

“SCIENZARTE,” DI ARNALDO GINNA

Preciserò fra poco la lunga magnifica attività futurista di Arnaldo Ginna alto ingegno poliedrico e tentacolare di poeta, novelliere, pittore, scultore, cinemartista, elettroartista. Ora attiro l'attenzione dei futuristi sulla sua originale concezione di una SCIENZARTE.

Sono importantissime esplorazioni ai confini dell'arte e ai confini della scienza più o meno legate con le esplorazioni espresse dalla futurista Benedetta nelle sue sintesi grafiche di «Forze Umane» e dai futuristi Roggioni, Goggetti e Giuseppe Steiner.

F. T. MARINETTI



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Nel 1913, insieme a Boccioni, Balla, Russolo, Carrà, Severini ecc. nell'Esposizione Libera Futurista Internazionale in Roma via del Tritone, 125, esposero sei quadri costruiti con forme astratte. I quadri erano: «Paganini» «Edgar Poe» «La musica della danza» «Ritmi forme e colori di un risveglio a finestra aperta» «Lussuria» «Intossicazione».

Non senza scopo ho messo in ordine i titoli dei quadri: essi, che rappresentavano ancora oggi un'avanzatissima forma d'arte pittorica puramente astratta, cominciano con una forma mista (Paganini) e finiscono con una assoluta forma astratta ideale (Intossicazione).

Dal giorno di quelle esperienze pittoriche ad oggi sono passate dentro di me innumerevoli altre esperienze che si sono man mano spinte oltre gli stessi confini della pittura e dell'arte. Il fenomeno sensoriale pittorico, spinto coraggiosamente dall'assillante desiderio di scoperte nuove, doveva raffinarsi talmente da trovarsi, quasi inaspettatamente, nel campo dell'astrazione pura scientifica, geometrica, matematica.

Il fenomeno sebbene raffinatissimo sensoriale è restato artistico anche nelle ultime esperienze, tanto da potersi ancora chiamare arte, ma ha perduto uno degli elementi sin'ora essenziali della pittura e di tutte le arti, la preoccupazione armonica ed estetica del bello. D'altra parte, queste nuove esperienze le abbiamo chiamate «Scienzarte» perché la preoccupazione nostra maggiore, dopo aver sorpassato tutti gli idealismi ed i canoni estetici antichi e moderni, è quella di scoprire e di rendere palesi le forze psichiche, fisiche, chimiche, matematiche ecc. per mezzo delle linee.

Per allontanarci definitivamente dal pericolo di una estetica sensoriale, dal bisogno innato di bellezza e di armonia delle forme, abbiamo abolito la rappresentazione plastica e cromatica attenendoci soltanto alla linea che deve essere intesa nel più alto senso di purezza matematica.

La linea di cui ci serviamo non ha, nemmeno rappresentativamente, consistenza, spessore, larghezza ecc. essa deve intendere puramente ideale. Queste linee che noi definiamo matematiche per liberarle da ogni espressione sensoriale estetica, non devono essere però considerate alla stregua della fredda concezione matematica che le vede soltanto sotto l'aspetto di simboli. Noi affermiamo che la linea tracciata ha un valore di reale esistenza, più reale della forza stessa che ne è soltanto l'effetto. Queste linee sono la causa, l'anima stessa delle forze universali. Il concetto sarà man mano spiegato e sviluppato; intanto cercherò di illustrare con esempi che cosa è questa «Scienzarte».

Primi di tutto presente questo mio disegno dal vero, fatto due anni fa in Umbria. Esso avrebbe tutta l'aria di un disegno passatista se lo studio non fosse stato eseguito con intendimenti di ricerche molto futuriste. Per quanto lo consenta la riproduzione osservate che la roccia da cui esce l'ulivo e le masse che formano il terreno circostante e gli alberi del prossimo secondo piano mostrano uno stesso andamento contorto delle linee essenziali. (Fig. 1)

Al di là della rappresentazione fotografica pittorica noi scorgiamo una forza che dimostra la sua esistenza attraverso linee caratteristiche, nè più nè meno di quelle che sul corpo e sul viso umano dimostrano le peculiarità dell'individuo intelligente, il carattere e le tendenze. Con la nostra investigazione scienzartistica abbiamo scoperto che la forza (geologica e vegetale) che informa la roccia, l'ulivo, il terreno circostante ecc. è una forza intelligente e caratteristica, nè più nè meno di quella umana.

Ecco l'importanza investigativa della Scienzarte: con un processo artistico-pittorico abbiamo fatto una scoperta scientifica. Ma procediamo con ordine di esempi:

Presento un altro mio disegno che ho intitolato «Uomo antico». (Fig. 2)

Ecco un disegno prodotto dalla fantasia, dove sono eliminate le scorie inutili rappresentative e dove la ricerca della scienzarte si fa più palese. Gli elementi delle linee sono tracciati di reali forze cristallizzate attraverso molti secoli. Quale'uomo vi vedrà soltanto una figura stilizzata: naturalmente possono esserci degli altri elementi, ma a noi interessa soltanto di scoprirvi quelle linee-forza che

presentammo nel primo esempio. Le linee-forza sono lì a farci conoscere un'anima vitale invecchiata-decrepita. Esistono nell'ambiente universale delle forze, delle vere e proprie entità caratterizzate da queste linee-forza.

