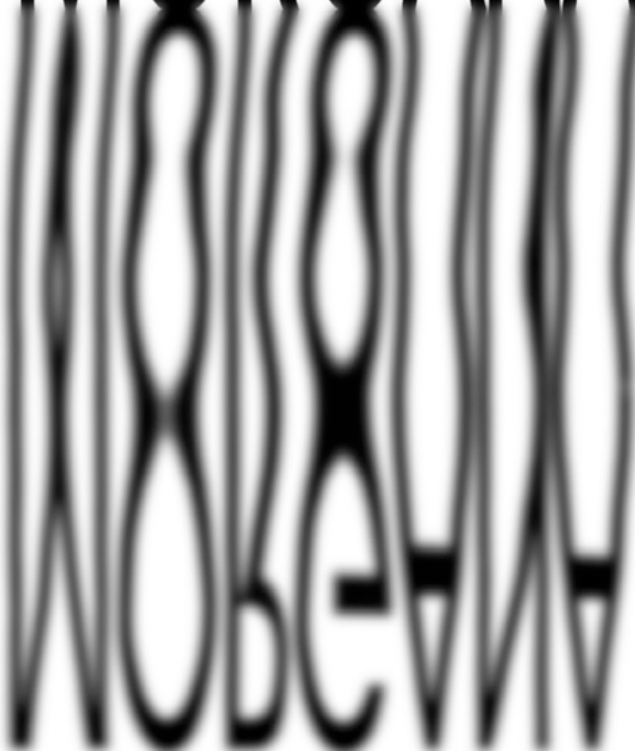


FATA

# MORGANA



 LUIGI  
PELLEGRINI  
EDITORE

QUADRIMESTRALE DI CINEMA E VISIONI  
ANNO VIII N° 23 MAGGIO AGOSTO 2014

## FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

*Direttore* Roberto De Gaetano

*Comitato scientifico* Dudley Andrew, Raymond Bellour,  
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,  
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Annette Kuhn,  
Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

*Comitato direttivo* Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,  
Daniele Dottorini, Bruno Roberti, Antonio Somaini,  
Salvatore Tedesco, Luca Venzi

*Caporedattore* Alessandro Canadè

*Redazione* Daniela Angelucci, Francesco Ceraolo, Massimiliano Coviello,  
Paolo Godani, Michele Guerra, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello,  
Emiliano Morreale, Antonella Moscati, Christian Uva, Francesco Zucconi

*Coordinamento segreteria di redazione* Loredana Ciliberto (resp.), Simona Busni

*Segreteria di redazione* Raffaello Alberti, Andreina Campagna,  
Deborah De Rosa, Giovanni Festa, Greta Himmelspach,  
Caterina Martino, Clío Nicastro, Antonio Russo

*Progetto grafico* Bruno La Vergata

*Webmaster* Alessandra Fucilla

*Direttore Responsabile* Walter Pellegrini

*Redazione*

DAMS, Università della Calabria  
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)  
*E-mail* fatamorgana.rivista@yahoo.it  
*Sito internet* <http://fatamorgana.unical.it>

*Amministrazione - Distribuzione*

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI  
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza  
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672  
*E-mail* info@pellegrinieditore.it  
*Sito internet* [www.pellegrinieditore.com](http://www.pellegrinieditore.com)

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 35,00; estero € 47,00; un numero € 15,00  
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti  
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a  
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza  
Per l'abbonamento on line consultare il sito [www.pellegrinieditore.com](http://www.pellegrinieditore.com)

## SOMMARIO

### INCIDENZE

- 7 **Dall'azione alla performance. Conversazione con Richard Schechner**  
a cura di Alessia Cervini

### FOCUS

- 17 **Succede ora ma davvero? Paradossi della sincronità**  
Gian Paolo Caprettini
- 27 **La teoria americana degli anni dieci: «action, action, ACTION!»**  
Michele Guerra
- 37 **Ejzenštejn e l'azione taurimachica**  
Giovanni Festa
- 51 **Sui limiti di un "poema d'azione" cinematografico**  
Francesco Zucconi
- 61 **Trasumanar e organizzar per imagine**  
Nicola Turrini
- 73 **Carmelo Bene, laddove l'atto strazia l'azione**  
Patrizia Fantozzi
- 83 **Fottere l'idiota. L'azione drammatica in Lars von Trier**  
Paolo D'Alonzo
- 89 **Regimi della competenza, passioni della tecnica**  
Andrea Mariani
- 97 **Dal film interattivo al film enattivo**  
Adriano D'Aloia
- 107 **Che cos'è il cinema d'azione?**  
Nils Bothmann
- 123 **Azione e trasformazione nel cinema americano contemporaneo**  
Roy Menarini

