

Oriella Esposito (Università Roma Tre)

Untitled Film Stills di Cindy Sherman.
*Evoluzione dello sguardo fotografico tra spazio scenico,
costruzione finzionale e dimensione del reale*

Percorrendo un sentiero di storicizzazione dello statuto teorico, tecnico/tecnologico e meramente artistico riguardante l'immagine, la seconda metà del Novecento, in particolare la frazione temporale a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, si è offerta come vasto orizzonte di nuove prospettive e rivoluzioni concettuali.

I postmodernisti si allontanano dal modello di Andy Warhol, ritenuto troppo incline alla fusione tra arte e spettacolarizzazione, accostandosi, invece, «a usuali rivendicazioni di astrazione espressiva o di referenzialità documentaria»¹. Emergono quindi artisti come Barbara Kruger, Sherry Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, che reinterpretano radicalmente la fotografia in quanto medium, diffidando da essa come mezzo che attua processi persuasivi e usando l'immagine fotografica come simulacro: «un multiplo senza una stampa originale (...)»².

Queste artiste «tendono a considerare la fotografia meno come una traccia fisica o un'impronta indicale della realtà e più come una costruzione codificata che produce effetti di realtà, lontana quindi dall'aver un referente sicuro nel mondo»³. Le opere che nascono in questi anni sono tracce di una memoria nella quale la fotografia è presente *in absentia*.

Le visioni che i mezzi di comunicazione trasmettono, vengono dunque rilette e stravolte lavorando direttamente sull'immagine. Attraverso nuove dinamiche, si stimola l'occhio distratto dello spettatore che difficilmente riesce a vedere ciò che gli si trova di fronte⁴.

In questo stimolante scenario si inserisce Cindy Sherman. La sua arte

¹ H. FOSTER ET AL., *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, ed. it. a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna 2010, p. 586.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ L. WITTGENSTEIN, *1982-92: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, 2 voll., Basil Blackwell, Oxford; tr. it. *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, a cura di B. Agnese e A.G. Gargani, Laterza, Roma-Bari 1998.

fotografica da sempre ragiona sul concetto di identità. L'artista usa trucco e travestimento per portare a compimento una narrazione immaginaria della realtà che si sintetizza in un corpo: il suo corpo. I numerosi significanti che lo abitano, sostituiscono la sostanza fisiologica, lo invadono e ne riscrivono l'ordine culturale.

Pur rimanendo centrale il tema del corpo, il modo di rappresentarlo cambia radicalmente negli anni e con esso, di continuo, muta anche lo sguardo ed il punto di vista che restituiscono le immagini. Nelle prime serie fotografiche il corpo basta a se stesso; l'ambientazione non è altro che una stanza vuota e asettica; il punto di vista è freddo come quello di una macchina fotografica che si accinge a scattare una foto segnaletica: niente nell'ambiente aiuta la decodifica del contesto e del personaggio. Il soggetto, che non ha più alcun tipo di interazione con l'ambiente e lo spazio, viene caratterizzato unicamente attraverso la messa in scena. Nelle opere della Sherman la costruzione dell'immagine è protagonista. Il suo è uno sguardo osservatore intento a constatare i modelli che intervengono sulla contemporaneità. L'artista li accetta e li condivide, li fa propri, gli dà vita e, soprattutto nei primi lavori degli anni '70, i personaggi empatizzano irrimediabilmente con lo spettatore che «aderisce sentimentalmente al modello»⁵.

La sfida è dunque far riconoscere l'osservatore nel corpo da lei esibito, rielaborato, fagocitato dal culto dell'immagine: individualità persa nel «mondo occidentale del consumismo e della differenziazione»⁶. Ogni personaggio non è fatto di carne, ma è una costruzione artefatta, modellata ad hoc, un'identità seriale. Ciò che rappresenta non è una realtà fisica, ma un mondo già rappresentato, ben presente nell'immaginario dello spettatore.

L'artista lascia trapelare un sentimento particolare verso l'immagine, verso la società e i media che la generano: un oggetto che svuota e cannibalizza. La distanza nelle sue foto emerge con forza, relegando chi guarda in uno stato coatto di sospensione⁷: in bilico tra le certezze restituite dalla rappresentazione messa in atto e la volontà dell'artista di giocare con il desiderio di identificazione, la morbosità del voyeurismo, incoraggiando le libere associazioni. Sono questi i motivi per i quali il titolo di ogni singola foto dell'artista è solitamente *Untitled*⁸.

La funzione metonimica, che identifica la persona con l'immagine restituita, viene superata e si raggiunge un livello altro, nel quale il protagonista

⁵ P. SCHJELDHAL in *Cindy Sherman*, a cura di M. Meneguzzo, Mazzotta, Milano 1990, saggio del 1984 pubblicato nel catalogo Whitney Museum di NY nel 1987, p. 10.

