

## IL CINEMA ASTRATTO

Di Americo Sbardella

Il cinema astratto, definito "assoluto" negli anni Venti dal critico e teorico Rudolf Kurtz, fu all'inizio un'isola di modesta superficie, quasi sempre espressione diretta delle Avanguardie Storiche. Era infatti realizzato da pittori che facevano parte dell'Avanguardia e che utilizzavano, in modo artigianale, procedimenti tecnico-linguistici che rifiutavano la riproduzione del mondo fenomenico e privilegiavano la luce come mezzo d'individuazione delle forme, in una dimensione temporale di cui il quadro era privo. E fu all'inizio degli anni Venti che artisti visivi come Léger e Picabia in Francia, Eggeling, Richter e Ruttmann in Germania, iniziarono a realizzare i loro film astratti.

IL cinema astratto ("assoluto") tedesco non solo si opponeva ai canoni della narrativa cinematografica, all'"arbitrio lirico" e a ogni "travestimento realistico-naturalista" ma rinunciava in modo definitivo alla comprensione psicologica, optando decisamente per puri ritmi ottici di forme elementari, prevalentemente geometriche (esempi significativi: *Rhythmus 21 e 23* di Richter del 1921-23; *Opus II-III-IV* di Ruttmann del 1922-25, *Diagonal Sinfonie* di Eggeling, del 1923). Questo cinema scopriva la sua efficacia semantica nella sintesi delle forze di attrazione e repulsione, nel rapporto di contrasti e analogie, nella creatività del gioco ritmico dei segni. Per Richter il cinema astratto è una forma d'arte pura, "superiore", e richiede uno spettatore consapevole che deve imparare a *vedere* la bellezza di un'immagine e dei suoi rapporti con altre immagini, senza preoccuparsi di conoscere significati intellettuali o letterari. E tutto questo richiede una vera e propria rieducazione dell'occhio e dello spirito che dovranno apprendere a rifiutare tutte quelle convenzioni ereditate dalla letteratura e dal teatro. È tuttavia in Italia che nasce ufficialmente il cinema astratto, grazie ai fratelli ravennati Arnaldo Ginna e Bruno Corra, ambedue futuristi. I due artisti, tra il 1910 e il 1912, avevano realizzato quattro brevi esperimenti di cinema astratto, frutto delle loro ricerche visive (i film sono andati perduti nel 1944 a Milano, durante un bombardamento). Questi esperimenti furono poi ripresi, nel 1938-39, con una serie di film astratti colorati a mano, da Luigi Veronesi, fotografo e grafico milanese, originale seguace del Bauhaus, che fu il primo artista visivo in Italia a ricercare nel cinema un ampliamento del proprio universo artistico (i bombardamenti di Milano del 1943 hanno distrutto quasi tutti questi esperimenti). Parlando di cinema astratto sarebbe però assurdo non riconoscere la grande importanza del contributo del Futurismo italiano alla nascita di quasi tutte le avanguardie cinematografiche. Questo contributo è stato per lungo tempo sottovalutato dalla critica in Francia e soprattutto in Italia. Probabilmente hanno nuociuto al buon nome del futurismo italiano il suo apparato ideologico e le sue posizioni politiche, in particolar modo quelle espresse da Marinetti (nazionalismo e interventismo durante la guerra e, in seguito, nel 1919, l'adesione ai fasci di combattimento di Mussolini).

Il 1916 è un anno importante per l'avanguardia cinematografica e quindi per il cinema astratto: nel febbraio di quell'anno è infatti pubblicato il *Manifesto della Cinematografia Futurista* che fu diffuso internazionalmente e che, insieme con gli altri Manifesti dedicati all'estetica della macchina, generò rilevanti conseguenze, suscitando echi molteplici, soprattutto in Francia, Russia, Germania, Belgio e Stati Uniti. Nel Manifesto del 1916 è teorizzato un cinema che sia "pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzi di oggetti, e realtà caotizzata", insomma un cinema che abbandoni realtà e realismo, si allontani dalla fotografia. dal grazioso e si lanci in una libera poliespressività.