### RIFRAZIONI

- 133 **Il lutto inelaborabile di *Shutter Island***  
Pietro Montani

- 145 **Max Ophüls o dell'equilibrio variabile**  
Chiara Tognolotti
- 149 **L'azione celibe: *Dillinger è morto***  
Alessandro Canadè
- 155 **Le serie fotografiche di Duane Michals**  
Caterina Martino
- 161 ***City Slivers: rottura e manipolazione dello spazio urbano in Matta-Clark***  
Luca Cinquemani
- 167 **Framment/Azione: *Face/Off* di John Woo**  
Anton Giulio Mancino
- 171 **"Anima vagula blandula": *Alice in Wonderland* di Burton**  
Francesca Scottò Lavina
- 175 **L'incontro di Vik Muniz con i catadores in *Waste Land***  
Erica Buzzo
- 181 ***Black Mirror* e l'(en)azione mediale**  
Francesco Parisi
- 187 **Il corpo dell'inazione. *Cut* di Amir Naderi**  
Andrea Inzerillo
- 191 **Il *tableau vivant* come strategia dell'azione:  
*I colori della passione* di Majewski**  
Miriam De Rosa
- 199 **Attesa, azione e memoria in *Tabu* di Miguel Gomes**  
Federico Pierotti
- 205 ***The Act of Killing*. L'impunità e la performatività della memoria**  
Alice Cati
- 211 *Abstract in inglese*

# ***City Slivers*: rottura e manipolazione dello spazio urbano in Matta-Clark**

Luca Cinquemani

La ricerca artistica dell'*anarchitetto* Gordon Matta-Clark si caratterizza per una radicale commistione ed ibridazione tra scultura, architettura, film e performance. Tale caratteristica diviene evidente nel caso dei famosi *building cuts*, azioni trasformatrici dello spazio urbano che l'artista statunitense realizza tramite alterazioni delle architetture di edifici abbandonati. Ne è un esempio *Splitting* (1974), intervento con il quale Matta-Clark esegue un colossale taglio che divide in due parti l'intera struttura architettonica di un edificio ad Englewood, nel New Jersey. All'interno della vasta ed eterogenea produzione filmica di Matta-Clark è possibile distinguere, da una parte, un nutrito gruppo di film riconducibili ad una funzione prevalentemente documentativa delle azioni di *cutting* architettonico e, dall'altra, produzioni che intrattengono con esse un rapporto del tutto peculiare. Il presente contributo si propone di condurre un'analisi di *City Slivers* (1976), film realizzato tramite l'apposizione di strisce longitudinali in camera che permettono all'artista di "tagliare" e frammentare il paesaggio urbano di Manhattan. Pur senza l'azione performativa dei *building cuts*, Matta-Clark sembra realizzare, in questo caso, un gesto simile: egli fende le architetture "decostruendole" e "rimontandole" attraverso il mezzo cinematografico. La ripresa del *cutting* architettonico in quanto *cutting* del quadro filmico si realizza tramite una rielaborazione di azioni trasformatrici come nel caso di *Splitting* e mostra singoli tratti di ibridazione e di continuità tra differenti operazioni di manipolazione dello spazio urbano. Nel caso di *City Slivers* la possibilità di descrivere un *cutting* prettamente filmico e quindi una forma autonoma rispetto all'azione performativa dei *building cuts*, appare come l'approdo più singolare ed insieme interessante di un ampio e complesso processo che, coinvolgendo film "documentativi", scultura ed azioni performative, ha inizio nell'ambito degli interventi anteriori di Matta-Clark. Come mostrato da Valentina Re<sup>1</sup>, proprio il caso di *Splitting* presenta *in nuce* alcuni tratti

---

<sup>1</sup> V. Re, *Walking through Splitting. Documentazione audiovisiva, pratiche trasformatrici e*

del complesso rapporto tra azioni di *cutting* architettonico e mezzo filmico (in questo caso, l'omonimo breve filmato documentativo in super 8) che diventeranno centrali in *City Slivers*. In particolare, l'analisi di Re, a partire da un originale uso delle categorie elaborate dal Genette di *Immanenza e trascendenza*<sup>2</sup>, problematizza la semplificazione che attribuirebbe ai film e alle serie fotografiche connesse alle azioni di *building cuts*, una prevalente funzione di riproduzione della performance<sup>3</sup> proponendo di considerare la relazione tra questi differenti "oggetti" secondo una concezione di *opera plurale*:

