

## IL FILM D'ARTISTA: UN GENERE METEORICO?

di Pierre Taminiaux

All'interno di una riflessione attorno alla nozione di genere nel cinema francese, proporrei di affrontare la questione del film d'artista che, in apparenza, sembra avere un significato relativamente marginale nella storia stessa del cinema. Tale modalità di espressione filmica oggi sembra essere relegata, in effetti, al dominio dell'archivio, se non della reliquia, come se il movimento del mondo (e non solamente del cinema) diretto al perfezionamento incessante delle tecniche, avesse in qualche modo reso improbabile il rapporto dello spettatore, ma certamente anche del critico, con un insieme di opere che appartengono per la maggior parte al passato dimenticato, o quasi, del cinema. Parlerei, dunque, qui di un punto di vista quasi- archeologico, tentando di sottolineare ciò che, in questo insieme, rileva un'autentica riflessione sulla modernità e più precisamente sul potere dell'artista (nel senso del pittore o dell'artista di forme plastiche) come uomo di spettacolo e produttore di movimento all'interno del mondo dell'immagine.

Un primo passo s'impone naturalmente: consiste nel distinguere e simultaneamente classificare differenti forme d'espressione cinematografica; tutte forme che, poco o tanto, intrattengono una stretta complicità con l'arte moderna ed il suo sviluppo. Intendo, così, per "film d'artista", essenzialmente, un film concepito e realizzato da un pittore o da un artista di forme plastiche nel quale vengono incorporate in modo originale una serie di ricerche estetiche che permettono di mettere in evidenza la "plasticità" dell'immagine cinematografica. Secondo questa definizione assai stretta il film d'artista, in Francia, sarà apparso soprattutto durante il periodo fra le due guerre, all'epoca dell'eccezionale effervescenza dell'avanguardia artistica associata al dadaismo, al surrealismo ed al cubismo. Si pensa immediatamente, a tal riguardo, ai lavori di Man Ray, Léger e Duchamp<sup>1</sup>.

Facendo un confronto vorrei in primo luogo distinguere il film d'artista dal film sull'arte, poi dalla biografia romanzata dell'artista ed infine dal film sperimentale. Qui intendo per film sull'arte il documentario d'ispirazione principalmente didattica s'un artista o s'un particolare movimento, documentario di struttura realista che nel suo spirito quasi-giornalistico prende spesso in prestito alla televisione i suoi metodi. La biografia romanzata d'artista (non riesco a trovare un termine migliore per descrivere questo genere, o sottogenere) è solitamente di natura fittizia e commerciale. Riporta degli avvenimenti biografici legati alla vita di un artista celebre, in particolare alcuni episodi della sua vita privata. Essa possiede indubbiamente una dimensione narrativa, anche se si sforza ugualmente di valorizzare alcuni degli aspetti più importanti del proget-

to artistico del pittore, nella prospettiva di un'esplicita "divulgazione" (pensiamo al recente *Pollock*, per esempio, interpretato e realizzato da Ed Harris, d'ispirazione evidentemente hollywoodiana). Infine il film detto sperimentale sfugge consapevolmente ai tradizionali circuiti della grande diffusione del cinema nella nostra società di massa e riprende alcuni dei presupposti fortemente formalisti del film d'artista, preoccupandosi della prospettiva "plastica". Ma, d'altro canto, si separa da quest'ultimo nella misura in cui il suo autore non è necessariamente egli stesso un pittore (o un artista, nel senso classico e quasi accademico del termine), anche se s'inscrive in una storia pluri o multidisciplinare dell'avanguardia occidentale di quasi un secolo.

Prima di tutto è necessario far notare che il film d'artista, così come l'ho appena definito e messo in evidenza nel suo rapporto con diverse produzioni filmiche affini, si situa evidentemente in un periodo specifico dell'arte francese, periodo che corre dalla prima alla seconda guerra mondiale. Dopo questo periodo, in effetti, cioè dopo la fine degli anni quaranta e gli anni cinquanta fino ai nostri giorni, l'artista moderno (e post-moderno) in Francia avrà poco considerato, se non completamente ignorato, il potere del cinema come modo per creare immagini originali e radicali.