I cineasti degli anni Venti (Ruttmann, Eggeling, Richter, Vertov, Duchamp, Léger) terranno conto di questa ricerca e di queste proposte. Con *Vita futurista*, un film realizzato dai futuristi in modo collettivo alle Cascine, a Firenze nel 1916, andato perduto, il cinema diventa anche, clamorosamente, una visione diretta e immediata di un modello comportamentale - il film-

performance dell'artista futurista – “colto sulla linea di demarcazione tra l'arte e la vita”. Questa ricerca sarà ripresa soprattutto negli U.S.A dai cineasti del *New American Cinema* e arriverà fino alle famose sequenze di *Scenes from the Life* di Andy Warhol e Jonas Mekas, immagini dal vero di come vive un artista.

Agli inizi degli anni Venti in Francia alcuni cineasti (Delluc, Epstein, Germaine Dulac) non legati al Dadaismo, pur avendo visioni estetiche diverse, erano tuttavia d'accordo sul rifiuto della teatralità convenzionale del cinema francese dell'epoca, della narratività drammatica, dello spazio teatrale. Gradualmente ‘scoprirono’ che il ritmo visuale può diventare un “principio strutturale” alternativo che può prescindere dall'esposizione narrativa. Si arrivò così al “cinema puro” - in quanto separato da altri elementi non cinematografici, drammatici o documentaristici - che fu teorizzato da Henri Chomette e poi alla “Sinfonia visiva” di cui parla spesso nei suoi scritti teorici Germaine Dulac. A questi cineasti si deve l'ampliamento dei confini del *cinema astratto*: al contrario del cinema assoluto tedesco degli stessi anni, il "cinema puro" francese utilizzava, infatti, qualsiasi elemento naturale, animato o inanimato (danzatrici, ma anche cristalli, torri, ponti, strade etc.) che veniva trasfigurato nella “sinfonia visiva”, scatenando, come ricorda Chomette, “una serie di visioni sconosciute”. Questi cineasti furono anche definiti (dal Sadoul e da Langlois) “impressionisti”, definizione oggi largamente contestata. Di grande rilevanza comunque resta, nella Francia degli anni Venti, l'altra tendenza astratta, quella legata al movimento dadaista. *Entr'acte* (1924) di Clair-Picabia, per esempio, il primo film integralmente dadaista, considerato uno dei capolavori dell'Avanguardia cinematografica, è senz'altro un film astratto: una serie d’“immagini in libertà”, strutturate sulla base di associazioni ritmico-figurative (una ballerina con barba e baffi, una partita a scacchi tra Man Ray e Duchamp disturbata da un getto d'acqua, un carro funebre che attraversa senza guida la città, prima lentamente e poi a rotta di collo etc.). Astratto è anche *Le ballet mécanique* (1924) di Léger, un film definito cubo-dadaista perché tenta di portare su un piano ritmico-figurativo l'esperienza cubista, mediante la sua liberazione dal racconto, l'iterazione, la deformazione e scomposizione d'immagini e di oggetti che si susseguono senza nessun filo logico: Dal film è estranea qualsiasi idea di “sinfonia visiva” alla Dulac - che comunque rimane lo sviluppo di un tema - e tutti i materiali, eterogenei fino all'insolenza, sono associati casualmente in un modo “ossessivamente dadaista”.

L'esperienza cinematografica dadaista, in Francia e in Germania precede quella surrealista e ne prepara in larga misura l'avvento. Tra Dada e Surrealismo non esiste un confine netto e i due movimenti presentano molti punti in comune e si ritrovano nei loro ranghi gli stessi uomini. *Filmstudie*, per esempio, realizzato da un Richter dadaista (1926) è stato definito dall'autore stesso surrealista e può essere considerato surrealista anche *L'étoile de mer* del dadaista Man Ray (1927) per l'alto grado di onirismo e di erotismo che l'autore vi trasfonde. Il cinema surrealista, soprattutto quello di Dulac-Artaud (*La coquille et le clergyman* del 1927) di Bunuel-Dalì (*Un chien andalou* del 1929 e *L'Age d'or* del 1930) ma anche quello di Cocteau (*Le sang d'un poète*) del 1930 può essere considerato un ulteriore ampliamento dei confini del cinema astratto, proprio per quella sua ostinata volontà di rendere visivamente i sogni, le fantasie oniriche, per il frequente ricorso a forme simboliche “spontanee”, perché rese attraverso “associazioni incongrue”, la mescolanza d'immagini e il loro urto. *Le sang d'un poète*, per esempio, un cult movie ‘mitico’, analizzato da Freud, secondo l'autore, è un “documentario realista di avvenimenti irreali dove lo stile delle immagini è più importante dell'aneddoto e autorizza ognuno a trarre il proprio tornaconto e a simbolizzare secondo il proprio spirito”.