Se da una parte è vero che le fotocomposizioni, i montaggi spaziali, i film e i video realizzati da Matta-Clark cercano di "riprodurre" l'esperienza di alterazione di uno spazio, è altrettanto vero che, gradualmente, queste forme di "manifestazione indiretta" tendono a produrre esse stesse (piuttosto che riprodurre) esperienze originali. Questa progressiva emancipazione tende dunque a generare una situazione tale per cui non abbiamo più, esattamente, un'opera (un oggetto, anche di diversa natura) e la sua documentazione (manifestazione indiretta), ma un'opera che si disperde su più oggetti, tutti chiamati a "fare opera"<sup>4</sup>.

Entro questa prospettiva, la fotografia e il cinema, pur nascendo da esigenze documentarie, diventerebbero a tutti gli effetti azioni trasformative capaci di produrre esperienze autonome e di conseguenza non subordinate alla riproduzione di una performance alterativa delle architetture<sup>5</sup>. Bisogna

---

*opere plurali*, in *Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso "Russia!"*, a cura di M. Del Monte, Terra Ferma, Crocetta del Mondello 2010, pp. 75-86.

<sup>2</sup> G. Genette, *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, tr. it., Clueb, Bologna 1999.

<sup>3</sup> Come osservato da Re, la critica appare consapevole (pur mantenendo un'attribuzione della funzione prevalentemente documentaria per i film connessi alle performance di *cutting* architettonico) della capacità dei film in questione di produrre un'esperienza ricca o addirittura più intensa di quella offerta dalle performance di *building cuts* e dalla loro fruizione in presenza. V. Re, *Walking through Splitting*, cit., p. 80.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>5</sup> Sul ruolo del film nella produzione dell'artista si vedano: B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark and the Last Machine*, in *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, a cura di G. Moure, Ediciones Polígrafa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona-Madrid 2006, pp. 279-289; *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*, a cura di S. Jenkins, San Francisco Cinematheque, San Francisco 2004; C. Diserens, *Gordon Matta-Clark: The Reel World*, in *Gordon Matta-Clark*, a cura di Id., Phaidon, London/New York 2003, pp. 208-213; C. Kravagna, *It's Nothing Worth Documenting If It's Not Difficult To Get: On the Documentary*

tuttavia riconoscere che il film *Splitting*, pur affrancandosi dalla sola funzione di riproduzione, rimane ancorato alla performance omonima secondo quella relazione non gerarchica ma purtuttavia *in praesentia*, così come previsto dalla *forma operale* radicalmente plurale descritta da Re. *City Slivers*, d'altro canto, non avendo alcuna performance cui fare diretto riferimento rappresenta, entro il percorso artistico di Matta-Clark, il momento conclusivo di autonomizzazione del film che, da una funzione *anche* documentativa, approda ad un rapporto non più immediato con la performance di *cutting* architettonico. Come appare evidente dall'affermazione che segue, per Matta-Clark è possibile parlare di un vero e proprio *cutting* filmico: «C'è il collage e c'è il montaggio, mi interessa molto l'idea di rompere, nello stesso modo in cui taglio gli edifici. Mi interessa l'idea che anche il processo sacro dell'inquadratura fotografica si possa in qualche maniera "violentare"»<sup>6</sup>. In particolare, la rottura del quadro filmico nel caso di *City Slivers* viene realizzata per mezzo dell'apposizione, direttamente in camera, di strisce che permettono alla luce di impressionare soltanto frammenti longitudinali di pellicola. In tal modo, Matta-Clark filma vedute urbane di New York, modifica la posizione delle strisce e, quindi, filma ancora. Nel percorso che conduce dai numerosi *building cuts* quali *Splitting* (cui si aggiungono, per citare i principali, *Bingo* del 1974, *Conical Intersect* del 1975 e *Genua Datum Cut 73* del 1977) all'esperienza di *City Slivers*, l'elemento che sembra accomunare e guidare il dinamismo e la complessità del *continuum* entro cui si inseriscono le diverse operazioni trasformative dello spazio urbano risiede nell'urgenza di rimanipolare il già dato attraverso una rottura/sfondamento delle superfici architettoniche che, producendo punti di osservazione inaspettati sullo spazio urbano, ne segnala e ne problematizza le logiche sociali e politiche che lo sottendono<sup>7</sup>. Le azioni di