⁶ F. STOCCHI, *Cindy Sherman*, a cura di F. Bonami, Electa, Milano 2007, p.7.

⁷ *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Il Castoro, Milano 2002, p. 84.

⁸ STOCCHI, *Cindy Sherman*, cit., p.12.

non è più l'attore che abita la foto ma il vuoto percepibile tra il soggetto e lo spazio che occupa.

E attraverso lo spazio arriviamo ad un'altra cruciale fase artistica di Cindy Sherman che, alla fine degli anni '70, produrrà *Untitled Film Stills*. Questa è la prima serie che l'artista realizza dopo essersi trasferita a New York ed è l'unica nella quale il rapporto con lo spazio è svelato. Qui, per la prima volta, la vediamo in esterni, rapportandosi con la città, l'architettura e intensificando ancora di più la potenza dell'immagine, la quale si riafferma come remake di una realtà fisica che sottolinea l'alienazione del personaggio: perduto, in cerca di un passato e di un futuro, di qualcosa che è fuori dall'inquadratura e non è reale.

La location mette in relazione l'individuo con la realtà e lo stesso spazio esterno, attraverso un uso sapiente del punto di vista. L'architettura viene svuotata dai suoi elementi identificatori e si piega allo sguardo dell'artista che la usa a suo piacimento. La foto #59 (Fig. 1), ad esempio, è scattata ai piedi del World Trade Center. La costruzione non è riconoscibile; tutto è in funzione dell'artista che attraverso il suo sguardo trova il linguaggio adatto a comunicare la sua visione priva di riferimenti diretti, come un'assenza che d'improvviso si manifesta.

I suoi scatti, il punto di vista della camera, la costruzione dell'immagine: tutto è chirurgicamente teso al raggiungimento del mistero e di un perfetto, alienante disorientamento. Vi sono pochi indizi che restituiscono le coordinate di un immaginario popolare, ma allo stesso tempo, anch'essi non danno risposta alcuna. Nessuna città ben identificata, nessun volto o film specifico: solo un'immagine piena di vaghi richiami che disorienta lo spettatore.

Nelle location esterne si è pervasi da un senso di turbamento. L'artista immortalava un momento di stasi, di sospensione tra due azioni, la foto precede o segue un evento a noi ignoto.

In questo continuo rincorrere la realtà, si è proiettati ripetutamente in una rappresentazione costante che ci trasporta in una dimensione tipica del *nouveau roman*, nella quale non vi sono caratteri, fattezze, emotività definite, ma ombre, che trascorrono la loro vita in un'eterna attesa del nulla. Non ci sono indizi su quali siano le vere intenzioni dell'autore ed il fruitore va dove crede, invitato a «capire quello che non può capire»⁹. I richiami evidenti, ma non diretti, a scene cinematografiche e interpreti noti, coinvolgono l'osservatore che si sente chiamato a leggere e decifrare la storia nell'immagine. Lo sforzo di partecipazione, in assenza di coordinate visive e titoli, è però vano.

⁹ S. LOCATELLI, *Dal simbolismo al "nouveau roman". Contributo alla conoscenza della letteratura francese del XX secolo*, Cooperativa Librai IULM, Milano 1986, p.166.

Come osserva Jean Ricardou, parlando del *nouveau roman*, l'opera risulta più valida per l'autore che per il fruitore. Questo vale sicuramente per Cindy Sherman che ha fatto di *Untitled Film Stills* e del travestimento un mezzo per lavorare su se stessa, in un momento della sua storia personale segnato da grandi cambiamenti, di un processo di adattamento alla città di New York e a una società di massa in fase di assestamento che, dopo gli anni delle lotte studentesche, si vede dominata da mass media che occupano la vita delle persone, alterandone definitivamente la percezione del reale.

L'artista porta avanti un singolare percorso di ricerca identitaria che nasce dalla sparizione del sé e dal rapporto con il mondo, divenendo terapia personale in un processo di assestamento alla città attraverso una fase di metabolizzazione dell'immaginario cinematografico e della cultura di massa che, negli anni Ottanta, vive la stabilizzazione del sistema capitalistico e rincorre l'individualismo partendo dall'esaltazione estetica.

Lo sguardo del protagonista e dell'osservatore, veicolato dalla ricerca di un qualcosa che non c'è, non può non ricordarci stile e manifesto estetico di quel Michelangelo Antonioni, che ha fatto degli spazi e del vuoto i veri cardini delle sue opere.

È stato uno dei primi a raccontare con vigore e rara potenza espressiva l'implosione del reale nella dimensione della finzione e della rappresentazione. Lo spettatore, nei suoi film, così come accade di fronte alle foto di Cindy Sherman, sente la dominante presenza dello spazio tra gli oggetti animati e inanimati; la consapevolezza che la presenza e la relazione tra cose e persone produca un effetto di spaesamento e alienazione, comportando, per chi guarda, la perdita di ogni coordinata.

