

Dal fotorealismo alla fotografia cinematografica digitale.

Transiti rimediali e metavisuali in *Werk ohne Autor*

ALBERTO SPADAFORA

Università degli studi di Torino
alberto.spadafora@unito.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.518>

Parole chiave

Cultura visuale
Media audiovisivi
Fotorealismo
Fotografia cinematografica
Opera senza autore

Keywords

Visual Culture Studies
Audiovisual Studies
Photorealism
Cinematography
Werk ohne Autor

Abstract

Attraverso l'analisi di *Werk ohne Autor* di Florian Henckel von Donnersmarck (*Opera senza autore*, 2018), il presente contributo intende indagare le modalità tramite cui Caleb Deschanel traspone le vicende artistiche di Gerhard Richter. Calando l'atto creativo del pioniere del fotorealismo nello scenario digitale, Deschanel mobilita – in senso generativo, rigenerativo e performativo – peculiarità tecno-estetiche dell'odierna fotografia cinematografica che elaborano veri e propri transiti metavisuali, si posizionano al crocevia intermediale di regimi pittorici, fotografici e filmici e, oltretutto, rafforzano il rinnovato legame dell'immagine digitale con l'immagine pittorica. Una pluralità di implicazioni concettuali e di riferimenti teorici – inerenti alla cultura visuale, alla teoria dei media e all'estetica cinematografica – sostanziano i transiti metavisuali realizzati da Deschanel e conferiscono al saggio un approccio metodologico volutamente polifonico e multiprospettico.

By analyzing Florian Henckel von Donnersmarck's *Werk ohne Autor* (*Never Look Away*, 2018), this paper aims to investigate the ways Caleb Deschanel conveys Gerhard Richter's artistic account. By placing the photorealism pioneer's creative process in the digital scenario, Deschanel mobilizes – in a generative, regenerative, and performative way – techno-aesthetic features of contemporary cinematography that create actual metavisual transitions which are situated at the intermedial intersection of painting, photography, and cinema, while also consolidating the renewed connection between the digital image and the painterly image. A wide range of conceptual significances and theoretical references – off the visual culture studies, media studies, and film aesthetics – substantiates the metavisual transitions processed by Deschanel and provides this essay with an intentionally multifaceted and multiperspective methodological approach.

Pur mantenendo il realismo virtuale specifico
del processo fotografico,
il cinema è connotato da una plasticità
che in precedenza era possibile solo nella pittura
(Manovich 2002: 370)

1. Introduzione

Nell'intreccio sempre più saldo e opportuno tra Film Studies, Media Studies e Visual Culture Studies, *Werk ohne Autor* di Henckel von Donnersmarck (*Opera senza autore*, 2018) offre l'opportunità di compiere un'indagine tecno-estetica sui suoi molteplici transiti metavisuali – ossia dove la fotografia cinematografica intrattiene con la sorgente di ispirazione pittorica-fotografica rapporti di derivazione, amplificazione e rigenerazione, sia procedurali sia eminentemente teorici.

Definito da Kermodé (2019) un "ibrido tra dramma sul mondo dell'arte e thriller ansiogeno",¹ *Opera senza autore* si ispira alle tumultuose vicende biografiche e artistiche di Gerhard Richter (Dresda, 1932), artista visuale tra i più rilevanti e innovatori del Novecento, pioniere del fotorealismo e perpetuo sperimentatore della congiuntura tra media diversi nell'astrazione pittorica.

Il film segue le vicissitudini di Kurt Barnert, alias Gerhard Richter, dal 1937 al 1962: dapprima bambino a Dresda, iniziato dalla zia Elisabeth al piacere sovversivo dell'arte; poi giovane studente iscritto all'Accademia di Belle Arti di Dresda e di Düsseldorf; infine, artista acclamato alla sua prima mostra personale a Wuppertal. La formazione di Kurt è intrecciata alla vicenda amorosa con Ellie – il cui padre Carl Seeband è, all'insaputa della coppia, il ginecologo eugenetico responsabile sotto il regime nazista della sterilizzazione e della condanna a morte della zia.