A proposito della sua sceneggiatura per *La Coquille* di Germaine Dulac, Artaud a sua volta afferma: "Ho pensato 'che si potesse scrivere una sceneggiatura che non tenesse conto della conoscenza e della consequenzialità logica dei fatti, ma che, di là da tutto ciò, andasse a cercare nella nascita occulta e nei vagabondaggi del sentire e del pensiero le ragioni profonde, gli slanci attivi e velati dei

nostri atti cosiddetti lucidi (...). Il cinema surrealista - in particolare *Le sang d'un poète* - influenzò in profondità, negli anni '40-'50 cineasti indipendenti americani raccolti attorno a Maya Deren, considerata la fondatrice del *New American Cinema*. Questi cineasti rifiutavano violentemente il cinema narrativo, "espositivo", e ad esso contrapponevano quello "evocativo", in grado - sostenevano - di stimolare nello spettatore uno sforzo creativo consapevole. Maya Deren, cineasta, teorica, organizzatrice, antropologa, iniziata al Voodoo, nella sua prima opera - il famoso *Meshes of the Afternoon*, del 1943, approfondì il concetto di poesia nel film. Poesia non più limitata al ritmo e all'assonanza, ma intesa come "esplorazione verticale", da contrapporre al "dramma", operante a livello "orizzontale, da sentimento a sentimento". Poesia dunque come costruzione e struttura, risultato di una coraggiosa esplorazione verticale; l'unico movimento, per la Deren, in grado di riempire di significato le immagini e di renderle magicamente intense, permettendo così allo spettatore ricettivo e disponibile, di là da ciò che appariva e agiva sullo schermo, di cogliere, d'intuire l'altra realtà, i mondi invisibili celati alla mente razionale. *Meshes* è anche il primo *trance film* americano, secondo la definizione di P. Adams Sitney, il noto studioso e teorico del *New American Cinema*, autore del fondamentale testo *Visionary Film*. In questo tipo di cinema netto è il rifiuto del realismo, della dimensione teatrale, letteraria, naturalistica della camera che è invece utilizzata dall'autore per imitare l'attività mentale, gli impulsi, le allucinazioni e le visioni. "Il *trance film* si riassume praticamente nell'impiego di uno spazio fluido-lineare, nello stato onirico, nell'uso di un solo protagonista - sovente l'autore - nella creazione di un moto rituale, nella tendenza ad approntare uno "psicodramma da camera" .:

Il *New American Cinema* è un'avanguardia vasta e complessa. Nasce negli anni Quaranta ma arriva praticamente fino ai nostri giorni. Stan Brakhage, per esempio, uno dei suoi storici e massimi esponenti, ha continuato a lavorare in modo indipendente in 16mm e pochi video, fino alla sua morte, avvenuta nel 2003. Il suo cinema, iniziato come realistico-onirico, è diventato ben presto cinema astratto. Nelle sue meravigliose sinfonie per immagini, quasi sempre mute, elementi minimi vengono uniti come se si trattasse di note e la loro successione è regolata da rapporti di frequenza, ritmo e melodia, di pertinenza appunto con il mondo della musica. Le sue ultime opere - pellicole dipinte e graffiate a mano - si avvicinano all'Espressionismo astratto. Il diluvio di immagini e gli enigmi spaziali che esso produce evocano non solo Pollock ma anche Kline e Rothko.

Il *New American Cinema*, se si escludono alcune tendenze - il cinema cosiddetto lirico (Baillie, per esempio, e una parte della produzione di Jonas Mekas), quello "grottesco" (Jacob, Nelson e soprattutto i fratelli Kuchar) "la nuova narrazione", (Shirley Clarke, Rogosin) - può essere considerato 'astratto', senza che questo crei eccessivi problemi teorici, intendendo questo termine, ovviamente, in un'accezione più ampia e complessa rispetto a quella degli anni Venti. E sono in particolare le tendenze "espansive", psichedeliche, "cosmiche", l'underground d'animazione, il cinema stroboscopio e quello strutturale ad ampliare in modo spesso creativo e a trasformarlo da "grande isola" in un vero "continente".

