

KATHRYN BIGELOW

L'ARTE DEL DINAMISMO PLASTICO

a cura di
Antonio Pettierre
Fabio Zanello



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

KATHRYN BIGELOW

L'ARTE DEL DINAMISMO PLASTICO

a cura di

Antonio Pettierre
Fabio Zanello

Introduzione

- Un'artista americana di Antonio Pettierre e Fabio Zanello p. 9
- Kathryn Bigelow, killer di élite: come la regista uccise l'artista*
di Antonio Maiorino p. 17
- La trasgressione hollywoodiana.*
Kathryn Bigelow e lo sguardo oltre il genere
di Elisa Torsiello p. 32
- Bigelow/Cameron: il resettaggio dei generi cinematografici*
di Fabio Zanello p. 49
- Suoni dal profondo: la musica nel cinema di Kathryn Bigelow*
di Fabio Cassano p. 57
- Kathryn Bigelow on Television*
di Mario A. Rumor p. 71
- Dall'alba al tramonto. The Loveless*
di Massimiliano Martiradonna p. 88
- The Coming of a Dark Age. Il buio si avvicina,*
la decostruzione del genere e le contraddizioni
degli anni 80 statunitensi
di Matteo Zucchi p. 95
- Blue Steel – Bersaglio mortale*
di Mariangela Sansone p. 108

Point Break – Punto di rottura. E Johnny prese il surf
di Roberto Lasagna p. 114

Strange Days
di Fabio Zanello p. 120

Il peso (del mistero) dell'acqua
di Aurora Auteri p. 129

K-19, la Guerra fredda vista da Est
di Marcello Perucca p. 138

The Hurt Locker. Il senso di Kathryn per la guerra
di Antonio Pettierre p. 149

Zero Dark Thirty
di Giuseppe Gangi p. 161

Detroit
di Antonio Pettierre p. 173

Filmografia
a cura di Antonio Pettierre p. 192

Bibliografia p. 197

Introduzione. Un'artista americana

di Antonio Pettierre e Fabio Zanello

Nel 1987 appariva nel panorama del cinema americano un film spiazzante per la commistione dei generi come *Il buio si avvicina* (*Near Dark*). Dietro la cinecamera c'era Kathryn Bigelow, (San Carlos, 1951) al secondo lungometraggio dopo *The Loveless* (1981), co-diretto con Monty Montgomery, e una laurea in cinema conseguita presso la Columbia University. Molteplici le attività prima di essere tentata dalle sirene del cinema: studentessa in primis di pittura presso il San Francisco Art Institute, ha diviso poi la gavetta professionale con Julian Schnabel e alla scuola di cinema è stata allieva di una studiosa del camp come Susan Sontag. Una biografia la sua fondata sull'interscambio fra pittura e specifico filmico, che sembra fatta apposta per contestualizzare gli studi di Maurice Merleau-Ponty e Jacques Aumont al riguardo.

Personaggio dunque obliquo, Kathryn Bigelow è stata oggetto nel corso degli ultimi decenni di un numero cospicuo di esegesi critiche, intese a celebrarne la regia proteiforme. Un'artista conscia della sua ossessiva idealizzazione del linguaggio filmico. In lei i ruoli di regista, sceneggiatrice e produttrice si frazionano in rivoli distinti, concorrendo a definire l'originalità della donna e della creatrice instancabile. Era inevitabile, dunque, che in un immaginario così pirotecnico il suono non potesse ridursi a qualche nota da distribuire sul pentagramma e che la mdp disegnasse traiettorie ipercinetiche. Un *modus operandi* messo in pratica dall'esordio registico nel cortometraggio *Set-up* (1978), dove due combattenti simbolizzano la violenza cinematografica, commentata dai semiologi Sylvère Lotringer e Marshall Blonsky.

Percepita inizialmente da critica e pubblico come regista di genere, quanto derubricata a specialista di action movies nel mare magnum di prodotti americani aderenti al filone, ha saputo rivoltare come un guanto

il biker movie (*The Loveless*), il poliziesco correlato al surf (*Point Break*), il vampirismo on the road connesso al western (*Il buio si avvicina*), il fanta-thriller (*Strange Days*), il bellico incline all'impegno sociale (*The Hurt Locker*, *Zero Dark Thirty*) senza moralismi e lezioncine, realizzando dei film saggio sui mutamenti audiovisivi del digitale. Una produzione orgogliosamente moderna e postmoderna quella della cineasta, la cui chiave possibile di lettura può essere anche rintracciabile nel saggio *24/7* di Jonathan Crary (Einaudi, 2015), dove si delinea un mondo all'insegna della disincarnazione tecnologica, capace di renderci senza sconti utenti e consumatori o attanti di vite che non sono la nostra. La cineasta pur rifacendosi alle teorie di Crary, enfatizza il pathos insito nei racconti filmici. A dimostrazione di come l'artista possa vincere sulle pretese del committente anche quando si chiama James Cameron, suo mentore per *Point Break*, film della consacrazione, dove la creatività deflagra anche nel prodotto con valore di mercato. Il suo modo di fare cinema è la dimostrazione di come l'arte è rintracciabile dove meno te lo aspetti, in una filmografia sfuggente, misteriosa, contraddittoria e stratificata come poche. Non può essere un caso: i mondi di questa regista sovrastati dai movimenti di macchina ad ampio respiro e dalle architetture stilizzate, si espandono non affidandosi alla totale impalpabilità degli scenari digitali.

In senso cinematografico e politico per lei le immagini in movimento sono saggi basati sulle metodologie e le conseguenze del suprematismo bianco (*Strange Days*, *Detroit*), sulle sue diverse facce, dal colonialismo economico all'occupazione militare (la Los Angeles militarizzata di *Strange Days*) allo sfruttamento dei militari e allo svuotamento delle strutture democratiche (*Zero Dark Thirty*), dall'imposizione di uno stato di polizia allo schiavismo razziale fino alla guerra bipartita nell'antica rivalità USA/URSS (*K-19*) e nello scontro fra Islam e Occidente (*The Hurt Locker* e *Zero Dark Thirty*).