Gerhard Richter, che Henckel von Donnersmarck ringrazia nei titoli di coda, prende le distanze da *Opera senza autore*. Eppure, complice l'inchiesta di Goodyear (2019) sull'aderenza del film alla biografia di Richter e sulla deliberata evasività di quest'ultimo, la sorgente biografica è indubbia, fedelmente riproposta non solo nel progressivo intreccio del *biopic*, ma anche nella sua ricostruzione affatto mimetica (ad

esempio, le tele esibite in *Opera senza autore* sono realizzate per l'occasione da Andreas Schön, ex assistente del pittore tedesco).²

Nelle oltre tre ore di racconto il regista, sceneggiatore e coproduttore Florian Henckel von Donnersmarck dipana la vicenda privilegiando, in senso drammaturgico, la ricerca da parte di Kurt Barnert di un'ispirazione estetica autentica, non omologata, slegata sia dall'arte degenerata (osteggiata dal nazismo) sia dal realismo socialista (sostenuto dal comunismo). Se l'assetto narrativo del film insiste sull'attesa da parte del personaggio di un gesto artistico rivelatore, la fotografia cinematografica intercetta quella stessa attesa divenendo un osservatorio privilegiato di indagine visuale e mediale.

Caleb Deschanel (A.S.C.),³ autore della fotografia cinematografica e coautore insieme a Florian Henckel von Donnersmarck di *Opera senza autore*,⁴ elabora un transito immaginifico che qui chiamiamo "meta-visuale". Il veterano cineasta statunitense, vedremo, dispone infatti una pluralità di esecuzioni e soluzioni visuali che si confrontano con altrettante procedure e ideazioni visuali. Assecondando una logica al contempo trasparente e ipermediale, direbbero Bol-



Fig. 1 | Caleb Deschanel sul set di *Werk ohne Autor* [All rights reserved © Nadja Klier]

ter & Grusin (2002), Deschanel rimedia nel medium audiovisivo l'intuizione del fotorealismo – che esalta l'azione congiunta e intermediale della pittura e della fotografia. Oltretutto, si vedrà, in *Opera senza autore* Deschanel sancisce l'incontro tra la sorgente artistica e la procedura visuale rafforzando due prerogative dell'odierna fotografia cinematografica: l'immagine digitale e il suo rinnovato legame con l'immagine pittorica [Fig. 1].

2. Transiti rimediali e metavisuali

La produzione artistica di Gerhard Richter rappresenta, dunque, la fonte primaria di ispirazione per Henckel von Donnersmarck e soprattutto per Caleb Deschanel. Il transito elaborato dall'autore della fotografia non si esaurisce però nel mero passaggio dall'immagine fissa (pittorica-fotografica) all'immagine in movimento (filmica), bensì rivela articolazioni più complesse, circolari nonché eminentemente teoriche. Deschanel instaura infatti transiti metavisuali in cui la fotografia cinematografica digitale rimedia – in senso generativo, rigenerativo e performativo – la sorgente richteriana di partenza e contribuisce a rendere ancora più evidente quel processo immanente di riappropriazione che, sempre secondo Bolter & Grusin (2002), un medium intrattiene con i media che lo circondano e lo precedono.

Il fotorealismo di Richter introduce, ad esempio, la percezione dello sfocato nella replica pittorica di un'istantanea fotografica: il gesto conclusivo che Kurt compie sui suoi dipinti è infatti passare il pennello asciutto sulla tela ultimata, così da creare un velo sul quadro e simulare la tecnica fotografica del fuori fuoco. Come ricorda Mengoni (2022) in merito alla specificità della procedura inaugurata da Richter:

Quadri a olio che originano dalla proiezione di un oggetto fotografico sulla tela bianca, [...] estratto da universi visuali riconoscibili: pubblicità di periodici, illustrazioni di quotidiani o [...] album di famiglia. La procedura consiste nel proiettare la foto direttamente sulla tela per ricalcarne fedelmente i contorni con un gesto meccanico di trasposizione [...]. Non-dimeno, l'automatismo di questa trasposizione coesiste con il più elaborato gesto pittorico poiché, successivamente, Richter traccia i tratti della figura [...] per poi lavorarla a più riprese con dei pennelli a punta morbida, diluendola nell'effetto di sfocatura che è diventato la marca tipica di questa

serie di dipinti (284-285).⁵

Deschanel ricorre alla strategia ottica del fuori fuoco per riproporre sullo schermo la percezione dello sfocato richteriano. Non a caso, rammenta l'autore della fotografia: "Abbiamo valutato molte lenti e alla fine ho scelto le [Zeiss] Master Prime, in particolare i grandangoli per il loro effetto bokeh nella zona fuori fuoco dell'inquadratura" (Prince 2019: 54).⁶ La prima inquadratura in *Opera senza autore* è totalmente fuori fuoco: un campo medio dell'interno della *Die Ausstellung "Entartete Kunst"*, la mostra itinerante voluta dal Partito Nazista per condannare l'arte contemporanea "degenerata" e dove la zia Elizabeth accompagna il piccolo Kurt ad ammirare tacitamente opere di Georg Grosz, Paul Klee, Georg Kolbe e Otto Dix, oltre a quelle di Picasso, Chagall e Kandinsky. Quando la zia, tempo dopo, viene prelevata dalle autorità mediche eugenicistiche e il piccolo Kurt porta le mani agli occhi per evitare di assistere alla brutalità della scena, la visuale limitata della soggettiva del bambino mantiene il fuoco sulle sue dita – poggiate sulla lente della macchina da presa – e lascia lo sfondo fuori fuoco. E quando Carl Seeband decide di interrompere la prima gravidanza di Ellie, la porta oltre la quale il padre pratica l'aborto alla figlia diviene, nella soggettiva del giovane Kurt, gradualmente e inesorabilmente fuori fuoco.

Se Kurt, alias Gerhard Richter, proietta su tela ritagli di giornale, fotografie, fototessere e successivamente replica la loro immagine analogica attraverso la pratica pittorica, similmente *Opera senza autore* è un film concepito originariamente su supporto analogico. Ricorda Caleb Deschanel:

Inizialmente io e Florian volevamo filmare su pellicola. [...] Dopo aver visionato i provini, continuavamo a essere convinti di dover filmare su pellicola. [...] In tutta la Germania non esistono più laboratori professionali di sviluppo della pellicola; quando abbiamo iniziato la riproduzione quello più vicino era a Vienna. [...] Un paio di settimane dopo abbiamo avvisato a Vienna che avremmo inviato altri provini, e ci hanno risposto: 'Non disturbatevi, abbiamo appena chiuso i battenti'. Così abbiamo siglato il contratto con la ARRI e ci siamo affidati alla Alexa (Bosley 2019).⁷

A causa della chiusura dei laboratori di sviluppo di pellicola, prima in Germania e poi in Austria, autore della fotografia e regista abbandonano dunque l'in-

tenzione di filmare su pellicola e adottano il supporto digitale. In linea con l'adeguamento suggerito da Rodowick (2008), secondo cui "le arti analogiche non vengono sostituite dalle tecnologie digitali. [...] Piuttosto, resiste la persistenza di un'idea di cinema nei nuovi media come loro modello culturale ed estetico" (115), Caleb Deschanel opta per le cineprese digitali ARRI Alexa XT Plus e Mini.