Con *Lapis*, iniziato nel 1963 e terminato nel 1966 - un film di 9 minuti - John Whitney ha realizzato il primo computerfilm, grazie a un componente analogico che egli stesso ha progettato e costruito. E in realtà i quattro anni sono serviti soprattutto alla costruzione del computer analogico che ha programmato la struttura di tipo mandalico estremamente complessa del film. Così la cibernetica è servita a Whitney per ritornare attraverso i secoli all'antica pratica del sincretismo, nella sua ricerca di una visione più totale (il termine *lapis* - pietra in latino - allude alla "pietra filosofale" degli alchimisti).

*Permutations*, sempre di J. Whitney, è, invece, il primo film d'arte astratto realizzato grazie all'uso del computer digitale: un'abbagliante esposizione d'immagini seriali, organizzata da un'ipersensitiva empatia cinetica. Il computer digitale per la prima volta permette a un'artista la creazione di forme grafiche astratte raffinatissime. Nel 1969 con *Binary Bit Patterns*, di John e Michael Whitney, il linguaggio elaborato con il computer si avvicina alla purezza e all'astrazione

della composizione musicale: una straordinaria esplorazione di configurazioni geometriche pulsanti in continua metamorfosi, una visione di quelle strutture che possono essere percepite ad occhi chiusi (anche Brakhage lavorerà molto in questa direzione). Altri notevoli esponenti dell'*expanded cinema*: Bartlett (*Metanomen*, 1964) e Jordan Belson che con il suo *Cosmos* del 1970 (6 minuti) ha dato il nome a tutto un filone: il cinema cosmico. *Cosmos* si situa a diversi livelli ma è in gran parte un *videofilm* che entra direttamente nella "consapevolezza galattica". Astratto, poetico, ipnotico, il film tenta di rendere la visione dell'intera sfera cosmica, nel cui centro una forza creativa si manifesta: per lo spettatore un incredibile viaggio cinetico al centro della galassia. Jud Yalkut con il suo *Us Down by the Riverside* (1962,3) ci restituisce una realizzazione visiva degli USCO, un gruppo che, ispirandosi a McLuhan, lavorava fondendo diversi media a canali multipli: film, video, oscilloscopio, immagini cinetiche dal vivo e quattro canali per il sonoro. *Us Dawn by the Riverside* è uno dei film più rappresentativi della tendenza psichedelica che attraverso "l'esercizio sensoriale" e il "sovraccarico dei sensi", tende a stimolare nello spettatore effetti "psichedelici"<sup>1</sup>.

Nell'ambito dell'Underground americano, il *New American Cinema* veniva così definito perché spesso proiettato sottoterra, nelle "cantine", diversi sono stati gli autori che si sono posti un obiettivo ambizioso, quello di trasformare profondamente, attraverso l'intensificazione delle sensazioni e delle emozioni, la coscienza dello spettatore, almeno di quello disposto a rischiare. D'altra parte anche il cinema 'poetico' della Deren, sin dall'inizio, si era posto un obiettivo simile. Una sorta dunque - sembrerebbe - di "arte oggettiva", come l'intendeva uno dei più grandi mistagoghi del Novecento: Georges Ivanovic Gurdjieff. "Nella vera arte nulla è accidentale; tutto – afferma Gurdjieff - può essere calcolato e previsto in anticipo. L'artista sa e *comprende* il linguaggio che vuole trasmettere e la sua opera produrrà sempre, con certezza matematica, la stessa impressione su uomini ovviamente dello stesso livello ( ... ). Un'opera d'arte oggettiva - aggiunge - al contrario dell'arte attuale che è soggettiva e meccanica, è del tutto simile a un'opera scientifica, con la sola differenza che si rivolge all'emozione dell'uomo e non alla sua testa. L'artista "oggettivo" non trasmette le sue idee direttamente ma attraverso determinati sentimenti che egli suscita coscientemente e sistematicamente, sapendo ciò che fa e perché lo fa"<sup>2</sup>.

Esemplare in questo senso potrebbe essere considerato lo straordinario *Corridor* (1968-'70, 22') di S. D. Lawder, con musica di Terry Riley, risultato di due anni di lavoro e sperimentazione con un'apparecchiatura realizzata dal cineasta stesso. *Corridor* è una stupefacente polifonia visiva, una fusione di musica e tensione cinematica ottenuta grazie alle fluttuazioni stroboscopiche sempre più veloci delle immagini; può creare nello spettatore stati mentali che di solito possono essere raggiunti con la meditazione, più raramente con alcune droghe, o con la stimolazione elettrica diretta del cervello e cioè un radicale cambiamento delle sue attività cerebrali, un accesso 'regale' alle frequenze alfa.