Attorno a lei e all'interno dei racconti filmici ruota un universo frenetico e cangiante di personaggi veri e memorabili, un brulicare di scintille, che s'accende inarrestabile nei meandri anche dell'inconscio: per

la regista c'è una sola via d'uscita ed è quella della rivoluzione visiva e sonora. Un cinema con una rinnovata idea di democrazia senza essere didascalico con cui, a mano a mano, la Bigelow è diventata sempre più ideologica, un po' come Steven Spielberg nei suoi film degli anni Zero. E come l'illustre collega, l'autrice californiana è abilissima a stare incollata ai personaggi, senza negare la spettacolarità esteriore con le scene madri costruite magistralmente. I protagonisti sono avvolti in campo medio in penombre come se fossero ideale puro e non carne e sangue. La figura umana dialoga con la tecnologia, imbastendo cortocircuiti fra anteroi perdenti e speculari, separati - di qua e di là dalla legge - da un filo esilissimo, visualizzati da un montaggio frenetico che non rasenta però l'inintelligibilità, come accadrebbe in un qualsiasi film di Michael Bay.

Così dopo aver affrontato il tema dell'acuirsi della discriminazione razziale all'interno della società americana e aver scandagliato il cuore di tenebra di una nazione, che ha visto il progressivo intensificarsi delle violenze perpetrate ai danni della cittadinanza afroamericana, prima con *Strange Days* poi con *Detroit*, la regista si è incuneata in un cinema dove la riflessione teorica sopravanza tutto quanto, grazie al contributo dei topoi del macro-genere action movie: una scena iconoclasta come quella dei rapinatori di banche mascherati da presidenti in *Point Break* o quella in cui assaltano locali prima di essere videoripresi dalla tecnologia SQUID di *Strange Days* ci sembrano emblematiche.

In lungometraggi come *Blue Steel*, *Il mistero dell'acqua*, *The Hurt Locker* e *Zero Dark Thirty* è il cinema stesso che si mette in scena, inscenando la società dello spettacolo (che, per inciso, siamo noi spettatori). E facendolo sovverte le aspettative di chi divora le immagini, il cui punto di vista viene costantemente ribaltato. Immagini che si prestano a molteplici fattezze, che non solo si interfacciano con altre arti visive, ma rimodellano la realtà, senza depotenziare lo stupore del destinatario. Anche se la Bigelow rispetto al suo ex-compagno James Cameron sembra refrattaria al senso della meraviglia anche quando naviga a vista pure lei sulla "via dell'acqua" (*Point Break*, *Il mistero dell'acqua* e *K-*

19), si può azzardare che la metafora più calzante per la sua produzione è quella del panoptico, che Michel Foucault descrive nel suo imprescindibile saggio *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (Einaudi, 1976). E se il panoptico per Foucault è un edificio in cui si trova un posto di sorveglianza centrale, capace di tenere sotto controllo un intero perimetro, per l'autrice californiana è una forma di pensiero convertibile in un processo di trasformazione dell'esercizio del potere registico: sorvegliare la propria messinscena per configurare i presupposti del "dinamismo plastico". Non poteva che essere così dal momento che la cineasta si interroga perennemente sui processi mentali e percettivi con cui si produce un'opera, finendo per problematizzare la stessa narrazione filmica e attivando così il dispositivo metanarrativo esplicito nella sua scrittura.

Il percorso della Bigelow come artista trova una sua esplicitazione nel passaggio alle immagini in movimento. Il suo è stato un graduale avvicinamento verso una forma d'arte che da elitaria arriva a raggiungere un grande pubblico. Certo, proprio nell'essere un'intellettuale, non sempre i suoi film hanno avuto un riscontro di pubblico, ma è indubbio che dall'arte concettuale alle videoinstallazioni passando per la ricerca semiotica e filmologica, la sua aspirazione è stata sempre quella di parlare a più persone possibili utilizzando il linguaggio cinematografico.

Del resto, si può ben dire che per Bigelow diventare regista di film d'azione è stata una vera e propria conversione alla "religione" del cinema, in cui la visione di *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969) di Sam Peckinpah fu "la folgorazione sulla via di Damasco", provocandole una fascinazione così intensa e profonda da ripudiare tutto quello che fino a quel punto aveva fatto come artista e gettarsi a capofitto a capire il funzionamento della magia a 24 fotogrammi al secondo. Se consciamente Bigelow è sempre stata reticente sul suo passato di artista figurativa, inconsciamente la capacità di cogliere immediatamente la composizione della scena, con una precisa e automatica disposizione degli elementi profilmici, l'ha resa una delle registe contemporanee tra le più capaci nella messa in scena. Il suo gusto figurativo, dalla tela e

dalle azioni performative alla composizione del set, le ha permesso di concentrarsi sullo sviluppo della psicologia dei personaggi, ma soprattutto sui movimenti della macchina da presa che diventa nelle sue mani un'appendice che le permette letteralmente di dipingere nello spazio sequenze sincopate e intense.

Ecco che allora il concetto di “dinamismo plastico” citato fin dal titolo di questa monografia (e preso in prestito dall'arte futurista e dai dipinti di Umberto Boccioni), diventa una sintetica definizione per l'arte cinematografica che si declina nella capacità, da un lato, di mutare le composizioni visive monodimensionali in strutture tridimensionali in movimento, dall'altro alla trasformazione dei corpi attoriali da semplici attanti in elementi interagenti nel tempo e nell'ambiente con lo sguardo della cinepresa, in una pulsione scopica in continuo movimento e modellando l'inquadratura in ritmate elaborazioni spaziali mobili.