L'autore statunitense della fotografia si confronta invece con il supporto su pellicola nel momento in cui si ritrova a rivestire, inaspettatamente, anche il ruolo di fotografo analogico. Le istantanee del protagonista bambino abbracciato dalla giovane zia e quella del (futuro) suocero, che poi Kurt proietta su tela per dipingerle, sono infatti scatti fotografici realizzati dallo stesso Deschanel, che ricorda: "Florian [Henckel von Donnersmarck] ha insistito che scattassi tutte le fotografie che servivano a quei dipinti fotorealistici. Le scattai su pellicola con la mia Leica. È stato sorprendente vedere molte di quelle fotografie trasformate in dipinti" (Bosley 2019).⁸

Il contributo di Deschanel nella fotografia cinematografica digitale di *Opera senza autore* emerge in sequenze drammaturgicamente cruciali. Ad esempio, quando la zia Elizabeth attende per strada insieme alle compagne il passaggio di Hitler per consegnargli un bouquet di fiori (prima di avere un collasso nervoso); quando, nella fabbrica di insegne, Kurt disegna e colora le enormi lettere a mano libera (prima che il datore di lavoro gli suggerisca l'iscrizione all'Accademia di Dresda); e, soprattutto, quando Kurt, isolato nel suo atelier di Düsseldorf, intuisce la chiave estetica di quello che diverrà il suo gesto pittorico distintivo. Quest'ultima sequenza, in particolare, è risolta mediante una radicale concertazione luministica: Deschanel lega tra loro le immagini profilmiche ideando una deviazione della luce, provocata dalle vetrate mosse dal vento, che inaspettatamente giustappone la proiezione della fotografia che raffigura Carl Seeband sul dipinto che ritrae Elizabeth e Kurt bambino. In altre parole, l'istantanea che ritrae Carl Seeband appare all'improvviso sovrainpressa sulla replica pittorica della fotografia che raffigura Elizabeth e Kurt bambino [Fig. 2]. Il transito metavisuale compiuto da Deschanel anima l'immagine, direbbe Barthes (1980), ossia restituisce il riflesso luminoso del movimento che talvolta si cela nell'immobilità dell'impronta fotografica.⁹ Ricorda Deschanel:

Quella sequenza è semplicemente meravigliosa. Straordinariamente complessa, [...] del tutto muta, eseguita magnificamente. [...] Quando ho letto la sceneggiatura mi ero spaventato. C'erano tanti dettagli da filmare e da legare tra loro. Florian [Henckel von Donnersmarck] aveva scritto molte pagine di descrizione. Partendo da quelle, abbiamo fatto un elenco delle inquadrature e impiegato molte giornate per filmare tutti i particolari – Kurt che conclude il dipinto, che sfoca il dipinto, che usa il proiettore per sovrainporre un'altra immagine sullo stesso dipinto e via dicendo. La sfida decisiva è stata bilanciare la luce del proiettore con l'altra fonte di luce presente nella stanza. Quando abbiamo concluso le riprese di quella scena ho capito che eravamo riusciti a catturare l'essenza dell'opera (Bosley 2019).¹⁰

3. Transiti teorici e concettuali

La citata sequenza suggella il paradigma estetico alla radice della dimensione metavisuale del film di Henckel von Donnersmarck, ossia l'intreccio intermittente tra pittura, fotografia e cinema – e, più specificamente, tra pittura e fotografia cinematografica. L'analisi critica di *Opera senza autore* invita a recuperare molteplici istanze teoriche che costituiscono altrettanti transiti concettuali tra la materia narrativa e la procedura realizzativa del film. Ai citati contributi di Bolter & Grusin (2002) e di Rodowick (2008) non possiamo non accostare la riflessione di Eizenštejn (1986) sull'intrinseca e costante "attività correlativa-comparativa" (37) tra cinema e pittura: secondo il "leone di Riga", infatti, la forma filmica rappresenta



Fig. 2 | L'immagine fissa animata dal movimento: l'istantanea che ritrae Carl Seeband è sovrainpressa sulla replica pittorica della fotografia che raffigura Elizabeth e Kurt bambino [All rights reserved © Pergamon Film - Sony Pictures Classics]

lo stadio contemporaneo della pittura.¹¹ Il simultaneo *fare* cinefotografico di Deschanel e *fare* pittorico di Kurt Barnert alias Gerhard Richter evoca, inoltre, non solo la vicendevole influenza tra fotografia e pittura documentata da Moholy-Nagy (2010),¹² ma anche la considerazione di Arnheim (1982), secondo cui “il cinema dà contemporaneamente l'impressione d'un avvenimento reale e d'un quadro” (35). Attraverso il suo dichiarato intervento anti-mimetico, Deschanel rigenera la parabola richteriana avvalorando, oltretutto, lo statuto estetico dell'immagine in quanto “operazione” (Rancière 2007) lavorata “nella somiglianza iconica e nella concatenata [...] verosimiglianza narrativa” (De Gaetano 2012: 91).