---

<sup>1</sup> Un classico della tendenza psichedelica è senza dubbio *Peyote Queen* (USA, 1965, 8') della cineasta Storm De Hirsch. Un tentativo di rendere visivamente la ricchezza della caleidoscopiche visioni del peyote, il cactus allucinogeno usato ritualmente dagli Indiani del nuovo Messico. Secondo la *film-maker Peyote Queen* è "un'esplorazione nel colore del rituale, nel colore del pensiero, un viaggio nella profondità del disordine sensoriale, delta visione interiore, dove i misteri sono rappresentati nel teatro dell'anima."

<sup>2</sup> Di primo acchito le parole di Gurdjieff sembrerebbero riproporre un'"arte", non lontana dalla propaganda, veicolata attraverso un "medium artistico". Anche la propaganda intende suscitare determinate sensazioni ed emozioni e utilizza in modo "oggettivo" gli strumenti che ritiene efficaci. Ma, evidentemente, non è così, perché fini e mezzi sono diversi. L'obiettivo del cinema di propaganda è quello di obnubilare la mente del fruitore, per possederla e indirizzarla verso gli scopi prefissati. L'"arte oggettiva" e, quindi, un "cinema oggettivo", nel senso indicato da Gurdjieff, al contrario, intenderebbe stimolare ed accrescere la consapevolezza del fruitore e spingerlo verso un processo di ricomposizione e riunificazione, per dire una parola grossa, verso la sua "autoliberazione". L'"arte oggettiva" verrebbe così a coincidere con la "grande arte" di tutte le epoche.



Tuttavia non è solo la tendenza ‘expanded’ del *New American Cinema* a proporsi l’obiettivo di trasformare radicalmente la coscienza dello spettatore. Kennett Anger, per esempio, un altro dei maggiori esponenti dell’*Underground* americano, capace di costruire uno stile originale, barocco, teatrale, seguace dell’inglese Crowley, occultista della “mano sinistra”, ‘temibile’ rivisitatore di miti classici e di pseudo miti contemporanei, si è posto, in modo molto chiaro sul versante simbolico-suntuoso-luciferino, l’obiettivo di intossicare e trasformare la coscienza dello spettatore, stimolando la sua “immaginazione sensuale”. In *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-60, 38’), considerato il suo capolavoro (il suo secondo titolo è *Lord Shive's Dream*, cioè *LSD*). Anger utilizza alcuni rituali neo-pagani di Crowley, in cui gli officianti – tra questi una conturbante Anais Nin - assumono l’identità di dei e dee, dopo aver consumato potenti pozioni magiche - nel film i partecipanti assumono realmente LSD - dando inizio a una sorta di eucaristia pagana, (il “banchetto dei veleni”) cioè a una progressiva intossicazione a livello narcotico-esotico-magico, dove non è assente l’ironia e che culmina in un’orgia rituale, attraverso un crescendo allucinato di sovrimpressioni molto sontuose, molto colorate. Secondo la leggenda, diverse proiezioni del film a Londra, nel 1966, sarebbero state organizzate dal cineasta in modo da poter essere ‘sperimentate’ da spettatori che avevano assunto LSD.

Negli anni '40-'80 il *New American Cinema* ha dunque esplorato in lungo e in largo il continente astratto e molto di quanto è stato sperimentato con incredibile audacia in quel periodo è ora alla portata di tutti, grazie alla tecnologia digitale, con una piccola differenza: quello che prima richiedeva talvolta anni di lavoro è ora una questione di minuti o al massimo di ore. Tutto ciò è nella migliore tradizione delle avanguardie. I cineasti indipendenti americani, da veri precursori, hanno trovato formule nuove, hanno creato forme originali, forse troppo originali per i tempi in cui hanno operato, e spesso hanno lasciato tutto questo incompleto a coloro che, venuti dopo, i primi video-cineasti, gli artisti digitali degli anni 2000, potranno utilizzarlo per delle opere astratte probabilmente più significative. In realtà le loro ricerche originali e le loro scoperte sono già state ampiamente utilizzate, rielaborate, sviluppate dal “grande nemico”, dal cinema di Hollywood, e soprattutto dal cinema e dal video pubblicitari, dai videoclip e dall’industria digitale.

Gennaio 2012