Se si considera, a tal riguardo, l'astrazione lirica dominante nel mondo dell'arte francese dell'immediato dopoguerra, da Nicolas De Staël a Fautrier, o il minimalismo di un Yves Klein, che gli succederà agli inizi degli anni sessanta, si può notare una certa presa di distanza dell'artista nei confronti del cinema. Si può continuare, nella stessa prospettiva, con la nascita dell'arte concettuale negli anni sessanta e settanta attorno al Fluxus, (e in particolare all'opera di Robert Filliou) e si vedrà che il desiderio profondo ed incontestabile di ampliare la nozione di espressione artistica al di là della cornice divenuta troppo ristretta della pittura, non imbroccherà necessariamente il cammino del film ma s'ispirerà piuttosto al nuovo modello dell'installazione e dell'avvenimento collettivo spontaneo. Infine l'arte detta "contemporanea" in Francia, quella, diciamo, di questi ultimi venti o trent'anni (a partire, più o meno, dalla metà degli anni settanta) avrà ugualmente trascurato il cinema per meglio esplorare la fotografia, in particolare nel suo significato sia esistenziale che puramente estetico<sup>2</sup>. (Qui pensiamo, in particolare, all'opera di Christian Boltanski). In altri casi il video si sarà sostituito all'immagine filmica propriamente detta come supporto fondamentale della sperimentazione e della speculazione formale<sup>3</sup>.

Tutto ciò per affermare che il film d'artista, in apparenza legato alla storia del cinema francese ma anche a quella dell'arte francese, avrebbe rappresentato un fenomeno effimero. La questione che proporrei, dunque, sarebbe la seguente: dovremmo noi, per identificare un certo tipo di espressione cinematografica con la nozione di genere, associare necessariamente a questo una ripetizione nel tempo, o potremmo, al contrario, accettare l'idea stessa di un genere dalla vita corta e meteorica? Tale questione supera, a mio avviso, di gran lunga quella della semplice moda di un genere particolare. A tal riguardo, in effetti, è difficile parlare del film d'artista come di una sorta di giocattolo o d'oggetto in voga che riflette i gusti popolari della cultura francese degli anni venti e trenta. La sua natura particolarmente marginale ed oscura (ermetica,

bisognerebbe aggiungere) offre poca credibilità a questa ipotesi. L'avanguardia (in pittura, letteratura e cinema) di quest'epoca si sarà al contrario costituita in profonda opposizione all'influenza della folla e della massa sul destino dell'arte nella società moderna.

In questa prospettiva, quella della non-ripetizione del genere in opposizione alla sua possibile perennità, si può considerare l'esempio del burlesco, genere consacrato dalle storie del cinema. I numerosi film di Laurel e Hardy, Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton ed anche dei fratelli Marx presero il loro slancio in una certa cultura americana degli anni venti e trenta, e l'approssimarsi della seconda guerra mondiale avrà, in qualche modo, segnato la fine della "grande epoca" del burlesco. Un genere, dunque, può essere caratterizzato al tempo stesso dalla sua potenza creatrice o dal suo valore artistico e simultaneamente subire la prova del tempo e declinare durante il suo corso. In altri termini, ciò che non dura nella realtà concreta può durare molto bene, nonostante tutto, nel suo spazio mentale e immaginario. Mia intenzione è di concentrarmi, dunque, essenzialmente sugli scritti di Ferdinand Léger, l'autore del celebre *Balet Mécanique*<sup>4</sup>, perché grazie a questi si può definire, secondo me, il film d'arte modernista in quanto genere e non soltanto in quanto fenomeno eccentrico confinato al dominio, tutto sommato marginale, della sperimentazione pura e dura.