Anche l'iniziale scetticismo con cui Deschanel & Henckel von Donnersmarck adottano il dispositivo digitale cede il passo, in realt , a una nobile giustificazione concettuale e tecno-estetica. A partire dal fotorealismo di Richter, la fotografia cinematografica digitale di Deschanel consolida ed enfatizza, infatti, non solo l'affinit  tra cinema e pittura ma, pi  specificamente, tra cinema digitale e pittura – o, per usare l'espressione di Manovich (2002), del “cinema digitale *come* arte della pittura” (374).¹³ Alla base di tale intuizione vi   l'evidenza che la fotografia cinematografica digitale componga l'inquadratura mediante un processo di riempimento materico analogo alla pratica pittorica. Come sostiene Costa (2002), “la ‘coloritura’ di un pixel, cio  dell'unit  minima di superficie d'un reticolo elettronico,   pi  vicina alla stesura di una campitura di colore di quanto non lo sia la ripresa cinematografica” (151). Inserendo il numero di pixel – elementi discreti, discontinui, non uniformi e manipolabili – necessari alla definizione e alla risoluzione dell'immagine, la fotografia cinematografica digitale risulta allora addirittura “non solo pi  pittorica, ma anche pi  immaginativa” (Rodowick 2008: 124) di quella ottenuta dalla fotografia cinematografica analogica.

In particolare, Caleb Deschanel sembra accogliere l'invito di Manovich (2002) a superare il cine-occhio vertoviano¹⁴ a favore del *cine-pennello*, ossia delle tecniche di rappresentazione del precinema:

Il regime visivo caratteristico del cinema del Novecento [...] era solo un'eccezione, un caso isolato nella storia della rappresentazione, che ha sempre richiesto, e che oggi richiede nuovamente, la costruzione manuale delle immagini. Il cine-

ma diventa una branca specifica della pittura [...]. Non   pi  un Kino-eye, ma diventa un Kino-brush (378-379).¹⁵

In un processo di contaminazioni e sovrapposizioni tecno-estetiche, in *Opera senza autore* il protagonista impugna il pennello profilmico laddove l'autore della fotografia impugna il *cine-pennello* filmico e digitale [Figg. 3-4].

Caleb Deschanel elabora allora un transito metavisuale che rimedia l'atto compositivo della pittura anche nella sua accezione aptica. Quando Mitchell (2018) sostiene che “non esistono media visivi” (131), ma piuttosto “mixed media” (131) compositi, ibridi e performativi, Deschanel enfatizza l'assunto dello studioso statunitense ideando una fotografia cinematografica digitale attenta a porre in risalto anche l'esperienza tattile del gesto pittorico di Richter, siccome “vedere un dipinto   vedere toccare, vedere i gesti della mano dell'artista” (133).



Figg. 3-4 | Il pennello profilmico di Kurt Barnert alias Gerhard Richter [All rights reserved   Pergamon Film – Sony Pictures Classics]

4. Conclusioni

Se Kurt, alias Gerhard Richter, inaugura e persegue una dimensione intermediale della pittura a partire dall'oggetto fotografico, Caleb Deschanel elabora, di fatto, una fotografia cinematografica digitale che, a partire dal suo intrinseco statuto fotografico, attinge dalla disposizione pittorica d'origine secondo una logica generativa, rigenerativa e performativa.

