

Un'arte del movimento / 1

Introduzione

di Philippe-Alain Michaud



Anémic Cinéma

Nel definire il cinema 'sperimentale' si incontrano sempre grandi difficoltà. Lo stesso termine 'sperimentale' appare ben presto eccessivamente riduttivo. Si possono considerare autentiche sperimentazioni gli interventi sulle condizioni di proiezione (installazioni e proiezioni multiple), o ancora le ricerche sulla velocità di scorrimento della pellicola, il fenomeno di sfarfallamento dell'immagine e la sua messa a fuoco. Ma non tutti i film raggruppati sotto il termine 'sperimentale' sono indagini sulle possibilità e i limiti del mezzo cinematografico, tutt'altro; il cosiddetto cinema sperimentale si presenta spesso semplicemente come un cinema liberato dalle convenzioni narrative della fiction – un cinema che, in opposizione al cinema di prosa, potremmo definire di poesia. Del resto esiste una tradizione sperimentale nel

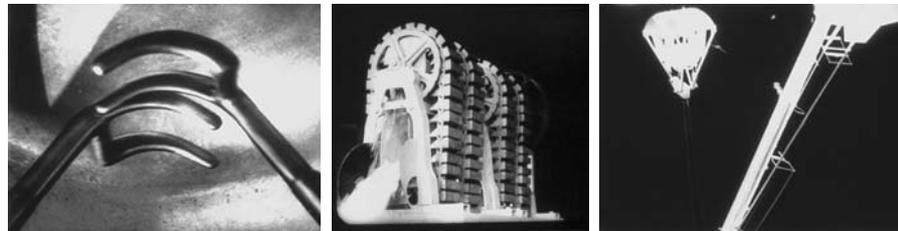
cinema scientifico che, nata alla fine del XIX secolo con le ricerche di Étienne-Jules Marey e di Eadweard Muybridge sulla registrazione e la riproduzione del movimento, si prolunga nel corso del XX secolo in tutti i campi delle scienze naturali (in fisica, in astronomia, in biologia...). Questa tradizione, destinata alla riproduzione e allo studio dei fenomeni naturali, non rientra direttamente, o non in modo intenzionale, nel campo dell'indagine estetica, anche se alcuni cineasti hanno potuto a volte ispirarsi o rivendicarne l'influenza. In mancanza di una definizione legata alla sua specificità tecnica o plastica, si è tentato di definire negativamente il cinema sperimentale attraverso la sua resistenza alle forme

cinematografiche dominanti, a margine delle quali esso si collocherebbe: rifiuto delle condizioni di produzione industriale e di sfruttamento commerciale, rifiuto della narrazione, rifiuto della divisione dei compiti (sceneggiatura, riprese, montaggio...), rifiuto dell'astrazione del mezzo filmico (considerato dal cinema di fiction come un supporto trasparente, una semplice finestra aperta sul mondo) a vantaggio di una valorizzazione delle sue proprietà plastiche... Ma ancora una volta questo tentativo di definizione non convince: come dimostra per esempio la pratica del *found footage* tramite il recupero e il riutilizzo di pellicola già impressionata, spesso il cinema sperimentale consiste nella riappropriazione di forme cinematografiche dominanti e, viceversa, i procedimenti sperimentali finiscono prima o poi per entrare a far parte del lessico abituale della produzione commerciale. La cesura non si colloca quindi tra il cinema sperimentale e quello commerciale, ma, all'interno di quest'ultimo, tra un cinema industriale destinato alla ricerca sistematica del profitto e un cinema d'autore capace di adattarsi o di sfruttarne le costrizioni. Alcuni cineasti riescono a sottostare alle costrizioni del cinema industriale, altri no; e potremmo dire che i cineasti sperimentali sono cineasti che praticano un cinema di tipo artigianale, più vicino ai procedimenti

artistici di un atelier che alla produzione di massa dell'industria. In fondo, forse, la difficoltà ricorrente nel definire e nel descrivere in modo soddisfacente il cinema sperimentale deriva semplicemente dal fatto che quest'ultimo non ha bisogno di definizioni: basterebbe chiamarlo 'cinema', senza aggiungere altro. Perché ciò che abitualmente definiamo con il termine 'cinema' è soltanto un aspetto di un fenomeno più complesso con il quale questa definizione ha finito per confondersi: non è il cinema nato alla fine del XIX secolo dall'incontro di un insieme di innovazioni tecniche e industriali (le emulsioni rapide, il supporto al nitrato di cellulosa flessibile e trasparente, le perforazioni...), ma la proiezione pubblica quella che, nel corso del XX secolo, avrebbe costituito l'orizzonte della storia del cinema. Ma il cinema non va confuso con lo spettacolo nel quale avviene la proiezione delle immagini in movimento; si tratta in primo luogo di un mutamento del modo di concepire e di produrre le immagini, non più a partire dalla fissità e dall'immobilità, ma ricominciando dalla pluralità e dal movimento. In questo senso esistono tecniche per mettere in movimento le immagini che risalgono al passato più remoto e che ritroviamo in tutte le discipline artistiche indipendentemente dalla specifica tecnologia di registrazione e riproduzione moderna; si tratta di forme di espressione che, pur non preannunciando il cinema, sono già essenzialmente cinematografiche: pensiamo ai rilievi istoriati dei sarcofagi e ai ritmi architettonici dei templi antichi, ai motivi decorativi dei tappeti orientali o ai cicli di

affreschi... Per quanto minoritario, nel corso del XX secolo il cinema sperimentale avrebbe rappresentato la traccia di un allargamento dell'orizzonte e della definizione di cinema verso forme di espressione che gli appaiono *a priori* estranee. In questo senso il cinema sperimentale non può essere definito a partire dal mezzo con il quale per un certo periodo è stato confuso, ma deve ricorrere ad altre storie e ad altri contesti artistici: alle arti plastiche, ma anche a quelle applicate, o ancora alla musica. E oggi, mentre è in atto un consistente fenomeno di migrazione del cinema verso le gallerie d'arte, è finalmente possibile ripensare la storia del cinema in un altro modo, come un episodio all'interno di una storia più ampia che coincide con la storia dell'arte. Se alle cineteche spetta il compito di conservare e mostrare la storia del cinema *stricto sensu*, è alle collezioni di immagini in movimento dei musei che spetta il compito di costruire una storia allargata del cinema, aprendo quest'ultima alla coscienza del proprio passato e accompagnandola nei suoi spostamenti e cambiamenti ancora imprevedibili.

(Traduzione dal francese di Cristiana Querzè)



La marche des machines