

Da: *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 8 ottobre 2003 - 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003, pp. 29-30.

## ***Il film infinito - da Raffaello***

**Thomas Kellein**

Il suo lavoro, come mi ha detto Vanessa nel corso di una lunga conversazione, in realtà è nato per caso. Da ragazza, la delusione che ai suoi disegni mancasse quell'aura che avevano le modelle la spinse ad abbandonare la pittura per studiare scenografia. La sua successiva conoscenza di importanti artiste contemporanee come Jenny Holzer o Barbara Kruger le diede la sensazione che i suoi disegni non avrebbero aggiunto nulla alla storia dell'arte. Nel corso degli studi all'Accademia di Brera di Milano, mentre i suoi compagni imparavano l'Arte povera con il professor Luciano Fabro, lei stava a guardare. Allora le uniche alternative erano l'Espressionismo astratto e il concettualismo americano. Lei trovava fredde le lezioni, e non le interessava neanche la recente Transavanguardia italiana.

Vanessa Beecroft avrebbe preferito diventare un filosofo. Disegnava e scriveva. Teneva un diario proprio per osservare se stessa. Annotava quel che mangiava. Non c'era quasi nessun contatto tra lei e i suoi compagni. Si sentiva incapace di fare amicizia con le ragazze che poi sarebbero diventate il suo materiale.

Prima degli inizi della sua carriera artistica, nel 1993, a Milano, aveva fatto centinaia di disegni, quasi controvoglia, ma compulsivamente. Come per il diario, era sistematica. Su ogni foglio c'era un'unica figura o una sola parte del corpo. Figure al tratto, al centro di un foglio vuoto. Esili e isolate, vacillavano nello spazio. Figure con lunghe gambe, allungate, ricurve, il corpo distorto. Certi corpi apparivano tagliati. Donne senza testa, o senza busto. Alcune figure ghermivano il vuoto con le braccia. Altre erano in movimento, come se volessero danzare, ma non danzavano. Stavano là, inermi, sgomente, vergognose. C'erano gambe lunghe e sottili, braccia goffe e corte, qualche volta teste dall'aria infantile e lo spazio vuoto. Alcuni dei loro gesti erano lascivi. La maggior parte dei corpi sembravano dolci, erotici e teneri. Di un erotismo che restava indeciso, senza fini. Uno sguardo levato al cielo - che era semplicemente il soffitto. Un movimento verso la parete - che non si poteva toccare. Voltati a sinistra, piegati a destra, rannicchiati. Mani in avanti. Schiene rigide, braccia docilmente ripiegate. Quasi tutte le donne dei disegni erano in posa. Era evidentemente centrale quel tema dell'osservazione e dell'auto-osservazione che rimase programmatico negli anni.

Per la mostra di fine corso all'Accademia di Brera, Vanessa voleva offrire al suo professore, Giacinto Di Pietrantonio, una copia dattiloscritta del suo *Libro del cibo* e, in conformità al suo desiderio di avere per la mostra le relative illustrazioni ad acquarello, invitò un gruppo di sue compagne, giovani donne che l'avevano colpita per le loro caratteristiche anatomiche. Così, tutto a un tratto, ecco un certo numero di giovani donne, vestite con gli abiti di Vanessa, che se ne stavano qua e là nella Galleria Inga-Pin di Milano, messa a disposizione per la mostra degli studenti dell'ultimo anno. C'era un abito estivo rosso a pois bianchi portato con calze di nylon gialle. Un paio di pantaloni bianchi e gialli, sandali bianchi a fasce larghe con i tacchi, un top blu e giallo con bretelline e catene bianche al collo. Due modelle stavano una di fronte all'altra, una con un abito corto a losanghe rosse e bianche con balze bianche in costura, l'altra con uno sgargiante vestitino di

cotone verde con larghe spalline. Le giovani donne stavano assieme e chiacchieravano. Erano là, appoggiate al davanzale della finestra e fumavano, o fissavano il pavimento. L'artista si era dimenticata di dare istruzioni. Qualcuna delle ragazze incominciò a strillare. L'atmosfera si fece caotica. Molti dei visitatori presenti se ne andarono spaventati.

Durante la sua prima performance l'artista aveva pensato a quelli che erano i suoi idoli fin dagli anni in cui era studentessa: le figure statiche dei dipinti di Piero della Francesca o dei film distaccati di Jean-Luc Godard. Il pubblico giudicò volgare la performance con le ragazze, ma il suo insegnante le consigliò di mantenersi su quella linea, nelle sue future mostre, dicendo: "Devi sempre portare le ragazze"<sup>1</sup>.