La costruzione dell'immagine e della scena ci conferma il nostro essere alieni nei confronti del mondo che abitiamo, nonostante la vicinanza, la conoscenza, l'esperienza diretta e indiretta di esso. Il territorio del film, così come quello della foto, non è più abitabile. Il concetto di aptico non ha alcuna valenza. Se «lo spazio profilmico è contrassegnato dalla genealogia dell'aptico»¹⁰, indagando la superficie attraverso il movimento e l'attraversamento di esso, ed esplorandone la dimensione visiva e tattile; le foto di Cindy Sherman attuano gli stessi meccanismi ma senza abitare realmente l'ambiente.

«Il cinema ha dotato il soggetto di una nuova *tattica* per orientarsi nello spazio e per dare un senso a questo movimento»¹¹, ma il potere delle immagini permea lo spettatore, il quale è stato inglobato nei moti finzionali, perdendo il controllo del suo corpo e dello spazio che occupa.

¹⁰ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2002, p. 227.

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

La realtà, come afferma lo stesso Borges, per l'intellettuale che rifugge dai dibattiti contemporanei, è sempre anacronistica¹². La sensazione di spaesamento che ne deriva, l'*Unheimlich* – che Freud ben definisce come qualcosa di apparentemente estraneo che irrompe nella sfera intima, protetta, sicura dell'individuo, privandolo di ogni certezza – porta l'uomo a instaurare un complesso legame con il territorio, nel quale, a fronte di una connessione tra ambiente e soggetto, quest'ultimo non si riconosce nel paesaggio che lo circonda. Questa mancanza, questa difficoltà nella decifrazione dell'ambiente vissuto non è altro che il sintomo di una soggettività perduta, un vuoto interiore.

Con *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman realizza una serie di scatti che mostrano la sua estrema ricercatezza compositiva ed estetizzante dell'immagine. Dietro quest'armonia si cela tutta la critica all'immagine in quanto tale: bella e vuota espressione di una realtà edificata, attraverso la quale percepiamo e riscopriamo la perdita del senso di ciò che circonda il visibile rappresentato. Il processo che ne deriva è frutto di una destrutturazione dello spazio e la sospensione narrativa che emerge dalle foto, mette in gioco il concetto di *décadrage* (disinquadratura)¹³.

In *Untitled Film Stills* si percepisce, così, il tormentato rapporto con l'invisibile al di là dell'obiettivo. Sherman ha cercato un costante dialogo tra campo e fuoricampo. Il suo sguardo è rivolto oltre l'inquadratura: a ciò che c'è, c'era e non c'è più o, semplicemente, non si vede. È il caso della #14 (Fig. 2), dove nel riflesso dello specchio si scorge del fumo, a indicare una persona con la quale il soggetto inquadrato sta interagendo.

Nonostante evolva come artista e mutino continuamente i suoi riferimenti, per elaborare le sue opere Sherman continua ad attingere ai mezzi di comunicazione, al cinema, alle riviste.

Se con *Untitled Film Stills*, si interfaccia per la prima volta con lo spazio, con *Rear Screen Projections*, serie realizzata tra il 1980 e il 1981, lo spazio entra nelle sue foto in modalità totalmente differente e cambia il modo in cui il corpo si relaziona ad esso. Come suggerisce lo stesso titolo, lo sfondo e l'ambientazione non sono reali ma proiezioni. Le scene che ricrea lasciano il posto a un'atmosfera più contemporanea, ricordando la televisione a colori degli anni settanta. Ed è soprattutto il cromatismo a

¹² J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 13.

¹³ «Il maggiore effetto del *décadrage* consiste nell'includere nel quadro visivo una parte virtualmente appartenente al fuori campo ed estranea al fuoco attivo della scena, in modo da sviluppare diversi livelli indipendenti di azione e aumentare la sensazione di realtà in presa diretta delle immagini». S. Murri, *Inquadratura* dall'*Enciclopedia del Cinema Treccani* (2003), <http://www.treccani.it/enciclopedia/inquadratura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/> (ultimo accesso 16.03.2016).

segnalare ed evidenziare il cambio di rotta. Le donne che impersona non sono più donne perdute alla ricerca del successo, perdono la loro aria nostalgica e conquistano una dimensione più salda e sicura.

Le nuove creature della Sherman, emerse dalla crisalide di *Untitled Film Stills*, camminano sui corpi immortalati o ignorati dall'obiettivo, sulle vittime della massificazione, su tutto ciò che in campo o fuoricampo soccombe al regime dei media; evolvono, imparando a orientarsi tra vecchie divinità tecnologiche, genocidi intellettuali e diktat sociali, restando in perfetto equilibrio sulla sottile fune tesa nel visibile tra finzione e realtà.