Sotto questo punto di vista, Bigelow è un'artista americana fin nel midollo. E il suo percorso è emblematico: parte dall'accademia e dall'ambiente dell'avanguardia newyorkese per approdare alla Settima arte dell'immagine in movimento. I suoi *action movie* tanto più si avvicinano alla traduzione dell'*action painting* di Jackson Pollock e Willem de Kooning, quanto le sue eroine indipendenti e risolte e i suoi anteroi così problematici e insicuri sono icone di un ribaltamento psicologico, diventando dei simulacri dell'affermazione del femminile e la crisi identitaria del mascolino nell'immaginario collettivo. I film della regista americana sono, alla fine, oltre che spettacolari, in cui l'azione è un elemento distintivo, soprattutto, delle riflessioni plastiche sulla forza del cinema nel raccontare la contemporaneità e le dinamiche antropologiche degli individui.

Del resto, anche la notizia del suo prossimo progetto per Netflix, *Aurora*¹, rientra all'interno di questo percorso in cui c'è un elemento femminile di grande impatto. Ma al di là del soggetto, tratto da un romanzo di David Koepf e a cui sta lavorando a una prima sceneggiatura, si sa poco o nulla e siamo ben lontani da una nuova opera della regista americana che se tutto andrà bene potrà vedere la luce dal 2024 in poi.

Così “Kathryn Bigelow. L’arte del dinamismo plastico” è - quanto riuscito lo lasciamo all’insindacabile giudizio dei pazienti lettori, siano essi cinefili o semplici appassionati - non solo, e non tanto, un lavoro teorico, ma soprattutto un tentativo di circoscrivere una prassi artistica originale e personale che ha trasformato il cinema di genere negli ultimi trent’anni attraverso un limitato numero di pellicole. Partendo da questo presupposto, la monografia è composta da una serie di saggi: un primo gruppo affronta temi orizzontali dell’arte cinematografica della Bigelow (e in questo senso più teorici); un secondo gruppo ne affronta la prassi con un’analisi di stampo filmologico e narratologico delle singole pellicole rispettandone l’ordine cronologico.

Antonio Maiorino, nel saggio che apre il volume, compie un’approfondita e ampia (e anche inedita) anamnesi della Bigelow artista concettuale e visuale con una stuzzicante provocazione teorica della regista che ha “ucciso” l’artista. Elisa Torsiello affronta con decisione e accuratezza l’analisi della cinematografia della regista mettendo in evidenza come il suo sia uno sguardo femminile sulla realtà che va oltre il *gender*. Fabio Zanello, al contrario, partendo dal rapporto tra la Bigelow e James Cameron (professionale e umano, visto che sono stati spostati per qualche anno) focalizza il suo lavoro sul *genre study* mettendo in evidenza la capacità della regista americana di rivoluzionare i generi filmici: dall’horror al thriller, dalla fantascienza al war movie. Infine, chiudono questo primo gruppo, i saggi di Fabio Cassano e Mario A. Rumor: il primo compiendo una sapiente analisi della musica utilizzata ed evidenziandone l’importanza nella resa dei film; il secondo scrivendo diffusamente e con grande competenza delle incursioni della regista nel mondo televisivo.

Il secondo gruppo di saggi è aperto da Massimiliano Martiradonna che in *The Loveless* affronta la prima prova della Bigelow in co-regia con Monty Montgomery, suo compagno di studi, analizzandone le influenze cinematografiche e la messa in scena tra film di genere e *art house*. Matteo Zucchi compie un ampio studio di *Il buio si avvicina* tra decostruzione dell’horror e del coming of age e quanto abbia influenzato

e si ponga all'interno dell'ideologia conservatrice americana degli anni Ottanta. Mariangela Sansone dà una lettura femminista di *Blue Steel*, dove, da soggetto erotico, l'eroina della pellicola è la protagonista dello sguardo conflittuale sullo sfondo di un noir metropolitano. Un medesimo approccio è utilizzato da Aurora Auteri che di *Il mistero dell'acqua* fornisce una decodificazione psicanalitica con diversi dettagli sulla composizione delle sequenze che ne sostengono l'analisi.

Il dinamismo plastico viene messo in evidenza nei saggi di Roberto Lasagna e Fabio Zanello. In *Point Break*, Lasagna analizza la dinamicità delle sequenze all'interno di una messa in scena sempre funzionale ai movimenti della cinepresa e allo sviluppo psicologico dei due protagonisti in una scrittura precisa e fluida; in *Strange Days*, Zanello si concentra sulla rivoluzione del dispositivo cinematografico per rappresentare lo sguardo mentale dello SQUID e l'impatto sul linguaggio visivo del cinema contemporaneo con l'innesto di originali elementi filosofici e metacinematografici. Della maggiore produzione indipendente degli ultimi anni, *K-19*, Marcello Perucca compie un'approfondita disamina storico-politica partendo dalla Guerra fredda tra USA e URSS e arrivando a domandarsi il significato del concetto di eroismo nel cinema bigelowiano. Antonio Pettierre scrive su *The Hurt Locker* e *Detroit*, anch'egli mettendo in evidenza l'aspetto del dinamismo plastico: sul primo, dopo averlo inserito all'interno del panorama del genere war movie contemporaneo, ne compie un'analisi psicologica; il secondo lo approccia dal punto di vista sociologico, dopo un'introduzione della questione razziale e della critica della comunità afroamericana nei confronti della pellicola. Infine, Giuseppe Gangi scrive su *Zero Dark Thirty* mettendo in evidenza da un lato gli elementi di ambiguità della pellicola all'interno della contemporaneità del cinema americano come medium politico, dall'altro psicanalizzando la protagonista come icona femminile/femminista, in un saggio molto documentato e accurato.

Antonio Pettierre desidera ringraziare, innanzi tutto, le autrici e gli autori dei saggi che compongono “Kathryn Bigelow. L’arte del dinamismo plastico” per il contributo appassionato e competente. In secondo luogo, i colleghi di “Ondacinema” per il confronto dialettico proficuo e continuo, che hanno offerto la possibilità di scrivere di Point Break (e di altre pietre miliari del war movie), finalizzandone per la prima volta lo studio sulla regista americana. Infine, Fabio Zanello che ha accettato di essere complice nella sfida di questa nuova curatela e Falsopiano per aver creduto, ancora una volta, nella bontà di un loro progetto.