La galleria successiva non voleva esporre donne, ma soltanto disegni. La Beecroft reagì con murali raffiguranti bocche e facce che sbadigliavano o avevano conati di vomito. Le ragazze della performance del 1993 alla galleria Fac-Simile di Milano comparvero soltanto il giorno dell'inaugurazione. Erano di nuovo vestite per l'occasione. Avevano la parrucca rosso vivo, calzettoni di lana sotto i pantacollant, mutande da uomo, canottiera, un top caldo che copriva loro il petto e una giacca alla coreana.

Gli affreschi color rosa alle pareti sembravano far eco alla posizione incerta, eretta delle ragazze. La parodia di sbadigli, colpi di tosse e conati di vomito sembrava essere codificata dalle parrucche. Sembrava che il pubblico si trovasse di fronte a creature bulimiche e nevrotiche che entravano in scena unicamente per disseminare un senso di vergogna e d'impotenza. Rannicchiata sotto uno dei disegni, una modella con lunghe trecce rosse, leggeva. Questa fu la prima volta che Vanessa utilizzò tre modelle che in seguito sarebbero diventate le sue preferite, un'italiana, una tedesca e una danese. L'artista aveva semplicemente detto alle ragazze di non parlare, di non fare movimenti rapidi e di mantenere sempre la stessa distanza tra di loro. Le parrucche che portavano erano citazioni dei capelli rosso naturale della nonna berlinese di Vanessa. Nulla di ciò era detto a parole.

Fin da quando aveva incominciato a disegnare, Vanessa aveva cercato donne con fisionomie simili a quelle dei suoi acquarelli. All'età di dieci anni lei e una sua amica avevano deciso di fare, nei loro disegni, soltanto capelli colorati di giallo, rosso o arancione. In seguito sua madre, italiana, avrebbe detto che nelle sue performance non era cambiato nulla rispetto a quei disegni: era come se l'arte di sua figlia fosse la continuazione dei *tableaux* e delle figure dei suoi mondi immaginari.

La terza performance, *VB03*, tenutasi a Milano nel 1993, era intitolata *Mädchen in Uniform*, dal titolo del film omonimo. L'immagine era di nuovo dominata da ragazze con parrucca arancione, questa volta con spesse trecce, che indossavano body di cotone con fili di lana esterni. Nella performance successiva, *VB04*, due ragazze in parrucca arancione sedevano ai piedi di una figura con un lungo abito azzurro, simile alla Madonna. In *VB05* una coppia di ragazze con parrucca rossa e parrucca gialla erano in posa dentro un sacco a pelo di tessuto sintetico blu. Nel 1994, nella galleria Schipper & Krome di Colonia, la Beecroft incominciò a utilizzare parrucche gialle che stavano sulla testa delle modelle come cappelli di paglia. Apatiche, quasi semiaddormentate, le ragazze vennero fotografate nel corso di tutta la performance.

Da adolescente Vanessa amava Edvard Munch, era affascinata dai dipinti che irradiavano inquietudine e nevrosi. Sognava i drammi di Henrik Ibsen pensando alla luce del Nord. Quand'era studentessa andava al cinema tutte le sere, sola o in compagnia di amici; vide tutto Fritz Lang e divorò i film di Fassbinder. Osservava se stessa, osservava gli altri e faceva confronti. La sua vita era come un flusso d'immagini. In realtà, come dice oggi, le piacciono tutti i film. "Ne prendo un pezzetto di tutti".

Nella sua immaginazione i genitori, i fratellastri e molti dei suoi parenti si trasformavano in figure

---

<sup>1</sup> Ringrazio Vanessa Beecroft per la lunga intervista concessami a casa sua a Long Island, 8 dicembre 2002.

del cinema. Ovviamente una zia, la sorella della nonna tedesca, somigliava a Vanessa Redgrave: morì nuotando nei Grandi Laghi. Vanessa era ossessionata dalla sorellastra, la seconda figlia di suo padre, molto più giovane di lei, perché gli somigliava. L'assenza del padre, dopo che questi ebbe lasciato sua madre, fu determinante fin dalla primissima infanzia: la lasciò in uno stato di continua malinconia, perché le era stato tolto qualcosa di fondamentale.

