

Antonio Bisaccia

Punctum Fluens.

*Comunicazione estetica
e movimento tra cinema
e arte d'avanguardia*

Milano, Meltemi, pp. 242, € 20,00
ISBN 88-8353-186-8

Si tratta della riedizione aggiornata di un libro uscito per la prima volta nel 2002, corredata di una prefazione di Patrick Rumble e di una lunga postfazione di Bruce Elder, importante cineasta e teorico del cinema in Canada. La sua tematica è il cinema sperimentale dei primi tre decenni del Novecento, fino a *L'Age d'or* di Buñuel. Il libro costituisce da un lato una miniera di informazioni su questo ramo delle avanguardie artistiche, trattando non solo di autori più noti, come Abel Gance, Germaine Dulac, Ferdinand Léger, Marcel Duchamp, René Clair e Man Ray, ma anche di altri, noti soprattutto agli specialisti, come i francesi Louis Delluc, Jean Epstein (anche per i suoi scritti) e Marcel L'Herbier, per terminare con i primi film di Luis Buñuel e Salvador Dalí. L'area esaminata è dunque essenzialmente francese; il cinema sperimentale tedesco e sovietico, seppur puntualmente indicato nel discorso generale, è preso meno in considerazione. Bisaccia indaga, anche tramite un denso tappeto di citazioni e inserendo spesso fotogrammi dei film che analizza, la posizione del film sperimentale all'interno delle avanguardie e dell'arte "di ricerca" degli anni 1905-1935, con delle frequenti puntate verso la psicologia della percezione. La ricca bibliografia finale sarà di grande utilità per futuri studi.

Una delle possibili definizioni di quel periodo così cruciale, della quale si nutrono fino ad oggi quasi tutte le sperimentazioni artistiche, è la seguente (Bisaccia mostra la struttura di fondo di quest'idea): una rivolta del significante contro il significato. I puri significanti – i colori, i suoni, i segni grafici, le forme geometriche – si ribellano contro la loro tradizionale subordinazione ai si-

gnificati derivanti dalla vita umana e dalla sua dimensione storica, etica, esistenziale, morale, religiosa. Gli artisti scoprono che le combinazioni possibili dei significanti sono infinitamente più numerose di quelle che si utilizzano abitualmente nelle arti perché corrispondenti a un referente esterno, "reale". Abbandonarsi alle delizie del significato, al puro piacere del colore, della forma, del suono apre all'arte un nuovo campo, infinitamente più vasto di quello tradizionale. Le strade intraprese sono poi diverse. Diverse secondo l'arte: la musica, evidentemente, da sempre non ha quasi "significato" ed è più libera. Per questo diventa il modello di una parte della nuova arte, massimamente in Kandinsky e in Paul Klee. Nella letteratura, al contrario, la rinuncia a un riferimento "umano" si è rivelato alquanto difficile, a lungo andare. Nelle arti visive, l'arte astratta rinuncia al significato, mentre il surrealismo introduce nuovi significanti, giocando con quelli esistenti ricombinandoli in un modo estraneo alla logica e alla ragione abituale. Ma che ruolo ha svolto il cinema in questo? Qui comincia il denso contributo di Bisaccia. Il titolo stesso del libro, *Punctum fluens*, allude alla doppia natura della risposta. "Fluens" fa riferimento alla *Forma fluens* di Ruggero Pierantoni (1986), mentre "punctum", al contrario, cita Roland Barthes: è quell'elemento che pungola, che interrompe il flusso liscio, che ci "punge", ci interpella e ci impedisce di abbandonarci al fluire tranquillo delle cose – ma è anche quello che trattiene particolarmente la nostra attenzione. Il titolo gioca dunque su un ossimoro. Il cinema è abitualmente considerato come un flusso, un movimento senza soluzione di continuità. Eppure, come suggerisce Bisaccia, è un "movimento senza movimento": ogni fotogramma è immobile, il flusso è un'illusione.

Se il significante delle arti visive è costituito dalle forme e i colori, quello della musica dal suono, e quello della letteratura dalle parole, quale è il significante del cinema? Bisaccia non ha dubbi: il *ritmo*. Può esistere un cinema assoluto, una forma di "poesia pura" sullo schermo: senza narrazione, lontano dal teatro, e dunque dal cinema abituale. "C'è un rifiuto netto a usare la macchina da presa

come ‘macchina da prosa’ che si manifesta nel disimpegno e nella scomposizione di ogni intento narrativo” (p. 180), dice a proposito di *Entr’acte* (1924) di René Clair e Francis Picabia, film dadaista considerato come una pietra miliare del cinema sperimentale.