Kathryn Bigelow, killer di élite: come la regista uccise l'artista

di Antonio Maiorino

“*Ah, hah! Movies!*”². In una semplice esclamazione, divertita e quasi bambinesca, nel 1990 Kathryn Bigelow riassume a Gerald Peary per il “Toronto Mail” l’episodio che l’avvicinò, tramite l’uso della macchina da presa, alla scoperta del cinema. Con essa, la folgorazione per un’arte – la settima – diversa da quella che ne aveva connotato la prima formazione, spesa tra oli e acrilici. Differente, altresì, dalle successive pratiche concettuali, sconfinite persino nella semiotica, macinate per lo più a New York nel gruppo *Art & Language*. La rivelazione del *medium* sarebbe stata così gravida da generare a breve termine un nuovo corso di studi, volto appositamente all’approfondimento di teoria e critica cinematografica; a medio termine, una carriera nel cinema; a lungo termine, un Oscar. L’episodio consisteva nella richiesta da parte di Vito Acconci di effettuare delle riprese destinate a essere proiettate sullo sfondo di una *performance*. Di quale esibizione dell’artista italo-americano si trattasse, e persino della consistenza stessa del materiale filmato, poco interessa, sia rispetto al percorso artistico, sia rispetto a quello cinematografico. Le versioni di Acconci e della Bigelow, d’altronde, nemmeno coinciderebbero³. Di fatto, a esaminare l’intervista con Peary, così come molte altre dichiarazioni rilasciate dall’autrice americana, risaltano due aspetti “attitudinali” del modo in cui la regista guardi al proprio passato da artista. Il primo è in una certa recalcitranza nel riferire in maniera dettagliata di quel lungo tirocinio nell’arte, soprattutto nella fase concettuale: l’atteggiamento restio di chi, nel passaggio al cinema, abbia realizzato non già un’evoluzione dell’esperienza precedente, quanto un autentico *shift* di mentalità, se non addirittura un rigetto del circuito espressivo – anzi, *inespressivo* – dei movimenti artistici. Il secondo è giustappunto nella fulmineità di quel rigetto. Destinata a un’ela-

borazione *ex post*, più che presentita negli anni precedenti, la fulminazione della Bigelow per il cinema sembra aver avuto il carattere di un'intuizione profonda, non già di un avvicinamento graduale. La sostanza di quell'intuizione: che l'espressione cinematografica costituisse un mezzo ben più potente delle astruserie allora vigenti nel troppo cerebrale sistema dell'arte, specie sulla scena newyorkese. Misuratore di quella potenza, dunque: il destinatario. Allargato. Il cinema quale linguaggio di massa sarebbe apparso alla Bigelow come la direzione da intraprendere per fuoriuscire dalla sterilità di un discorso artistico chiuso in sé stesso, confinato a un'élite: "(...) ero diventata insoddisfatta di quel mondo artistico – del fatto che richiedesse una certa quantità di conoscenze per poterne apprezzare il materiale astratto"⁴.

In quell'esclamazione, allora, pare leggersi per la (futura) regista il brivido di una diversa possibilità di linguaggio creativo e, con esso, di un più ampio orizzonte di comunicazione – ancora da esplorare, con un altro corso di studi. Per il critico di cinema, vale da ammonimento: a misurare con equilibrio l'influenza della formazione artistica della Bigelow sugli sviluppi della sua cinematografia; riconoscendo, cioè, il dovuto, ma temperandolo nella consapevolezza che il cambio del *medium* artistico ebbe anche una quota di giravolta radicale, d'illuminazione non premeditata. E soprattutto, *di tradimento*: rispetto a un'arte che stava disertando la vocazione di comunicare con il pubblico. Meglio ancora: *di omicidio*. La Bigelow regista uccise la Bigelow artista. Ricostruire, almeno a mo' di prologo, come ciò sia avvenuto, e con quali strascichi dell'arte sul cinema, è scopo di quanto segue.

Note per una biografia artistica. A pane e arte

Non si può che prendere le mosse dal corpo del reato, cioè, dalla biografia artistica di Kathryn Bigelow. Qualche nota, almeno, senza pretese di esaustività, già meglio soddisfacibili ricercando i materiali di due tra le mostre più complete sul tema: *Breaking Point: Kathryn Bigelow's Life*

in Art (Castillo/Corrales, Parigi, 16 gennaio-13 marzo 2010), ma soprattutto la grande retrospettiva *Crafting Genre: Kathryn Bigelow* (Museum of Modern Art, New York, 1° giugno-13 agosto 2011). Qui si tratta, piuttosto, di esibire termini e conseguenze di quel percorso, prima che i *movies* prendessero il sopravvento nella ricerca della rifondata artista.