La sua personalissima riflessione si esprime prima di tutto nell'opera *Fonctions de la peinture*<sup>5</sup>, un insieme di saggi che, malgrado il titolo generico, trattano tanto del cinema, della tecnica, della danza, dell'architettura o del circo, che della pittura propriamente detta. Qui il postulato di partenza della pittura è il seguente: la modernità consacra l'intera potenza dello spettacolo divenuto legge e principio assoluto della rappresentazione e della vita sociale. La quarta parte del libro intitolata *Spectacle et cinéma*<sup>6</sup> afferma più precisamente la supremazia dell'enorme messa in scena dell'esistenza nell'epoca dell'industria e del commercio. Di fronte a questa evidenza l'artista è condannato, secondo la sua espressione, ad "inventare costi quel che costi". La semplice riproduzione oggettiva del mondo in qualche maniera non è più sufficiente a garantire il senso dell'arte in un mondo sempre più rapido e dominato da imperativi materiali crudeli ed alienanti. La durezza e la necessità della vita moderna impongono il bisogno frenetico di distrazione, la cieca ricerca di *entertainment* che testimoniano inevitabilmente uno stato di guerra economica permanente tra gli uomini, guerra che non lascia all'uomo alcuna tregua e che, nelle parole di Léger, è "pietosa" (e spietata, andrebbe aggiunto), quanto la vera guerra. Come egli scrive: "Fintantoché l'evoluzione economica non avrà dato all'uomo il nuovo sperato equilibrio e questi sarà vittima della macchina invece che esserne beneficiario, si assisterà ancora a questo giornaliero fenomeno che vede la gente affrettarsi ed ammassarsi per andare a lavorare e per mangiare e che la sera si abbandona allo spettacolo in cerca di una distrazione alla stanchezza quotidiana. Ci vanno come le mosche alla luce, affascinati, una specie di ubriacatura tra quella dei bistrotts e quella degli stupefacenti, spinti come da un oscuro sentimento, poco comprensibile, ma di certo legato ad un bisogno di Bellezza, sul quale presto

ritornerò”<sup>7</sup>. Malgrado l’origine negativa di tale desiderio collettivo irrimediabile, l’artista riconosce così l’importanza dei più profondi bisogni dell’uomo, bisogni non semplicemente consumistici ma anche estetici. L’essere “stupefatto” ed “ubriaco” cerca malgrado tutto, verso e contro tutto, un’espressione collettiva di nuove forme che potrebbero farlo rinascere invece di riflettere la sua estraneità a se stesso. Il secondo postulato proposto da Léger è quello della mobilità fondatrice del mondo moderno. Il mondo, per se stesso ed ancor prima di fare dello spettacolo, è cinematografico ovvero, nel senso primo del termine, sta sempre a descrivere un movimento. La capacità d’invenzione dell’artista consisterà, allora, a partire da queste due affermazioni essenziali, nel creare una scena originale nella (o sulla) quale l’innegabile plasticità dell’universo verrà particolarmente messa in luce. “Faremo *agire gli oggetti*”, egli scrive a tal riguardo volendo sottolineare la natura dinamica del mondo materiale, natura che fino ad allora era stata, secondo lui, riservata al soggetto della pittura, della letteratura e del teatro<sup>8</sup>. Se la nozione di spettacolo meritava di essere presa in considerazione, a dispetto delle sue connotazioni spesso dubbie, era, dunque, un bene perché poteva sfociare in una serie di immagini uniche situate al di là dell’onnipresenza drammatica del soggetto imposto da un modello filmico narrativo. (“La figura umana può giocare il suo ruolo, ma la sua espressione è assolutamente nulla sulla scena-spettacolo; fortemente truccata o mascherata, trasformata, il gesto messo a punto, essa ha il suo spazio nel valore di varietà”, scrive Léger a proposito del suo progetto di scena interamente plastica<sup>9</sup>). L’artista criticò, così, con veemenza, l’ispirazione troppo spesso letteraria del cinema: perché l’arte divenisse pratica filmica era necessario, prima di tutto, che il film divenisse una forma inusitata di anti-letteratura. Secondo questa stessa logica egli insisté sul ruolo dominante accordato allo scenario nella concezione dell’opera cinematografica<sup>10</sup>.

È chiaro che questo genere esigeva un radicale rigetto delle norme tradizionali della produzione della società capitalista, norme che non concernevano solamente l’industria del cinema. Nel suo saggio Léger criticò severamente l’abituale sottomissione del film agli interessi del mercato e, di conseguenza, il culto del divismo associato generalmente a questi interessi. Egli era persuaso, a torto o a ragione, del fatto che la pittura, malgrado la sua apparente inesperienza nel dominio strettamente tecnico del cinema, potesse indicare la via da seguire nell’elaborazione dell’immagine e nella rivelazione del suo potere emozionale direttamente plastico. Per sostenere la sua dimostrazione egli citò anche gli esempi di Abel Gance ne *La Roue*, di Jean Epstein in *Coeur fidèle*, (qui, com’è noto, fu lo stesso Jean Epstein a commentare il lavoro di Léger), di Marcel L’Herbier in *Galerie de Monstres* e in *L’Inhumaine* ed infine di Moujoskine in *Keim*. L’emozione ricercata avrebbe dovuto essere basata, secondo lui, sulla proiezione simultanea di “frammenti d’immagini” in un ritmo accelerato<sup>11</sup>. Ancora oggi si può discutere sulla legittimità estetica di una tale posizione ed ipotizzare, per esempio, che essa non giunse a realizzare ne tanto meno ad esaurire tutte le sue promesse formali, ma il punto è che mise in questione una certa caratterizzazione dei generi che, dagli anni venti riposa-