Un altro disegno «Paesaggio»:

Le forze che caratterizzano l'ambiente sono in questo caso nello stato di formazione, esse sono per ciò nebulose. (Fig. 3)

A questo punto voi direte: «Ma insomma, nel caso di questo «Paesaggio», come erano gli alberi le case ecc.? Se erano reali dovevano essere precisate. Le nubi solo potevano essere di forma imprecisata».

Questa vostra osservazione mi è utile per farvi riflettere, una volta per sempre, che l'entrata in funzione di forze temporanee (in questo caso quelle delle nubi) possono compenetrare l'ambiente con le loro forze intelligenti e dare le loro caratteristiche alle altre cose che cadono nel loro raggio d'azione. Insomma le linee-forza che noi percepiamo e che ci interessano

mezzo è quasi esclusivamente artistico lo scopo è quasi esclusivamente scientifico. Ulteriormente vedremo che la linea ha una influenza fondamentale anche nelle apparecchiature scientifiche e nelle costruzioni biologiche. Ma adesso

proseguiamo con ordine: Ecco un disegno con forme quasi esclusivamente astratte intitolato «Dolore-Tristezza malata». (Fig. 4)

Lo stato d'animo è costruito essenzialmente da linee forza sebbene anche qui la preoccupazione sia ancora pittorica.

Il bisogno di liberarmi dai resti di una estetica pittorica mi hanno spinto a rovinare esteticamente questo disegno scrivendovi sopra punto per punto delle frasi di precisazione. Le frasi non hanno inter-

Fig. 3

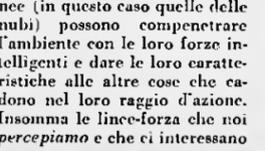


Fig. 4

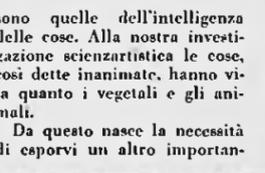


Fig. 5



Fig. 6

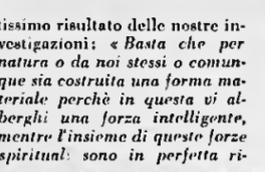


Fig. 7



Fig. 8

zioni letterarie ma intenzioni scientifiche capaci cioè di precisare le zone caratterizzate da uno speciale accumularsi di forze. (Fig. 5)

Porto ad esempio un altro disegno «Nevrastenia» in cui si va decisamente liberandosi dalle forme plastiche e cromatiche. A questo punto ricordo alcuni disegni di Benedetta di Gius. Steiner e di Bot, disegni che furono inconsciamente portati verso lo scopo scientifico della scienzarte. (Fig. 6)

Un altro disegno «Fischio» eseguito con pure linee ma in cui rimane ancora qualche preoccupazione estetica architettonico-pittorica. (Fig. 7)

Il mio senso intellettuale si è intanto talmente raffinato che mi sono trovato, quasi di sorpresa, in un piano di azione nuovo, nel piano delle forze spirituali che sono alla base del mondo concreto visibile. In questo piano valgo vagando ogni giorno vivendo in un nuovo mondo ben più ammirevole di questo, dove le rappresentazioni sono più sintetiche di quelle del mondo tangibile ma dove si fuciano i grandi ed i piccoli effetti del mondo materiale.

Presento un esempio delle forze che si concretizzano in forme vegetali. (Fig. 8)

Ma ecco in fine altri due esempi in cui la nostra ricerca scienzartistica si è liberata completamente da ogni senso estetico e raggiunge un certo grado di precisazione positiva. (Vedi fig. 9, 10)

Che cos'è dunque questa «Scienzarte» se non un modo di analisi delle forze e delle leggi psico-fisiche per mezzo della linea anziché per mezzo del pensiero puro come nel mio esposto «Investigazione introspettiva-futurista»?

Prossimamente lo sviluppo di questo concetto.

ARNALDO GINNA MOSTRE ROMANE

Alla Galleria Roma I Mostra del Gruppo «Spensierata» creazione di un gruppo di giovanissimi, ai quali non è lecito avere più di venti anni.

È esposto il progetto di un villaggio rurale. Tutta l'architettura risulta tecnicamente scolastica, ma quello che conta è la volontà che anima questo gruppo di giovanissimi, i quali liberatisi dalle pastoie dell'accademismo, possono far molto.

In pittura Walter Lazzaro presenta otto olii-Paesaggi di carattere romantico dalla tecnica larga al modo degli impressionisti. È penoso vedere in questo ragazzo — che conosce molto bene il colore — quello sforzo di romanticizzare, ormai non conforme coi tempi che cortono.

Orestano si rivela uno scultore vigoroso. Ciononostante è travagliato da irrequietezza d'aspirazioni e si dibatte in varie tendenze, cercando nel suo animo l'espressione d'arte più adatta al proprio temperamento. Lo vorremmo più vicino allo spirito delle nuove forme. Buoni due gessi di atleti ove è posto in rilievo la parte costruttiva della figura; un ritratto del Duce segnato con vigoria di carattere, ed una testa di Gandhi.