---

*Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark*, in *Gordon Matta-Clark*, a cura di C. Diserens, cit., pp. 135-146; J. Simon, *Motion Pictures: Gordon Matta-Clark*, in *Gordon Matta-Clark. You Are the Measure*, a cura di E. Sussman, Whitney Museum of American Art/ Yale University Press, New York/New Haven/London 2007, pp. 125-135.

<sup>6</sup> E. Sussman, *The Mind Is Vast and Ever Present*, in *Gordon Matta-Clark. You Are the Measure*, cit., p. 31.

<sup>7</sup> Non è possibile qui approfondire le complesse ed importanti implicazioni sociali e politiche che caratterizzano i tagli architettonici di Gordon Matta-Clark. La decostruzione e l'alterazione di edifici attraverso i *building cuts* e le altre trasformazioni strutturali realizzate dall'artista rispondono ad una precisa urgenza critica nei confronti dell'architettura statunitense del dopoguerra e ai numerosi aspetti ad essa collegati come le condizioni sociali dei suburbi ed il rapporto tra standardizzazione architettonica, privacy, industria e consumo. A tal proposito si vedano J. Attlee, *Nel mezzo del niente: Gordon Matta-Clark e il terrain vague*, in *Gordon Matta-Clark*, a cura di L. Fusi, M. Pierini, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 127-144 e S. Walker, *Gordon*

*building cuts*, in quanto interventi performativi, inoltre, prevedono la presenza nel qui e ora dell'artista e l'esecuzione diretta del taglio alla presenza di un pubblico. Matta-Clark ha rivendicato in più occasioni la natura performativa del suo lavoro definendolo nei termini di «una performance per i passanti nello stesso modo in cui un edificio in costruzione diventa un palcoscenico per i pedoni indaffarati»<sup>8</sup>. Nel corso dell'operazione, pur realizzandosi un preciso schema di *cutting* strutturato preventivamente dall'artista, l'azione si apre all'inaspettato, alle variabili potenziali che possono intervenire entro la durata della messa in scena nell'ambiente urbano, a cominciare dalla presenza, consistenza e tipo di pubblico e dalle sue possibili reazioni. A ben guardare, la rielaborazione filmica condotta con *City Slivers*, porta con sé alcuni tratti dell'imprevedibilità presente nelle performance di *building cuts*. In ambedue i casi, infatti, l'azione di rottura delle architetture prende forma nell'ambito della *mise en scène* di uno schema di *cutting* che, nel caso di *Splitting* è potenzialmente soggetta, in quanto performance, all'imprevedibilità dell'azione che si dà entro il palcoscenico urbano e, nel caso di *City Slivers* è influenzata dal particolare procedimento adottato da Matta-Clark per la realizzazione del film. Esso, infatti, rende molto difficile la possibilità di monitorare e pre-determinare di volta in volta la collocazione esatta delle strisce rispetto alle immagini del paesaggio urbano. Ciò comporta l'emersione non del tutto controllata di bande verticali nere che, disgiungendo porzioni di città e sovrapponendosi talvolta quasi del tutto, producono un movimento fluttuante e straniante del paesaggio urbano di New York. Come osservato da Steven Jenkins, con *City Slivers* «il tempo diviene fluido mentre schegge di scene si sovrappongono creando una simultaneità rapsodica»<sup>9</sup>. Benché, come rapidamente descritto, *City Slivers* assuma e rielabori alcuni tratti sviluppati a vari livelli dalle performance di *building cuts* esso introduce, grazie all'uso della macchina da presa e in quanto azione autonoma di *cutting* filmico, specifiche conseguenze defiguranti e trasformative dello spazio urbano. Se con i *building cuts* la dissezione/alterazione degli edifici, in accordo con l'urgenza critica che anima la ricerca di Matta-Clark, risponde alla precisa esigenza di rendere visibile l'invisibile stratificazione delle architetture, *City Slivers* propone una rottura della superficie del quadro filmico per mezzo

---

Matta-Clark: *Art, Architecture and the Attack on Modernism*, I B Tauris & Co Ltd, London 2009.