va nel cinema sulla distinzione fondamentale tra forme differenti di *fiction* (il melodramma, il western, la commedia, ecc...).

In più, essa superava la contraddizione essenziale tra documentario e *fiction* che già a quell'epoca poteva apparire decisiva. Dopotutto il cinema era nato in quanto documento se si pensa a tutti i primi tentativi dei fratelli Lumière, e la sua evoluzione verso la *fiction*, prima nel muto e poi nel sonoro, fu spesso interpretata come il segno della sua maturazione tecnica ed allo stesso tempo artistica: il superamento d'una certa identità documentaria fu presentato, dunque, come la prova d'un movimento quasi irreversibile verso il progresso. Per contrasto il film d'artista non era, in senso stretto, né una *fiction* né un documento, e nemmeno l'incrocio dei due. È senza dubbio questa capacità di modificare i capisaldi più fissi della nozione di genere nel cinema che costituisce, a nostro avviso, all'inizio del ventunesimo secolo, la sua più forte ed incontestabile ragion d'essere storica. È evidente che il cubismo, in quanto movimento principalmente legato alla pittura, non ha avuto bisogno del *Ballet mécanique* per trovare uno spazio privilegiato nella storia dell'arte moderna e che l'opera di Lèger, in particolare, avrebbe potuto passare alla posterità anche se non avesse affrontato in modo originale il mezzo cinematografico.

Questo progetto implicava l'identificazione dello schermo in uno spazio scenico, da una parte, e dall'altra quella dell'oggetto in uno spettacolo. Si potrebbe persino evocare, a tal riguardo, il paradosso dello spettacolo anti-spettacolare. Il carattere antispettacolare ed "anti-spettacoloso"<sup>12</sup> di tale impresa derivava senza alcun dubbio dalla povertà di mezzi tecnici messi in gioco, dall'assenza di ogni presunzione drammatica o ancor meno epica, ed ugualmente dalla dimensione tutta intellettuale ed astratta della forma. Si può affermare, in questo senso, che il film d'artista fu, cronologicamente, nella storia del cinema francese, e può darsi mondiale, uno dei primi generi a contestare la definizione del cinema come spettacolo popolare, definizione che era apparsa fin dalla sua nascita alla fine del diciannovesimo secolo e che all'inizio degli anni venti rimaneva ancora fondamentale. L'eredità dei fratelli Lumière ma anche quella di Georges Méliès, di Max Linder e di Louis Feuillade avevano chiaramente stabilito questa identità in un'epoca in cui molti osservatori colti esprimevano ancora un certo scetticismo nei confronti della qualità propriamente artistica del cinema. Prima di essere accettato ed accolto pienamente come arte il cinema fu, dunque, integrato nell'ordine culturale regnante in quanto "divertissement" di massa, in assenza di una vera e propria cultura della critica, che fu successiva.

Ma questa distinzione fondamentale tra cinema e spettacolo essenzialmente è il risultato, nel contesto preciso della cultura francese e della sua storia, di un desiderio di distinzione dall'eredità particolarmente pesante del teatro. Fino alla nascita del cinema, in effetti (e questa situazione si prolungherà anche per molti anni dopo), la nozione di spettacolo popolare in Francia fu associata soprattutto all'attività teatrale, particolarmente intensa attraverso i secoli a partire dalle farse e dalle rappresentazioni sacre del Medioevo, passando per le commedie di Molière del XVII secolo e per le