Nel solco di una procedura metavisuale che risale (e si confronta con) la sorgente richteriana, Deschanel assorbe e traspone l'estetica del pittore fotorealista tedesco ponendo in evidenza due aspetti preminenti dell'odierna fotografia cinematografica, apparentemente distanti nella loro diacronia ma in realtà convergenti nel loro "paradigma ontologico" (Purgar 2019: 101-105): l'immagine digitale e il suo rinnovato legame con l'immagine pittorica.

Le peculiarità della fotografia cinematografica digitale, mobilitate da Caleb Deschanel per restituire l'elaborazione artistica di Gerhard Richter, sono state indagate perseguendo simultaneamente un triplice orizzonte analitico: non solo narratologico, ma anche visuale e mediale. La disamina delle applicazioni tecno-estetiche e delle implicazioni teoriche in *Opera senza autore* conferma una veste filmica esclusiva e al tempo stesso flagrantemente pertinente con la creazione richteriana.

Oltretutto, come emerge dall'esplorazione dei cosiddetti "transiti metavisuali", Caleb Deschanel pre-dispone una ri-messa-in-forma, ossia un autentico processo di "reenactment" (Agnew, Lamb, Tomann 2020; Holzhey, Wedemeyer 2019) della vicenda artistica di Gerhard Richter.

Tra ispirazione biografica ed elaborazione metavisuale, preparativi analogici e pratiche digitali, pennellate profilmiche e cine-pennelli elettronici, in *Opera senza autore* l'esperienza artistica di Kurt Barnert / Gerhard Richter e la fotografia cinematografica di Caleb Deschanel consentono, infine, di riconoscere nella pittura quella terza via all'estetica della visualità discussa da Wenders (2022) – non a caso connazionale di Richter e Henckel von Donnersmarck ed egli stesso anche fotografo e pittore:

C'è un altro genere di visualità da tener presente, che è la pittura. Per un uomo di cinema, nel suo conflitto tra il voler narrare e il voler vedere, si tratta di un'ulteriore fonte di

esperienza. Nella pittura, il narrare e il vedere si sovrappongono in maniera differente dalla fotografia o dal cinema. E la pittura è un terzo possibile approccio (181).

Note

* Questa pubblicazione fa parte del progetto NODES, sostenuto dal MUR sui fondi PNRR MUR - M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU (Grant agreement cod. n. ECS00000036).

¹ Traduzione mia.

² L'inchiesta condotta da Goodyear (2019) ricostruisce in maniera meticolosa i prolungati soggiorni che Henckel von Donnersmarck compie a casa di Gerhard Richter, nel gennaio 2015 a Colonia, per la fase preparatoria alla stesura della sceneggiatura. Sulle vicende biografiche del pittore fotorealista tedesco segnaliamo, tra gli altri: Schreiber (2005); Obrist (2003), che raccoglie le pagine scritte dallo stesso Richter tra il 1962 e il 1993; Elger (2002), in cui il direttore dell'archivio richteriano redige la biografia autorizzata - ma da cui, ricorda sempre Goodyear (2019), il pittore tedesco prende successivamente le distanze. Sugeriamo, inoltre, la consultazione del sito ufficiale dell'artista, <https://www.gerhard-richter.com/> (ultima consultazione 15 marzo 2023), nonché la visione del lungometraggio documentario *Gerhard Richter Painting* di Belz (2011).

³ Caleb Deschanel (Philadelphia, 1944) è assistente alla macchina da presa in *Lanton Mills* (cortometraggio di tesi con cui Terrence Malick si diploma presso l'American Film Institute nel 1969) e in *Una moglie* di Cassavetes (1974). Grazie a *Opera senza autore* conquista la sua sesta candidatura all'Oscar per la miglior fotografia cinematografica, dopo quelle ricevute per *Uomini veri* di Kaufman (1983), *Il migliore* di Levinson (1984), *L'incredibile volo* di Ballard (1996), *Il patriota* di Emmerich (2000), *La passione di Cristo* di Gibson (2004). Tra i lavori del cineasta statunitense ricordiamo anche *Black Stallion* di Ballard (1979), *Oltre il giardino* di Ashby (1979), *The Hunted - La preda* (2003) e *Killer Joe* (2011), entrambi di Friedkin, *Jack Reacher - La prova decisiva* di McQuarrie (2012) e *L'eccezione alla regola* di Beatty (2016). Per una disamina della filmografia di Caleb Deschanel rimandiamo a Silberg (2010: 72-82).