Kathryn Ann Bigelow nasce nel 1951 a San Carlos, contea della California, a metà strada tra San Jose e San Francisco. “Un buon posto in cui crescere”⁵, racconterà. La madre è bibliotecaria, mentre il padre, proprio a San Francisco, zona sud, gestisce un colorificio. A detta della Bigelow, un’ovvia influenza sul percorso a venire⁶. Figlia unica di carattere introverso, ma non senza amici, impara precocemente a esprimersi proprio attraverso l’arte. Tra i tredici e i quattordici anni, è appassionata di grandi maestri, come Raffaello. Con una tecnica quasi pre-cinematografica di *close up*, ama ingrandire dettagli di loro opere e trarne dipinti di circa tre metri e mezzo per quattro. A diciannove anni s’iscrive al San Francisco Art Institute, dove si vota proprio alla pittura, in particolare all’espressionismo astratto. Qualcosa prefigura l’aspetto visivo delle future opere cinematografiche: “Persino allora il mio lavoro era ampio, scuro, intenso”⁷. A New York approda nel 1972, grazie a una borsa di studio nell’ambito del programma di studi indipendenti previsto dal Whitney Museum, segnalatole dal maestro Sam Tchakalian. Si riceve uno studio in cui lavorare sotto la supervisione di rinomati artisti dell’epoca, che in aggiunta discutono coi borsisti e danno lezioni accademiche. Tra questi, autori del calibro di Susan Sontag (che sarà l’*advisor* della Bigelow), Richard Serra, Robert Rauschenberg. Arrivata nella *Grande mela* poco meno che ventenne, vi sarebbe rimasta per quasi dodici anni, fino al 1983. Come studio le capita in sorte una specie di *caveau*, alquanto gelido, dal quale sente tutte le notti l’eco di spartorie. È comunque a New York, a contatto con artisti concettuali come Lawrence Weiner, e viene coinvolta nelle ricerche del collettivo britannico chiamato *Art & Language*. L’indirizzo del gruppo risultava da un lato fortemente analitico rispetto al linguaggio artistico (la riflessione dell’arte sul proprio statuto e sul proprio *medium*), dall’altro impron-

tato a considerazioni sociopolitiche (il sistema di produzione dell'arte e la de-mercificazione dell'opera). Con *Art & Language* partecipa alla Biennale del 1976 mediante un'installazione sulla facciata dei cantieri navali, al Canal Grande, di un'insegna con la scritta: "Welcome to Venice!/The Dictatorship of the Bourgeoisie Eternalizes Local Colour/Ars longa, Vita brevis est"⁸. Secondo l'artista, si trattava di un'azione in linea con le provocazioni sottilmente politiche del movimento e del suo caratteristico tentativo di sovversione⁹. Vi si aggiunge una *performance* con tubi in acciaio che rotolano uno sull'altro producendo peculiari sonorità¹⁰. È a ogni modo all'interno di *Art & Language*, in dialogo col gruppo di stanza a Londra, che la Bigelow scopre la macchina da presa. Non particolarmente interessata al cinema all'epoca, l'artista comincia ad allontanarsi dalla pittura e volgersi ai film. O meglio: all'attività filmica. Tra il 1974 e il 1979, ha modo di familiarizzarvi tramite la collaborazione con Lawrence Weiner a video come *Done To, Green as Well as Blue as Well as Red* e *Psychological Operations in Support of Unconventional Warfare*. Appare anche brevemente in un video di Richard Serra. La citata collaborazione con Vito Acconci per la galleria Sonnabend, dal canto suo, la impegna non già in un'espressione che sia definibile *cinematografica*, quanto nel processo di ripresa audio-visiva contestualizzata alla *performance* (una serie di parole e slogan da proiettare su un muro). Questa preliminare dimestichezza con la macchina da presa, derivata pertanto dagli ambienti artistici newyorkesi, è descritta dalla stessa regista come prima comprensione della dimensione organizzativa: un faro della luce che si accende, una *crew* da dirigere¹¹. A livello d'ispirazione, si tratta soprattutto della percezione del cinema come "incredibile strumento sociale col quale raggiungere un pubblico di massa"¹². Tanto basta per iscriversi nel 1978 alla Scuola Filmica della Columbia diretta da Milos Forman. Scelta, peraltro, dettata anche da esigenze materiali: dopo una serie di lavori bizzarri, di puro sostentamento, un'ulteriore borsa di studio le consente di sbarcare il lunario, assecondando i mutati interessi, proprio mentre *Art & Language* sposta il proprio baricentro a Londra. Accede dunque al Master in Belle Arti, in-

dirizzo di Critica cinematografica, con una versione incompleta di *The Set-Up*, di lì a breve sua prima opera filmica. Il cortometraggio, di diciassette minuti, mostra due tizi azzuffarsi e insultarsi violentemente, mentre due filosofi in *voice over* discutono la natura della violenza e il suo aspetto seducente nel contesto cinematografico. Nella scelta di un soggetto non-narrativo, di tipo analitico, volto a scomporre la gestualità scenica nell'identità di segno, si avverte un'ulteriore evoluzione degli interessi della debuttante regista: "La semiotica era nell'aria"¹³. Infatti, partecipando dei fermenti intellettuali già in corso almeno dalla metà del decennio, un gruppo di studenti della Columbia, tra cui la stessa Bigelow, avvicina il teorico e critico letterario Sylvère Lotringer, da anni impegnato in una sorta di mediazione tra mondo accademico e scena artistica: di giorno, insegnando Lacan e Foucault; di notte, frequentando i circoli artistici del centro, gli *happening* pre-punk al CBGB (rock club situato nel Lower East Side di Manhattan) e i ritrovi del Max's Kansas City (night risto-club al 213 di Park Avenue South, in quegli anni punto d'incontro per musicisti, poeti, artisti). È significativo che nello stesso anno di *The Set-Up*, anche Kathryn Bigelow partecipi in veste di *designer*, insieme all'artista Denise Green, alla pubblicazione del numero annuale di *Semiotext(e)*, la rivista di studi accademici che alla Columbia stessa Lotringer aveva fondato con gli studenti del Dipartimento di Filosofia nel 1974. L'edizione di quell'anno si chiama *Schizo-culture* ed è da ritenersi indicativa dell'attrazione degli artisti newyorkesi verso la teoria critica. Per la Bigelow si tratta dunque di un interesse fluidamente trapassato dalla linea analitica di *Art & Language* alla semiotica, per il tramite dell'*underground* artistico, in un momento in cui, alle prese con una svolta personale di linguaggio, si trova a riflettere sulle caratteristiche del *medium* cinematografico. Nelle parole di Lotringer:

Venne nella mia classe per capire cosa stesse succedendo a proposito della semiotica, e in particolare di Lacan. Fare film è questione di controllo. E la semiotica è un sistema di controllo.¹⁴