opere storico-romantiche di Victor Hugo e di Alexandre Dumas del XIX secolo. L'idea di uno spettacolo anti-spettacolare esprimeva, dunque, la possibilità di uno spettacolo dopo il teatro. (È interessante sottolineare, a tal riguardo, che gli argomenti di Lèger sullo spettacolo popolare nella Francia moderna esaltano soprattutto la plasticità del circo e della danza evitando per la maggior parte del tempo il soggetto del teatro propriamente detto). L'accento messo da Lèger sull'estrema mobilità delle forme nel film d'artista traduceva manifestamente il rifiuto della dimensione spesso statica del teatro, dimensione che, a suo dire, era incompatibile con l'evoluzione stessa d'un mondo sottomesso al potere della tecnica e del movimento meccanico<sup>13</sup>. Inoltre il teatro non poteva esaurire soltanto in sé stesso la questione del Bello in arte nella misura in cui tale questione esigeva profondamente il rapporto privilegiato dello sguardo umano agli oggetti più quotidiani piuttosto che alla voce o al corpo del soggetto. Dal momento che il pittore moderno, secondo lui, aveva "distrutto il soggetto" non poteva accontentarsi di una disciplina alla quale si era quasi interamente dedicato. Il genere che si sforzava di creare scaturiva, per altro, dal bisogno di organizzare e di assoggettare, in qualche modo, lo spettacolo esterno del mondo allo scopo di produrre un'"architettura policroma" che inglobasse, secondo i suoi stessi termini, tutte le manifestazioni di pubblicità corrente. Lo spettacolo allo stato puro, nel suo carattere spontaneo, era ancora troppo caotico ed instabile. Bisognava, dunque, controllarlo attraverso l'immagine cinematografica e pervenire, in questo modo, all'avvento "di una società senza frenesia, calma, ordinata, che sapesse vivere naturalmente nel Bello senza esagerazione né romanticismo"<sup>14</sup>.

Tale genere potrebbe essere ugualmente definito come un "genere povero": l'opposizione allo spettacolare, in effetti, esprimeva innanzitutto il rigetto dell'opulenza e del lusso dei mezzi messi in opera nella creazione, rigetto che fu anche, nella stessa epoca, alla base dei "ready-made" di Marcel Duchamp. "Il denaro è *contro l'arte*, gli eccessi dei mezzi tecnici sono *contro l'arte*. Il genio creatore ha bisogno di vivere nella costrizione; la conosce; e generalmente le migliori opere sono d'origine povera. Tutte le forme di decadenza artistica hanno l'arricchimento all'origine. Saper *far fruttare le costrizioni* in mezzo all'abbondanza, non è da tutti"<sup>15</sup>. Non si trattava, tuttavia, di opporsi al potere della tecnica nell'arte, gesto del tutto vano e senza dubbio destinato a fallire in partenza, ma piuttosto di dimostrare che la tecnica perdeva il suo significato artistico quando superava i limiti concreti dell'esistenza umana. La tecnica doveva, dunque, situarsi al livello dell'uomo, né al di sotto né al di sopra, alla sua altezza propria che era anche quella dell'arte e della vita. La questione della tecnica diveniva, così, propriamente esistenziale e non soltanto materiale. Riferendosi alla produzione di *Ballet mécanique* Lèger scrive così: "*La donna sull'altalena è la cartolina in movimento*. Anche per il materiale ho avuto delle complicazioni. Molto difficile noleggiare dei cappelli di paglia, delle gambe artificiali, delle scarpe. I commercianti mi prendevano per pazzo o mattacchione. Avevo messo insieme tutto il mio materiale in un baule. Un mattino m'accorgo che m'avevano 'sgraffignato' i miei proiettori: ho dovuto pagarli e allo

stesso tempo comprarne altri<sup>16</sup>. Il genere povero mette in evidenza il lavoro di bricolage dell'artista moderno (dell'artista d'avanguardia) all'interno di una società dominata da una logica industriale. Ma è anche l'opera di un intenditore che non occupa una posizione d'autorità, di uno che è innamorato di immagini e di oggetti, che non aderisce a nessuna tradizionale struttura di produzione e che s'oppone alla legge della specializzazione delle pratiche e della divisione del lavoro.

