atmosfere.

GB Winnicott aveva capito tutto. Riflettevo sul suo modo di intendere la proiezione. Winnicott aveva capito che la creatività nasce in questo sistema transizionale tra soggetto, oggetto e ambiente, un sistema che è ludico. Lo spazio della creazione è lo spazio del gioco. E questo è fondamentale nell'attività di ricerca. La ricerca non dovrebbe essere mai un fatto penoso, anche se ci sono sempre dei momenti di grande difficoltà. Però più fai questo lavoro, più ti rendi conto che devi passare anche per quella fase in cui ti sembra di essere in un buco nero, per poter uscire dall'altra parte.

E l'elemento ludico è appunto legato anche alla cartografia: è il viaggio. Le mappe non hanno soltanto funzioni di controllo, di ordine del territorio, non hanno soltanto una funzione tecnologica di tipo militare. C'è anche una dimensione di gioco. Al di là del loro legame con lo sguardo come strumento bellico, sia le mappe che la tecnologia sono state utilizzate come processi ludici. E poi se pensiamo agli *optical toys* del precinema: la visualità stessa a partire dall'Illuminismo è diventata un gioco.

La ricerca è un processo di scoperta di luoghi. E la scoperta non

è la stessa cosa della colonizzazione di un luogo. Non è detto che tu quando scopri una cosa devi possederla, io credo che il processo di ricerca porti a una vera scoperta quando è staccato dal possesso. E diventa invece una forma di immersione. Non c'è niente di meglio al mondo del sentirsi completamente dentro qualcosa. Si può arrivare addirittura a dire che sia una forma erotica della fusione del sé col mondo, con le persone che lo popolano, con gli oggetti che lo popolano: è il massimo di quello che l'essere umano può esprimere nell'eroticismo, è una forma d'incontro e non-possesto dell'altro. Questa è la differenza tra una relazione ludica e una relazione di dominio.

D'altronde anche nell'eroticismo se tu l'altra persona la vuoi per una forma di possesso, non hai capito niente! Come non ha capito niente chi nella ricerca demarca territori, dice "questo è mio". È allora che nasce la disciplina in senso negativo. Anche nell'accademia il possesso del territorio è una cosa negativa: certamente è difficile navigare in questa maniera, invece, più aperta. È molto complicato non avere confini o voler rompere quelli che esistono. Però c'è una soddisfazione estrema, anzi proprio un piacere, in tutto questo, che è molto simile a quello della scoperta del viaggio, della mappa come strumento di viaggio.

E secondo me questa dimensione ludica di scoperta si deve leggere un po' anche nella scrittura. In questo senso l'accademico anglosassone ha delle limitazioni, perché deve scrivere subito ciò che farà nel suo saggio, deve enunciarlo nel primo paragrafo, sacrificando un po' la dimensione dell'avventura. Certo, è un sistema che ti impone una chiarezza e una lucidità che io devo dire apprezzare e mi ha dato molto, visto che invece tendevo verso l'altro elemento.

Però se tu riesci a comunicare che ti sei divertito, nel fare questa ricerca, anch'io lettore, o visitatore della mostra, mi divertirò. Bisogna far filtrare il piacere della ricerca, quel piacere che ti ha portato a immergerti sempre di più nel tuo discorso, fino a perderti, fino a pensare "aiuto, non ne uscirò mai". Ci sono i momenti in cui uno si sente "all over the map", per usare una bellissima espressione inglese. Ma poi è una sensazione che si supera, si capisce dov'è il filo. E arriva il momento in cui si ha la sicurezza interna, e ci si rende conto che si possono spostare gli oggetti e creare uno spazio relazionale da condividere con gli altri.

LM *Un'ultima domanda. Tu hai sempre scritto in inglese, sin da Rovine con vista: puoi parlare un po' di questa scelta?*

GB Beh, quando ho capito che la ricerca nelle università americane mi dava la possibilità di spaziare – una bellissima parola italiana stavolta! – mi sono detta che dovevo scrivere in inglese. Anche perché il primo libro era un libro su Napoli, e non credo sarei mai riuscita a scriverlo se fossi rimasta a Napoli, scrivendo in italiano. L'unica possibilità che avevo mi si è rivelata a New York, ed era appunto quella di adottare una lingua straniera, guardando alla mia città dall'esterno con l'occhio di chi se n'era allontanato e attraverso un'operazione di distacco dalla lingua materna. È stata anche una maniera di elaborare una separazione, per renderla non un lutto ma la possibilità di uno sguardo diverso. È lo stesso discorso che facevamo sull'interdisciplinarietà. Nella mia scrittura c'è sempre una forma autobiografica, di scoperta del sé, come diceva Benjamin, che passa attraverso la molteplicità dei luoghi e delle prospettive.