Per diversi mesi, prima del completamento di *The Set-Up*, la novella cineasta si mantiene deliberatamente nell'alveo di questi studi. Frequenta le lezioni dello stesso Lotringer e di Marshall Blonsky (i due studiosi che faranno da *voice over* nel cortometraggio), ma anche di Edward Said e Andrew Sarris. Qui si chiude il cerchio: proprio dalle lezioni di quest'ultimo – critico dei *Cahiers du Cinema* e di *The Village Voice*, nonché sostenitore della cosiddetta politica degli autori – la Bigelow trae ulteriore slancio per approfondire storia e teoria del cinema, ma soprattutto per rinfocolare la neonata passione: “[Sarris, *N.d.T.*] non faceva altro che manifestare tutto il suo amore per i film e sfidarti a restarci indifferente”¹⁵. Un anno più tardi, la regista partecipa ancora all'edizione annuale di *Semiotext(e)*. Con la testa piena di segni, il suo esordio cinematografico sembra un'appendice del percorso artistico-semiotico, non ancora lo strumento espressivo in grado di aprirsi a un pubblico più ampio. Manca, di fatto, la narrativa. *The Set-Up* è quindi un film per élite: accademiche, artistiche. Una sociologia della violenza tradotta e studiata da segno filmico. Ma anche se nella mente c'è la semiotica, nelle viscere ribolle già il cinema.

Cosa resterà di questi anni Settanta

Esordi nel figurativo, sbocco nell'espressionismo astratto, immersione nel concettualismo analitico: questo il primo percorso *a pane e arte*, tra San Francisco e New York, di Kathryn Bigelow. Approdata con una “gioia selvaggia”¹⁶ al cinema in quanto “incredibile strumento sociale”¹⁷, ma con tanto ancora da capire, la regista si appresta a una *digestione* dell'esperienza tra arte e semiotica destinata a lasciare tracce nell'espressione da *filmmaker*. Trovarle è operazione di setaccio. Mentre da *Art & Language* a Lacan e Lotringer si può dire, infatti, che la transizione seguisse un corso logico, il passaggio al cinema, va ribadito, appare come un cambio di rotta, la scoperta di una vocazione per un *medium* di maggiore potenza comunicativa; per quanto, si è detto, ap-

procciato proprio durante l'attività artistica. Cionondimeno, sarebbe riduttivo riconoscere in quest'ultima la mera occasione per il contatto con la macchina da presa. Da un vaglio profondo, almeno tre piste si possono seguire per ricostruire l'eredità della Bigelow *artista* alla Bigelow *regista*. La prima è per lo più di carattere pratico e operativo, connessa alle iniziali esperienze di pittura. La seconda riguarda la tendenza analitica, già espressa in *The Set-Up*, a riflettere sul linguaggio e sul *medium*, e pertiene storicamente alla stagione concettuale in cui si forma da artista. La terza concerne i sistemi di controllo e gli apparati di potere, e deriva dalla specifica esperienza maturata entro *Art & Language*. Una ricognizione piena potrebbe generare una monografia. Qui, per ognuna delle piste, ci limiteremo a tracciare una mappatura preliminare: cosa della biografia artistica confluisce nella vita da regista?

Il figurativo: l'istinto per l'immagine

Il primo aspetto relativo alla pratica artistica presenta un risvolto d'immediata intuitività, ma anche una conseguenza più profonda e cruciale. *In primis*, la funzione manuale e visiva della pittura confronta fisiologicamente l'artista con il gesto pre-cinematografico di misurare lo spazio, rapportarsi al limite del campo, gestire forma e composizione. Si tratta di qualità che, almeno dopo l'esercizio intellettuale di *The Set-Up*, verranno diffusamente riconosciute all'autrice. Attingendo da commenti sull'opera della cineasta di collaboratori e critici, senza farne un regesto, si può dare un *incipit* di questo orientamento. Jamie Lee Curtis, protagonista del quarto film della Bigelow, *Blue Steel-Bersaglio Mortale* (*Blue Steel*, 1990), commenta: "dipinge con la luce, piuttosto che limitarsi a illuminare il set"¹⁸. L'altro protagonista dello stesso film, Ron Silver, rincara: "Si occupa un bel po' dell'immagine, e penso che sacrificerebbe aspetti della continuità e del profilo drammatico del personaggio se l'immagine risultasse cinematografica, intrigante, eccitante e impressionante a sufficienza. Ha una visione"¹⁹. La stessa parola che

usa il produttore del film, “*vision*”²⁰, indicandola come dote della regista. Proprio nell’anno di *Blue Steel*, in un’intervista alla Bigelow insieme all’allora marito James Cameron, Tom Johnson parla di “impressionante natura visiva”²¹ per il lavoro della cineasta e la collega alla formazione pittorica. Non a caso, per molti film la regista fa da *storyboarder*, come documentano non solo le sue dichiarazioni, ma anche i materiali dal set della citata retrospettiva del MoMA nel 2011. È la stessa autrice a parlare di questa scioltezza esecutiva:

Da filmmaker, ti chiedi sempre come lavorino gli altri filmmaker, e non ne ho idea, ma per me è molto istintivo. Vengo da un background nelle arti visive, quindi prendere un mondo tridimensionale e volgerlo in due dimensioni è un processo che posso fare automaticamente, istintivamente e all’istante. Mi riesce davvero facile. Dici, tipo, “se l’attore è qui, un’unità va qui...”, e così crei una sorta di movimento che sia abbastanza razionale e logico e che non ti crei problemi. Soprattutto se l’hai fatto per un po’ di tempo.²²