È interessante notare che le osservazioni di Léger sul suo film terminano con un riferimento entusiastico al cartone animato, che, secondo lui, "stimola illimitatamente la nostra fantasia ed il nostro umorismo"<sup>17</sup>. Egli intravede la possibilità di una scomparsa del film d'artista, la fine di un'epoca animata dalla ricerca e dal caso, dove pittori e poeti, usando la sua espressione, si presero una rivincita sulla macchina commerciale del cinema ed affermarono la sovranità dell'immaginazione in arte. Soltanto il cartone animato gli sembra in grado di raccogliere la sfida posta dal film d'artista: "ad esso la parola", così conclude Léger. Si potrebbe paragonare qui la sua posizione a quella di Dalí e di Eisenstein, sulla base della medesima espressione, se si pensa ai rapporti personali, e tutto sommato sorprendenti, che legarono sia il pittore surrealista che il regista di *Corazzata Potemkin* a Walt Disney. In questo senso il genere povero voleva essere quello della libera fantasia e del gioco, dunque del ritorno allo spirito infantile grazie ad un approccio perfettamente speculativo ed empirico<sup>18</sup>.

In un altro piccolo saggio intitolato *A propos du cinéma*<sup>19</sup> Léger presentì la supremazia culturale, attuale o futura, del cinema sul teatro non in funzione di una qualsiasi superiorità artistica ma piuttosto a partire da un riconoscimento del suo unico potere d'invenzione e della sua impressionante velocità (velocità di produzione e di diffusione). L'età della macchina, secondo lui, stava trionfando sull'età del cavallo. Pertanto egli non affermò per niente la morte pura e semplice del teatro la cui più grande forza rimaneva la sua stessa indipendenza nei confronti delle pressioni finanziarie e quindi la sua capacità di assumersi dei rischi senza soccombere ai calcoli strategici e alla legge del profitto. Infine sognò un film senza precedenti per i suoi tempi: descrivere ventiquattro ore della vita di una coppia nei minimi dettagli della loro convivenza. Una sorta di cinema-verità ante litteram dove i personaggi sarebbero stati filmati senza saperlo e dove l'immagine avrebbe rivelato la piena realtà dell'amore senza alcun controllo. Pensando alle reazioni che un progetto così audace avrebbe suscitato all'epoca egli scrisse: "Penso che sarebbe una cosa talmente terribile che il mondo fuggirebbe spaventato, chiedendo soccorso, come davanti ad una catastrofe mondiale<sup>20</sup>". L'insistenza sulla plasticità dell'immagine cinematografica non escludeva, dunque, in nessun caso, l'esaltazione del vero nel Bello né del Bello nel vero.

Tutto questo per dire che la nozione di genere nel cinema deve essere affrontata in tutto il suo ibridismo. Il film d'artista nella sua ostinazione a voler mettere insieme il mondo della pittura moderna e quello del film, pone precisamente una tale questione<sup>21</sup>. Il carattere ibrido della maggior parte dei generi, nel cinema, permette di affermare la singolarità di un genere letteralmen-

te *sui generis*. Tutti i liceali francesi hanno avuto, a loro tempo, il diritto di formarsi sui generi letterari dello stile Lagarde e Michard e dunque sulle distinzioni tutte scolastiche tra poesia, romanzo, teatro e saggio. Ma noi oggi ben sappiamo che il saggio può nascondere un romanzo, o il contrario, e che il teatro può fare anche della poesia. L'analisi del film d'artista, in questo senso, dovrebbe permetterci di cogliere meglio il carattere, direi estrinseco, della nozione di genere nella misura in cui questa è stata spesso confrontata, nella sua storia, con l'eredità delle discipline artistiche considerate autonome. In quest'ottica il genere non è mai lo stesso ma quasi sempre lo stesso e l'altro, nonostante tutte le dichiarazioni d'intenzione e le semplificazioni didattiche delle enciclopedie e delle antologie. In questo senso bisognerebbe riscrivere il genere così come si riscrive la storia. In effetti il film d'artista si può certamente definire come una semplice *traccia* storica e non come un'accumulazione o continua superposizione di oggetti cinematografici colti nella loro pura dimensione quantitativa. La traccia appartiene all'ordine della singolarità e della finitezza, essa resiste per essenza al potere culturale della quantità e della ripetizione incessante. Il genere povero che ho affrontato nella mia esposizione dimostra che si può appartenere alla storia, in questo caso a quella del cinema, senza detenere necessariamente un reale prolungamento nel tempo. Avere una storia, dunque, senz'averne una propria. La nozione di genere, così, contiene essa stessa un insieme di contraddizioni fondamentali che costituiscono la sua ricchezza concettuale e, allo stesso tempo, i suoi limiti reali.