⁴ Sui concetti di autorialità nella fotografia cinematografica e di co-autorialità nell'opera audiovisiva mi si permetta di rinviare a Spadafora (2024: 33-56).

⁵ Tra le opere più esemplificative di tale procedura richteriana ricordiamo innanzitutto *Tante Marianne* (1965), *Onkel Rudi* (1965) e *Ema. Akt auf einer Treppe* (1966), sulla genesi delle quali il film concentra la sua parabola narrativa, ma anche *Motorboot* (1965), *Matrosen* (1966), il ciclo *18. Oktober 1977* (1988, che riproduce ritratti giornalistici dei membri del gruppo Baader-Meinhof) e *September* (2005, ispirato alle immagini televisive dell'11 settembre 2001). Per una trattazione critica della produzione artistica di Richter segnaliamo, tra gli altri: Zweite (2020), Lotz (2015), Garbin (2012), Storr (2003) e Buchloh (1999).

⁶ Traduzione mia. Il termine *bokeh*, va precisato, interessa la sfocatura del quadro, deriva dalla cultura fotografica giapponese - che chiama *boke-aji* tale specificità della lente - e viene introdotto in Occidente nel 1997 dalla rivista *Photo Techniques*. In totale antitesi alla profondità di campo cinefotografica inaugurata da Gregg Toland negli anni Quaranta del Novecento, il *bokeh* implica l'utilizzo dell'ottica del teleobiettivo e la massima apertura del diaframma: maggiore è la lunghezza focale, minore è la profondità di campo, maggiore è l'effetto bokeh. Sull'argomento si rimanda a Holben (2021: 14) e a Davis (2008: 62-65).

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

⁹ "In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avvicina; essa mi anima e io la animo. Ecco, dunque, come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una animazione" (Barthes 1980: 21).

¹⁰ Traduzione mia.

¹¹ Cfr. Montani (1987). Di utile considerazione anche Cervini (2003).

¹² Confessa nel 1925 l'artista ungherese: "Io stesso ho imparato molto per la mia pittura dal mio lavoro fotografico, e per contro, abbastanza spesso, i problemi posti dai miei quadri mi hanno valso dei suggerimenti per gli esperimenti fotografici" (Moholy-Nagy 2010: 33).

¹³ Corsivo mio.

¹⁴ Si ricordi la riflessione di Dziga Vertov sul *Kinoglaz*, non solo pratica documentaria (*Il cineocchio*, 1924) ma anche manifesto programmatico e convinzione teorica che le flagranti potenzialità dell'obiettivo della macchina da presa inneschino un processo di alfabetizzazione delle coscienze, cfr. Vertov (2011: 29-215).

¹⁵ "Nessuna sorpresa [...] se studiosi come Lev Manovich hanno sostenuto l'ipotesi di una connessione storica tra le prime avanguardie (e in particolare i registi sovietici degli anni Venti) e le estetiche digitali contemporanee" (Parikka 2019: 36). A proposito del cine-pennello teorizzato da Manovich è plausibile ipotizzare l'influenza sia dell'analogia formulata alla fine degli anni Sessanta dal pioniere della grafica computerizzata John Stehura ("Lo studio del linguaggio di un computer porta l'artista a riprendere in mano il pennello, ma il pennello computerizzato!", in *Youngblood* 2013: 190) sia della riflessione articolata all'inizio degli anni Novanta da Mitchell - da non confondere con il pressoché omonimo William John Thomas Mitchell - secondo cui le informazioni elettroniche e gli strumenti di calcolo automatico sono essenziali per l'artista digitale tanto quanto i pennelli e i pigmenti lo sono per il pittore (cfr. Mitchell 1992: 7).