Se simili constatazioni (storyboard *ad interim*, senso immediato dell’inquadratura), risultano immediate sul piano operativo, più profonde, invece, sono le implicazioni a medio termine nel dominio della creazione filmica. Sia *The Set-Up* (1978) che *The Loveless* (*Id.*, 1981, co-diretto con Monty Montgomery) manifestano che ciò a cui, per converso, la Bigelow non è dappprincipio incline, è l’aspetto complementare a quello visivo: il dramma, la narrazione. Quanto occorrerà, altrimenti detto, per epurare i residui astratti della fase concettuale e fare del cinema un linguaggio di massa. È curioso che proprio nell’intervista con James Cameron la questione sia esplicitata, e non da parte dell’intervistatore, bensì dallo stesso cineasta e coniuge, che interpella la Bigelow sulla dialettica registica tra visivo e drammatico. Lei replica:

Ciò che è interessante nell’avere un background nelle arti visive è che l’aspetto della produzione è molto liberatorio per me. Mi sento molto si-

cura su questo e non mi ossessiono per una ripresa. So quando è giusta, quando appare giusta, quando sarà ciò che serve al film. So già che l'aspetto del film sarà adeguato, la qual cosa mi consente di focalizzarmi su storia e personaggi, che sono ciò su cui spendo ventiquattro ore al giorno a pensare durante una produzione.²³

Pure, poco prima, aveva ammesso come *The Loveless*, primo vero film dopo *The Set-Up*, non fosse il miglior esempio sul tema. Di fatto, è un film stilizzato nel racconto, quasi un serbatoio di astrazioni. In tal senso, un'opera esemplificativa di un gusto figurativo già solido (paesaggi, calibrature spaziali), ma di narrazione ancora acerba (stagnazioni, fasi interlocutorie). La scioltezza drammatica è ancora da venire; ma frattanto, il tirocinio artistico, raffinando la visione, permette alla Bigelow un focus pieno su *storia e personaggi*.

Il Concettuale: la linea analitica

Ingrandimenti di Raffaello a parte, a cui la Bigelow adolescente si dedica tra esercizio e *divertissement*, nonché fuori dalla formazione tecnica al San Francisco Art Institute, la scena artistica tra anni '60 e '70 è tutt'altro che accademia, belle arti e pittura puramente visiva – o *retinica*, come la definiva Marcel Duchamp. Lo stesso espressionismo astratto abbracciato dall'artista, radicato nel secondo dopoguerra, era in realtà fenomeno nel complesso superato, salvo ricerche di singoli. Anch'esso, peraltro, avrebbe una vaga ricaduta sullo stile della futura regista, che in un'intervista del 1989, a ridosso di *Blue Steel*, definisce i propri dipinti "oscuri e frenetici"; con l'intervistatrice Nancy Mills che chiosa: "e così sono i suoi film"²⁴. Ci si potrebbe persino aggrappare ad alcune dichiarazioni in cui la Bigelow paragona i B-movies di registi feticcio – Samuel Fuller, Anthony Mann – alla "pura espressione" di Pollock o De Kooning, per la capacità di superare convenzioni, senza preconcetti, come davanti a una "tela vuota"²⁵. Ma sarebbero connes-

sioni di superficie. Più appropriato, semmai, indagare la congiuntura artistica in cui la futura regista si trova a operare. E non per cronistoria di movimenti e mostre, quanto spiegandone il sostrato ideologico. In tal senso, chiave di lettura ancora attuale è nella definizione di Filiberto Menna di *linea analitica dell'arte moderna*²⁶. Perché, a ben vedere, *The Set-Up* è esattamente un manifesto della *linea analitica* di Kathryn Bigelow. Per lo storico dell'arte salernitano, l'arte moderna nasce da una rottura epistemologica: l'acquisizione della natura convenzionale e astratta del linguaggio artistico, non più vincolato, pertanto, a una concezione naturalistica, ossia a una corrispondenza con la realtà. Consapevole dell'arbitrarietà dei propri segni, l'arte si libera del referenzialismo, vale a dire dalla pretesa corrispondenza tra linguaggio e oggetto esterno, concentrando l'indagine su sé stessa e sulla propria natura segnica. Di conseguenza, l'artista si sposta dal piano espressivo o rappresentativo a quello riflessivo, metalinguistico: l'atteggiamento analitico lo vede impegnato in un discorso sull'arte nel momento stesso in cui fa concretamente arte. Si tratta, in sintesi, di un processo di astrazione sulla genesi dell'arte per formalizzarne il linguaggio artistico. L'attenzione alla teoria dell'arte, culminante nell'Arte Concettuale, porta a una neutralità dei modi di espressione: “ciò che conta è il procedimento mentale che sta a monte dell'operazione, mentre non è particolarmente rilevante che questo procedimento venga comunicato con parole pronunciate verbalmente, con parole scritte, con fotografie, film, oggetti e così via”²⁷.

Nel corto *The Set-Up* il linguaggio è quello filmico, ma il *procedimento mentale* proviene dalla linea analitica che connotava il contesto artistico. Il senso di mostrare due uomini che si battono per diciassette minuti, mentre i due professori di semiotica in *voice over* decostruiscono l'azione, consiste infatti non tanto in un'indagine sulla *violenza tout court*, quanto sulla *violenza nel contesto filmico*. Ovvero: entro una struttura linguistica convenzionale. E così come per Filiberto Menna è impossibile disgiungere l'impostazione metodologica dell'arte moderna dall'“avventura strutturalista” del XX secolo (Saussure, Freud), la Bi-

gelow riconosce che “il pensiero strutturalista è irrimediabilmente fuori moda ora, ma è quello che mi ha portato a *The Loveless* [1981], il mio primo lungometraggio narrativo. Stavo ancora resistendo alla narrativa; quel film è ancora una specie di meditazione”²⁸.