La concentrazione sui propri mezzi – sul *medium* – nell’arte moderna viene chiamata, talvolta con elogio, altre volte con fastidio, “autoreferenzialità” o “formalismo” e ne costituisce un tratto costante (che ha fortemente contribuito a creare un fossato tra artisti e pubblico). Quando il cinema non vuole trasmettere un “messaggio”, ma esplorare i mezzi a sua disposizione, esso si occupa del *ritmo delle immagini*. Allo stesso tempo, questo ritmo non è solo cinematografico, ma ha un forte referente esterno: la dimensione corporea. Il ritmo è legato all’esperienza fisica del mondo.

Bisaccia – e questo è uno dei tratti più originali della sua opera – unisce nel suo libro la forma al contenuto. Ogni capitolo, infatti, prima di esporre una tappa della storia del cinema sperimentale, comincia con alcune pagine in cui lo stile diventa esso stesso “manifestista” mettendo in rete il suono di forme verbali che richiamano all’orizzonte le “parole in libertà”, e la sintesi poetica con l’abito della prosa: con un linguaggio consapevolmente barocco, pieno di neologismi e fuochi di artificio verbali, l’autore cerca di imprimere alla lingua lo stesso ritmo, le stesse accelerazioni e rallentamenti bruschi, gli stessi movimenti verticali, orizzontali e trasversali che osserva nel suo oggetto di studio. I film che esamina sono legati all’arte detta di avanguardia: futurismo e astrattismo, costruttivismo ed espressionismo, dadaismo e surrealismo. Ne condividono spesso l’aspetto programmatico e la volontà di novità a ogni prezzo. I futuristi italiani Corra e Ginna, precursori assoluti, teorizzano nel 1912 un cinema futurista e tentano di avviarne la realizzazione (i risultati sono quasi integralmente andati perduti). Marinetti e altri futuristi pubblicano nel 1916 un *Manifesto della cinematografia futurista*. In effetti, il movimento abitualmente esaltato dai futuristi non consiste solo nella macchina: nel cinema, la velocità, sotto forma di ritmo, diventa una forma pura.

Fatto meno conosciuto, anche Vassily Kandinsky e Arnold Schönberg si interessarono già intorno al 1910 al potenziale del cinema per “mettere in colore il movimento”. Nel caso del surrealismo e del costruttivismo sovietico, il nesso tra i loro principi estetici e politici generali e le realizzazioni cinematografiche è lampante. Ciò nonostante, al termine “cinema di avanguardia”, d’origine militare, Bisaccia preferisce quello di “cinema sperimentale” e soprattutto quello di “cinema della diserzione”. La diserzione è quella della “non-comunicazione”, del rifiuto di soddisfare il desiderio del pubblico di ricevere un messaggio facilmente consumabile. Con questo rifiuto della comunicazione predefinita, potremmo aggiungere, il cinema sperimentale entra comunque, nonostante il suo carattere spesso a-politico, nel clima “utopico” della sua epoca, cioè nel tentativo di sovvertire le basi stesse della vita umana, incluse le modalità di percezione. Superare le associazioni consuete è, secondo l’autore, una delle chiavi interpretative per comprendere il linguaggio di questi film: e questa ricerca di nuove associazioni non ha solo una valenza artistica, ma include anche, aggiungiamo, la possibilità di ricombinare gli elementi della realtà in modo tutto diverso e di mettere in discussione, su tutti i piani, questa “realtà”. Il *punctum* consiste allora nel deludere le aspettative del pubblico, anche in campo percettivo: esaminando il *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger, Bisaccia afferma che “il *punctum* del fotogramma abita in quelle narici irregolari sospese nell’aria sotto l’egida di due occhi rigidi e assenti fra la cerniera accigliata delle palpebre. Un contrasto visibilissimo salta agli occhi. Si tratta della perfezione marmorea, parnassiana della bocca (rossa e colma di allusioni seducenti e proprietà erotiche) e della qualità delle narici a-gemellari che, inconfondibilmente prive di simmetria, convivono all’unisono e senza battaglia: come orpelli del viso che spersonalizzano un volto già senza sguardo” (p. 147).