<sup>8</sup> D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in *Gordon Matta-Clark*, a cura di C. Diserens, cit., pp. 184-185.

<sup>9</sup> S. Jenkins, *The Last Action Hero*, in *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 32.



di “tagli” che si danno a vedere in quanto forme che negano e rendono impossibile la visione di porzioni di edifici e di paesaggio urbano. *City Slivers*, in tal senso, sembra sollevare una delle questioni centrali enunciate da Lacan nel *Seminario XI: l’oggetto-sguardo*, in quanto separazione tra l’occhio e lo sguardo, che permette di definire un registro della visione che, pur rimanendo pienamente visivo, *non può* tuttavia essere visualizzato<sup>10</sup>. Un’alternativa all’idea di reale-in-quanto-impossibile, così come sviluppata a partire dal problema posto con la formulazione dell’*oggetto-sguardo*, è quella proposta da Pietro Bianchi, nel saggio *Il realismo dello sguardo lacaniano*<sup>11</sup>. Qui, Bianchi mostra come, già nell’ambito delle geometrie non euclidee, si fosse provato a definire uno spazio non fenomenico e non accessibile all’occhio eppure descrivibile e formalizzabile in positivo attraverso la matematizzazione. Se, secondo Bianchi, il cinema non può rendere visibile lo spazio al di là della visualizzazione, come può fare la matematica, esso, tuttavia, va considerato come un *atto* che non si limiti a circoscrivere il reale come fosse «un impossibile trascendente» ma che sia capace di dare inizio ad una sua «costruzione/formalizzazione»<sup>12</sup>. *City Slivers*, pur non potendo, come nel caso dei *building cuts*, sezionare e mostrare le stratificazioni dell’architettura, compie una rottura della superficie del quadro filmico che si realizza, come descritto, tramite la comparsa rapsodica e imprevedibile di bande verticali  *nere*. Esse determinano una negazione del paesaggio urbano, un suo annullamento prospettico e cromatico facendosi, in tal modo, formalizzazione visibile di un reale che denuncia la sua impossibilità ir-rompendo nel quadro filmico come *forma negativa* visibile in quanto tale. Tali bande, quindi, si farebbero carico di segnalare un campo visivo inaccessibile all’occhio, che mostra tuttavia la sua possibilità di emersione divenendo, a differenza dello spazio matematico ipotizzato dalle geometrie non euclidee citate da Bianchi, esperibile in quanto presenza empirica formalizzata sulla superficie del quadro filmico. Se con le azioni di *building cuts*, tramite un’operazione di *negazione sostitutiva*, la dissezione degli edifici apriva all’occhio nuovi spazi visibili che subentravano criticamente a quelli offerti dalle superfici dell’architettura data, *City Slivers* sembra compiere, attraverso il mezzo cinematografico, un nuovo e differente passo. Il film di Matta-Clark, infatti diviene un’azio-

---

<sup>10</sup> J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.

<sup>11</sup> P. Bianchi, *Il realismo dello sguardo lacaniano*, in “Fata Morgana”, n. 21 (2013), pp. 183-191.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 191.

ne in grado di negare e destabilizzare l'integrità e la continuità delle architetture e del paesaggio urbano formalizzando e denunciando una dimensione altra e invisibile al di là degli occhi, metafora di un campo problematico di relazioni sociali, politiche e industriali celate dietro le forme visibili dello spazio architettonico predeterminato. In tal senso, con *City Slivers*, il cinema diviene quell'*atto* di simbolizzazione del reale capace di «intraprendere un primo passo verso una sua possibile costruzione/formalizzazione», un'azione in grado di compiere «una rottura del campo visivo immaginario e lascia[re] l'Io della visione in preda all'enigma di che cosa possa essere il reale di uno spazio visivo al di là dei nostri occhi»<sup>13</sup>. Matta-Clark, in tal modo, con il *cutting* filmico di *City Slivers*, dà vita ad un'azione formalizzante capace di attivare uno «spazio impossibile eppure "esperibile"»<sup>14</sup>, una dimensione instabile del visivo dotata di uno straordinario potenziale di svelamento e di trasformazione dello spazio urbano; strumento, insieme ai *building cuts*, di quella radicale critica dell'architettura che il grande artista statunitense ha posto al centro del suo breve quanto intenso e vibrante percorso artistico.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> V. Re, *Walking through Splitting*, cit., p. 83.