All'età di due anni e mezzo, dopo che aveva già incominciato a parlare inglese, partì dall'Inghilterra, dove aveva vissuto con i suoi genitori, per trasferirsi con la madre a Malcesine, sul lago di Garda, dove vissero sole. Sua madre aveva una disposizione d'animo indipendente e anarchica, e sosteneva il proprio ruolo di madre in maniera piuttosto eccentrica: così Vanessa crebbe accanto a lei come con un'amica e una compagna. E con questa donna, che la colpiva come una Medea, andava a teatro e al cinema. All'età di soli sei anni vide *Un Chien Andalou* di Luis Buñuel e vide l'occhio tagliato dal rasoio.

Il suo ricordo del padre è quello di un dandy biondo che sembrava un attore cinematografico, elegantemente vestito e con i capelli impomatati d'olio di cocco. Viveva senza alcuna fonte di reddito regolare. La sera frequentava i pub londinesi.

Il matrimonio dei suoi genitori non funzionò a lungo, ma per la bambina divenne un mare d'immagini. Sfogliava l'album delle foto con timore reverenziale: la bellezza elegiaca della madre e la raffinata decadenza del padre assunsero la forza di leggende. A livello subliminale, le fotografie le raccontavano le storie della sua famiglia allo stesso modo in cui i singoli fotogrammi raccontano un film.

Nel corso degli anni le sue improvvisate presentazioni si trasformarono via via in coreografie che presupponevano una selezione di accessori. Le ragazze comparivano indossando pantaloni, reggiseni, calze, sandali, tutto di alta qualità, e talvolta pellicce. I contrasti cromatici man mano diminuivano, e così pure la quantità dei capi, per produrre un minimalismo monocromo di carne e di sangue. Questo strano repertorio, simile per forma a un'opera d'arte rinascimentale, mostrava la scena dell'arte con la sua ideale superficie di proiezione.

All'inizio, in performance come *VB16*, *VB17* e *VB18*, il beige era importante. In *VB19* si videro per la prima volta donne nere. In *VB21* Beecroft incluse ciglia finte e sopracciglia depilate, unghie finte e sandali d'argento. Poi arrivarono gli abiti di scena provenienti da ditte esclusive come Fogal, Wolford, Gucci o Prada. Scarpe rosse e collant rossi furono al centro di *VB40*. In *VB43* parrucche rosse, lunghi boccoli castani e pelle nuda, in *VB45* stivali neri e pelle bianca, in *VB46* corpi completamente bianchi su pavimento bianco, in *VB48* corpi neri su un palco nero: quasi ogni performance sembrava accordarsi a una pittura generalmente con un unico contrasto di colori. L'ultima performance a tutt'oggi, *VB51*, aprì un nuovo capitolo, presentando donne di età diverse; vi presero parte attiva la madre di Vanessa, la sua nuova suocera e sua sorella.

Gli spettatori, i *voyeurs* e i conoscitori di fotografia erotica sentono le donne della Beecroft, nelle loro mutevoli uniformi, come figure in attesa: le ore passate restando semplicemente in piedi creano il dramma. Tutto è connesso con la sua biografia artistica; ma che cosa si vede sulla scena? Donne sottili, ben fatte, che stanno in piedi perfettamente erette, "la mia pura materia", dice l'artista.

Esse danno forma a un prodotto artistico, raggruppate su un ampio quadrato come nello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello della Pinacoteca di Brera a Milano. Una piattaforma con profondità spaziale, il pavimento di un museo o di una galleria d'arte presentano le figure in attesa come sculture. L'abbigliamento uniforme e l'illuminazione priva di ombre trasformano questi corpi in quelli di esseri quasi paradisiaci. Una trasformazione simile avviene con alcuni uomini della Marina americana. L'arte della performance entra nell'area di una pittura vivente ma ibernata. Lo spettatore vede anche come la posizione eretta e rigida, gradualmente ceda di fronte alla stanchezza, come la mente, la carne e il sangue minaccino di sfuggire ai corpi dipinti con un'imminente perdita dei sensi.

Questa sistemazione di persone in una prospettiva centrale moderna è studiata da vicino e da lontano da altre persone. Alla fine, le performance sono fotografate e filmate per ore intere. Tutto questo aspettare avviene senza il *Godot* di Samuel Beckett e senza l'Esistenzialismo, nondimeno termina come un'esperienza dolorosa, abissale, come il risultato di un costante interrogarsi su se stessi e una ricerca egocentrica del profondo. L'io dell'artista sta giù, nel profondo, probabilmente troppo in profondità per permettere ad altri di seguire con lei l'intero percorso. Così il film infinito continua, anche per coloro che hanno partecipato attivamente alle performance quasi come a iniziazioni. Probabilmente quest'arte ha prodotto la prima vera pittura a quattro dimensioni che sia mai esistita.