Non è dunque il soggetto che conta, ma l’immagine in sé: Léger ingrandisce la foto di un’unghia cento volte, e il pubblico la ritiene una fotografia scientifica legata all’astronomia. Léger “aveva fatto vedere che

‘il soggetto o l’oggetto non sono nulla; è l’effetto che conta’” (p. 163). Questo era in sintonia con il peso dato dalle correnti costruttiviste alla tecnica; alla Bauhaus, Oskar Schlemmer cerca di fare spettacoli non più basati sull’attore.

Questa carica “utopica” e totalizzante aveva come parte integrale una delle massime aspirazioni delle avanguardie: superare le divisioni tra le arti, passare da un linguaggio all’altro. Bisaccia ricorda che i già citati fratelli futuristi “Corra e Ginna costruirono un pianoforte cromatico, formato da 28 tasti, ai quali corrispondevano 28 lampade elettriche, per sperimentare analogie e contrasti tra suoni e colori” (p. 15). Si sofferma ugualmente sul pittore russo-francese Léopold Survage, poco conosciuto in Italia, il quale, precursore solitario, espone nel 1913 dei “ritmi colorati” che vogliono sposare sotto la denominazione di “cinema puro” la musica con la pittura e vengono celebrati da Apollinaire. Tra le altre sorprese del libro, apprendiamo anche che perfino il severo György Lukacs aveva allora consacrato delle pagine all’arte cinematografica, in quell’epoca spesso considerata dall’alto in basso dai tenenti della “grande” cultura.

Per le avanguardie, ogni arte deve andare fino in fondo esplorando la propria particolarità, e allo stesso tempo deve collaborare con le altre arti. Questa aspirazione porta a capolavori come il *Napoleone* (1927) di Abel Gance: “Gance aspira a un’arte cinematografica che non sia la semplice somma delle altre arti (musica, pittura, scultura, architettura, poesia, danza), ma la fusione di queste in una (la settima) che le inglobi tutte: nuova sintonia di vari isolamenti linguistici ed espressione densa di una seria esplorazione tra le arti” (p. 114).

I dadaisti, sostiene Bisaccia, difendendoli anche dall’interpretazione – che gli sembra insufficiente – di Rudolf Arnheim del 1933, non vogliono dare significato artistico e neanche erotico al film (in quel caso *Entr’acte*), ma “seguono la strada opposta che porta nel regno dell’insolito non artistico, non significante: frequentato da una sintomatologia del nulla” (p. 181).

Un tale cinema senza significato rischia tuttavia, alla lunga, di stufare per mancan-

za di contenuti umani. È sfuggito a questo pericolo con il cinema surrealista, che tanto deve alla psicoanalisi. È dunque del tutto coerente e pertinente che il libro termini con una lunga interpretazione dei due primi film di Buñuel e dei loro *ritmi*: sempre con il particolare stile interpretativo di Bisaccia, che coglie delle parole tutte le sfumature più impensabili, affidandole comunque al rigore scientifico dell’analisi.

Anselm Jappe

Fabrizio Scrivano

Oggi il racconto.

Come resistere alla banalità dell’informazione

Roma, Meltemi, pp. 122, € 15,00
ISBN 978-88-8353-714-1

Pensare alla letteratura in forma espansa, senza cedere alla tentazione di banalizzare l’esperienza letteraria, e senza ridurla a mero canale informativo. È questo l’obiettivo del lavoro di Fabrizio Scrivano che, nel desiderio di ricollocare un’esperienza triennale come docente di letteratura nei corsi di Comunicazione, trova lo spunto per mettere in piedi un’indagine sul ruolo della letteratura oggi, e in particolare del racconto come forma dell’esperienza. Il volume fin da subito dichiara la sua posizione a sostegno del ruolo della letteratura oggi, consapevole di entrare in un dibattito dove non mancano voci contrarie. I piani argomentativi che segue sono tre: (I) quello politico, della resistenza – dichiarato già nel sottotitolo – che si traduce nella serietà con cui si affronta la narrazione letteraria senza cedere al fascino delle mode disciplinari del momento, riflettendo su un ruolo della letteratura che non stravolga la sua storia millenaria; (II) quello epistemologico, dato dalla capacità di guardare dal di fuori un processo di pensiero complesso come quello letterario, inquadrando il ruolo che assume nel sistema sociale; (III) quello storico, della focalizza-