(traduzione di Donatella Morea)

<sup>1</sup> In particolare qui penso a dei cortometraggi come *L'Etoile de mer*, *Le Ballet mécanique* e *Anemic Cinéma*.

<sup>2</sup> Si potrebbe considerare come eccezione che conferma la regola il film di Sophie Calle e Greg Shepard *No Sex last night*, sebbene s'iscrive più nel genere del *road movie* autobiografico che in quello del film d'artista dalle ossessioni prioritariamente plastiche.

<sup>3</sup> Questa presa di distanza dell'arte moderna e contemporanea nei confronti del cinema non si presenta, per contrasto, nelle altre culture occidentali, se si pensa per esempio ai film sperimentali di Andy Warhol negli Stati Uniti o ai lavori cinematografici minimalisti di Marcel Broodthaers in Belgio.

<sup>4</sup> Aggiungiamo che Legér è conosciuto anche per il suo lavoro alla scenografia de *L'Inhumaine* di Marcel L'Herbier e per aver partecipato al film di Hans Richter *Dreams that money can buy*.

<sup>5</sup> Denoel-Gonthier, Paris, 1965.

<sup>6</sup> *Ivi.*, pp. 129-171

<sup>7</sup> *Ivi.*, p. 134

<sup>8</sup> *Ivi.*, p. 136

<sup>9</sup> *Ivi.*, p.137

<sup>10</sup> È in questo rifiuto di sottomettere il cinema alle leggi dello scenario, e quindi della scrittura prestabilita, che il lavoro di Léger si distingue dallo spirito della "politica degli autori" sostenuta negli anni cinquanta da André Bazin e dalle giovani leve della "nouvelle vague". Questa, infatti, implicava necessariamente l'identificazione dell'autore col cinema, sia che fosse uno scrittore originale che un regista propriamente detto.

<sup>11</sup> Ivi, p. 140

<sup>12</sup> Il termine “anti-spettacolare” è da concepirsi come una nozione d'ordine estetico, mentre il termine “anti-spettacoloso” è di natura più strettamente ideologica.

<sup>13</sup> Nella cultura francese questo problema è essenzialmente legato alla preminenza di una tradizione testuale e letteraria del teatro, in opposizione ad una tradizione gestuale e corporale che costituisce una delle dimensioni fondamentali del teatro in altre culture, come in Asia e soprattutto in Giappone se si pensa, per esempio, al Kabuki.

<sup>14</sup> Ivi, p. 143

<sup>15</sup> Ivi, p. 165

<sup>16</sup> Ivi, p. 167

<sup>17</sup> Ivi, p. 167

<sup>18</sup> Il cartone animato, nella sua estetica classica, implica un deliberato processo di precipitazione del tempo nell'immagine filmica e l'espressione di un accelerato mondo d'oggetti sottomessi ad un perpetuo movimento. Il discorso originale di Léger sulla dinamica degli oggetti al cinema presenta, così, numerosi punti di similitudine con una tale prospettiva.

<sup>19</sup> In *Fondations de la Peinture*, cit., pp. 168-171

<sup>20</sup> Ivi, p. 171

<sup>21</sup> Ma questa può essere posta attraverso il possibile studio di altri generi cinematografici in apparenza più classici e popolari. Come si può concepire lo sviluppo del popolare, del film fantastico o di fantascienza, per esempio, senza ricordare le loro indiscutibili origini letterarie? L'emergere di “feuilletons” polizieschi nella società francese del diciannovesimo secolo può anche riflettersi nell'opera di Ponson du Terrail, l'ideatore di un eroe popolare come Rocambole, ma anche in quella di Balzac, di cui si sa che produsse un gran numero di storie per procurarsi da vivere. A di là della Francia lo stesso genere fantastico ottenne i suoi titoli di nobiltà grazie, in particolare, ad Edgar Poe, i cui numerosi racconti ispirarono, sotto molti aspetti, il cinema ad un secolo di distanza. Quanto alla fantascienza è quasi inutile ricordare come, nella cultura francese, i libri di Jules Verne contribuirono alla sua diffusione prima che il cinema se ne impadronisse.