Bibliografia

- AGNEW V., LAMB J., TOMANN J. (eds.) (2020), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, Routledge, New York.
- ARNHEIM R. (1982), *Il film come arte*, Feltrinelli, Milano.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BOLTER J. D., GRUSIN R. (2002), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano.
- BOSLEY R. (2019), "Art Amidst Conflict: Never Look Away", in *American Cinematographer*, <https://ascmag.com/articles/never-look-away>, ultima consultazione 15 marzo 2024.
- BUCHLOH B.H.D. (1999), "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", in *October*, 88, pp. 117-145.
- CERVINI A. (2003), "Ejzenštejn, il concetto di immagine nell'epoca del digitale", in *Filmcritica*, 538, pp. 376-380.
- COSTA A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- DAVIS H. (2008), *Practical Artistry: Light & Exposure for Digital Photographers*, O'Reilly Media, Sebastopol (CA).
- DE GAETANO R. (2012), *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa.
- EJZENŠTEJN S. M. (1986), *Il montaggio*, Marsilio, Venezia.
- ELGER D. (2002), *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, Köln.

- GARBIN E. (2012), *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Marsilio, Venezia.
- GOODYEAR D. (2019), "Blurred Lines: An Artist's Life, Refracted in Film", in *The New Yorker*, 14 January, pp. 32-41.
- HOLBEN J. (2021), "The Still-Photography Origins of Bokeh", in *American Cinematographer*, 101:6, p. 14.
- HOLZHEY C., WEDEMEYER A. (2019), *RE-. Errant Glossary*, ICI Berlin Press, Berlin.
- KERMODE M. (2019), "Never Look Away Review: Powerful Gerhard Richter-Inspired Drama", in *The Guardian*, 7 July, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/07/never-look-away-review-gerhard-richter-florian-henckel-von-donnnersmarck>, ultima consultazione 15 marzo 2024.
- LOTZ C. (2015), *The Art of Gerhard Richter: Hermeneutics, Images, Meaning*, Bloomsbury, London.
- MANOVICH L. (2002), *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.
- MENCONI A. (2022), "Semiotica plastica e svolta iconica. La storia messa in forma dal lavoro dell'arte", in COMETA M., COGLITORE R., CAMMARATA V. (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Meltemi, Milano, pp. 283-301.
- MITCHELL W. J. (1992), *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- ID. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Milano.
- MOHOLY-NAGY L. (2010), *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino.
- MONTANI P. (1987), "La soglia invisibile della rappresentazione. Sul rapporto pittura-cinema in Ejzenštejn", in *Cinema & Cinema*, 50, pp. 47-52.
- OBRIST H. U. (a cura di) (2003), *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Postmedia, Milano.
- PARIKKA J. (2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.
- PRINCE R. (2019), "Shock of the New", in *British Cinematographer*, 94, pp. 54-55.
- PURGAR K. (2019), *Pictorial Appearing: Image Theory After Representation*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- RANCIÈRE J. (2007), *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza.
- RODOWICK D. N. (2008), *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano.
- SCHREIBER J. (2005), *Ein Maler aus Deutschland: Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Pendo Verlag, München-Zürich.
- SILBERG J. (2010), "The Right Stuff: Caleb Deschanel Receives the Lifetime Achievement Award", in *American Cinematographer*, 91:1, pp. 72-82.
- SPADAFORA A. (2024), *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale*, Meltemi, Milano.
- STORR R. (2003), *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, MoMA, New York City.
- VERTOV D. (2011), *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Milano-Udine.
- WENDERS W. (2022), *L'atto del vedere*, Meltemi, Milano.
- YOUNGBLOOD G. (2013), *Expanded Cinema*, Clueb, Bologna.
- ZWEITE A. (2020), *Gerhard Richter: Life and Work. In Painting, Thinking is Painting*, Prestel, Munich.