Per certi aspetti, avendo fatto lì un dottorato di ricerca, ho dovuto scrivere per forza in inglese. Ma contemporaneamente è stata anche una scelta. Mi ricordo che all'inizio, per mantenermi, facevo dei programmi culturali della Rai, per la rete tre. Dovevo scrivere un testo e leggerlo in modo performativo. E questa modalità critica a me piace molto, ti dà la possibilità di

fare le cose velocemente, con capacità narrativa. Poi mi ricordo che a un certo punto Teresa de Lauretis mi disse che non potevo tenere in piedi tutt'e due queste lingue, che dovevo scegliere. Io vedevo gente che stava lì da una vita e continuava a scrivere in italiano e a rivolgersi all'Italia. E altri, come lei, che invece avevano fatto una cesura profonda, tagliando i ponti non solo con la lingua ma con le radici e i legami. Per me questo non sarebbe stato possibile, nonostante io sia andata via giovanissima. Per me rimane fondamentale il rapporto con l'Italia, con la sua cultura, e proprio con il tipo di voce che ho qui. Inoltre sono legata al gioco

di parole, al pensiero, alla forma di una lingua in cui puoi eliminare il soggetto, mettere il complemento prima, una lingua in cui puoi fare tutto quello che vuoi.

Per cui ho fatto il possibile per mantenere una presenza in tutti e due i contesti. Adesso a volte avrei anche voglia di scrivere in italiano, ma ovviamente si ragiona in maniera differente. E la difficoltà seria è sempre la traduzione: dovrei comunque farmi tradurre in inglese... Anche la scrittura e il linguaggio hanno una materialità. Le lingue configurano il pensiero in modo diverso, creano diverse atmosfere. Ci si trova nel mezzo delle cose, ancora una volta.

NOTE

¹ Si veda il sito ufficiale della mostra: http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/portfolio_page/carta-bianca-capodimonte-imaginai-re-12-dicembre-2017-11-novembre-2018/.

² Oltre a Bruno, le altre personalità coinvolte erano: Laura Bossi Régnier, Gianfranco D'Amato, Marc Fumaroli, Riccardo Muti, Mariella Pandolfi, Giulio Paolini, Paolo Pejrone, Vittorio Sgarbi, Francesco Vezzoli.

³ Sylvain Bellenger è anche, dal 2015, direttore del Museo e Real Bosco di Capodimonte. Andrea Viliani era allora direttore del Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (MADRE) di Napoli.

⁴ Una mostra con materiali provenienti dai depositi di Capodimonte è stata effettivamente allestita subito dopo "Carta Bianca": "Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere" (21.12.2018-15.10.2019). Si veda il sito ufficiale: http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/portfolio_page/depositi-di-capodimonte-storie-ancora-da-scrivere/.

⁵ Curatrice della sezione Ottocento delle collezioni del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

⁶ Si tratta di due dipinti di Gian Domenico Valentino, *Interno di cucina e Il laboratorio dell'alchimista*, entrambi datati al 1680 ca.

⁷ Si tratta della mostra "Dreamlands: Immersive Cinema and Art 1905-2016" (28.10.2016-5.2.2017). Si veda il sito ufficiale: <https://whitney.org/exhibitions/dreamlands>.

⁸ Per i dettagli sull'installazione, che aveva debuttato alla Biennale di Venezia 2015, si veda il sito dell'ICA: <https://www.icaboston.org/exhibitions/steve-mcqueen-ashes>.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, trad. it. *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, ed. Matteo G. Brega, Roma, Pgreco, 2008.
- Benjamin, Walter (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, eds. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Torino, Einaudi.
- Bennett, Jane (2010), *Vibrant Matter: A Political Economy of Things*, Durham (North Carolina), Duke University Press.
- Bloch, Ernst (1932), "Ungleichlichkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik", trad. eng. "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, n.11, Spring 1977: 22-38.
- Bruno, Giuliana (1993), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, trad. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.
- (2002), *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*, trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006; poi Monza, Johan & Levi, 2015.
- (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, trad. it. *Publiche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, trad. it. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.

- Condillac, Etienne Bonnot de (1777), *Traité des sensations*, trad. it. *Trattato delle sensazioni*, Bari, Laterza, 1990.
- Darwin, Charles (1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, trad. it. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, ed. Paul Elkman, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Keathley, Christian (2006), *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kracauer, Siegfried (1963), *Das Ornament der Masse*, trad. it. *La massa come ornamento* Napoli, Prismi, 1982.
- Somaini, Antonio (2016), "Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus", *Grey Room*, n. 62, Winter 2016: 6-41.
- Winnicott, Donald W. (1971), *Playing and Reality*, trad. it., *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974.