Per quanto definito dalla regista “giovane e pretenzioso”²⁹, e reperibile, quasi per auto-censura, solo negli archivi del MoMA di New York, *The Set-Up* è dunque un esordio sperimentale di capitale rilievo nell'incrociare le traiettorie di una personalità autoriale poliedrica, in parte ancora indefinita. Il crocevia, per la Bigelow, è tra decostruzione linguistica derivata dall'arte, interessi di semiotica approfonditi alla Columbia e prime esperienze spettatoriali. Quello della violenza, di fatto, è un tema seducente che la regista neofita deve, per ammissione diretta, alle appassionate visioni di registi come Sam Peckinpah, Walter Hill, Martin Scorsese³⁰. Con una differenza, rispetto a questa e altre suggestioni più propriamente cinematografiche: la resistenza alla narrativa. L'effetto è che *The Set-Up* risulti, più che cinema, *commento al cinema*, intrinsecamente concettuale: roba da élite.

Art & Language: la linea politica

Primo “skin-head movie” secondo *The Village Voice*³¹, *The Set-Up* è rimarchevole anche per un'altra ragione, nell'annodare l'arte col cinema. I due protagonisti degli atti di violenza si danno acrimoniosamente del *fascista* e del *comunista*³². Alla fine del corto, uno dei due commentatori, Sylvère, parla del fatto che negli anni 60 si pensava al nemico come a qualcosa di esterno – un poliziotto, il Governo, il Sistema – ma che in realtà non è sempre così: il fascismo è “insidioso”³³ poiché incorporato e riprodotto dagli stessi individui. Quest'attenzione al funzionamento delle strutture di potere e al loro riflesso sugli individui è destinata a ripresentarsi nell'opera dell'autrice. Un plausibile riscontro deriva dalle ricerche di *Art & Language*, il gruppo artistico a cui la Bigelow partecipò attivamente da New York nella più generale temperie

concettuale della propria formazione. Nel saggio *On practice*³⁴, pubblicato nel 1975 nella prima edizione di *The Fox* dal contingente newyorkese di *Art & Language* (Bigelow compresa), Mel Ramsden espone una preoccupazione centrale del movimento: la burocrazia nell'arte come esercizio di potere e di controllo. Secondo il teorico, la divisione del lavoro nell'industria artistica avrebbe creato una serie di figure intermedie – critico, perito, gallerista, imprenditore – tali da ridurre l'artista stesso a una sorta di burocrate assorbito dal sistema di produzione. In ultima istanza, anziché rispondere del proprio lavoro creativo agli altri artisti attraverso il linguaggio espressivo, l'artista avrebbe interiorizzato modelli e logiche del mercato in cui opera e le cui figure d'apparato ne mediano la comunicazione. La soluzione proposta da *Art & Language* è quella di riappropriarsi del linguaggio, sottraendolo al controllo della sovrastruttura di mediatori, così da produrre un'arte mescolata alla sua stessa critica: *un'arte come critica, una teoria come pratica*. L'espressione che sintetizza il programma risulta, precisamente, *language-as-practice*. L'ultimo atto editoriale di *Art & Language* da parte del gruppo newyorkese, prima dello scioglimento del 1976, rilancia la polemica contro il sistema dell'arte e il suo esercito di semiologi, visto come specie di *management* burocratizzato dell'interpretazione artistica. Il volume s'intitola *Art–Language Vol. 3 No. 4*, ed è a firma, tra gli altri, proprio di Mel Ramsden e Kathryn Bigelow, che si occupò anche della distribuzione, nonché di fungere da ultimo contatto del gruppo a New York dopo la dispersione. Senza entrare nel merito del *language-as-practice* usato dal gruppo e dei caratteristici *index* – cataloghi di citazioni verbali o iconiche accostati secondo un *concept* – vale la pena notare come il volume si chiudesse con una sezione intitolata *Above Us the Waves (A Fascist Index)*. Di lì a poco, la Bigelow sarebbe transitata – secondo logica, ma anche per paradosso – proprio alla semiotica, per poi girare *The Set-Up*. Nel sopraccitato commento di Sylvère in coda al film, nonché nell'accusa dei due protagonisti che si scontrano fisicamente – *Fascista! Comunista!* – sembra profilarsi una linea, questa volta tematica, destinata a manifestare una certa trasversalità nella filmogra-

fia della cineasta. Si tratta, come osserva Sean Raspet, dell'incarnazione negli individui dei sistemi di *governance* e della loro violenza: Stato, Mercato, Esercito.

Rivedere la sua carriera [della Bigelow, *N.d.T.*] significa guardare a una visione del mondo, o almeno dell'America, in cui le grandi costruzioni dello Stato, della legge, dell'economia, dell'esercito, in tutte le loro forme interrelate, sono invisibilmente distanti in quanto tali. Ad apparire, invece, sono insiemi di piccoli gruppi, semi-autonomi e quasi interamente maschili, che competono e cooperano a vari livelli mentre supportano o resistono ai rispettivi ordini: unità militari, squadroni di polizia, gang di bikers, rapinatori di banche o dipartimenti di ufficio.³⁵

Provando a traslitterare: le unità militari di *K-19* (*K-19: The Widowmaker*, 2002) o *The Hurt Locker* (*Id.*, 2008); gli squadroni di polizia di *Blue Steel* o *Strange Days* (*Id.*, 1995); le gang di bikers di *The Loveless* o *Point Break*; i dipartimenti di ufficio di *Zero Dark Thirty* (*Id.*, 2012). I protagonisti delle narrazioni cinematografiche della Bigelow, dunque, sono spesso agenti individuali di strutture sistemiche, che incarnano a diversi gradi quel fascismo "insidioso" e interiorizzato paventato nel commento finale di *The Set-Up* e implicato dalle polemiche di *Art & Language*. Ma rispetto al corto d'esordio, la linea analitica e quella politica sono in seguito inglobate nelle *storie*. La resistenza alla narrazione finisce, il cinema comincia.

KATHRYN BIGELOW

L'ARTE DEL DINAMISMO PLASTICO

a cura di

Antonio Pettierre
Fabio Zanello

© Edizioni Falsopiano - 2024

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina: *Point Break - Punto di rottura* (1991)

In quarta di copertina: *Blue Steel - Bersaglio mortale* (1990)

Prima edizione - Febbraio 2024