Antonio Donghi espone alla Galleria Sabatello una quarantina di quadri. Il Donghi si affatica a conquistare una forma di pittura solida, e il suo colorito brillante, nel quale le varie tonalità si fondono come in una atmosfera splendente, ci fanno ricordare la pittura su porcellana.

Pecca eccessivamente d'analisi, ma le forme dei soggetti sono morbide, le linee tondeggianti, il colorito luminoso e lieto. Tutte le sue figure risultano statiche, eccessivamente statiche, e hanno il carattere della natura morta dipinta in grande.

Tecnicamente: manierato.

Nella sala del Club Casanova, in Piazza del Popolo le «Donne professioniste artiste» hanno avuto la cattiva ispirazione di esporre una numerosa raccolta di pitture. L'espositricei assommano ad una ventina. Mancanza assoluta di originalità. Assenza di ricerche luminose e sintetiche. Nessuna delle pittrici si preoccupa del problema plastico-pittorico. Piuttosto si nota un certo sforzo nel tentare la soluzione dei problemi lasciati in eredità dalle età passate. L'unica ad avvicinarsi leggermente alla nostra sensibilità è Giulia Zeni. La de Persis oscilla fra verismo e sinteticismo ed è manifesto in lei un certo sbandamento che pregiudica la sua personalità. Donna Vittoria Ruspoli ricca di delicatissimi semitoni, non riesce affatto interessante.

La pittura di Ester Epifani ha caratteri di spontaneità e spensieratezza ed è certamente l'artista che, come modernità di tecnica, supera tutte.

MARIO RISPOLI

CINEPOETICA IN UN FILM DI JEAN COCTEAU

La complessa vita del cinema nella sua realtà economica come nel facile respiro commerciale della nostra epoca, la cui vita è piena di emozioni e di pause in contrasto e che il pubblico molte volte, a torto, prende per un'eccessiva d'eccezione o artificiale.

Ma al contrario, se il muto e il materiale tecnico hanno raggiunto dei gradi di apparente progresso, questo progresso è sordo alla vita reale del cinema, il quale non ha trovato ancora la sua vera funzione espressiva.

Non è qui il caso di fare un esame su lo stato del cinema mondiale.

Le conquiste raggiunte sono varie e multiple, direi quasi in ragione inversa del loro successo collettivo. Io parlo dei pionieri. I miei amici, pionieri della evoluzione tecnica ed artistica del cinema, ne sanno qualche cosa. Arnaldo Ginna, Eggeing, Fernand Leger, Hans Richter, Walter Ruttmann, S. M. Eisenstein, Desvay, Paimlevé, nelle loro film hanno per primi tentato nuove vie del muto e del sonoro, misurando le infinite possibilità del film astratto e di quello documentario, di quello affidato al movimento anonimo delle masse o al gioco individuale dell'oggetto in simultanea compenetrazione con l'immagine astratta, fino alla precisione spettroscopica e spettacolare del film scientifico.

Oggi è dimostrato che il film sperimentale, o specializzato creato per opera di giovani e generalmente da personalità di origine extracinemografica, è stata l'unica esperienza che ha portato un vivo contributo all'evoluzione tecnica del film.

È a questo genere di films che dobbiamo interessarci, perchè solo attraverso questa produzione potremo raggiungere le alte mete tecniche, artistiche e spirituali del cinema e orientarlo definitivamente verso la propria ragione vitale.

Questo linguaggio delle immagini non può trovare la sua espressione che nell'arte o nella poesia, poichè è chiamato a tradurre con mezzi sensibili la drammaticità o la giocondità nella quale si dibatte la nostra umanità.

Nella cinematografia la tecnica è il veicolo della poesia.

L'invenzione nasce dalla tecnica che diviene materia poetica nelle mani del cineasta intuitivo e creatore.

La tecnica costituisce la chiave di volta dell'espressione nell'edificio cinematografico rivelando e suggerendo la trascendenza tra realtà concreta e realtà astratta.

Nel mistero di questa trascendenza l'autentico cineasta, dal nulla crea il tutto, come un realizzatore ordinario da un grande soggetto può smarrirsi nelle più edificanti banalità.

• • •

Nel film il sangue di un poeta, Jean Cocteau ha raggiunto indiscutibilmente il più alto diapason fra soggetto e gli elementi di espressione. Con questo film l'autore si propone di esprimere con la continuità tecnica-emotiva dell'immagine, la discontinuità del subcosciente.

Esteriorizzazione di aspetti della vita interiore che si concretizzano in fatti ed atti che trascendono la realtà contingente per ubbidire ad un'altra realtà, ad una realtà immanente.

Problemi, come vien fatto di credere, estranei al cinema o alle sue ragioni spettacolari. Nicte di tutto questo: il sangue del poeta, al contrario, dimostra di essere forse il primo film concepito in funzione puramente cinematografica, rivolto esclusivamente ad aprire nuovi varchi all'esperienza e alla tecnica del muto e del sonoro.

Tentativo di evasione dalle esperienze compiute per sfocciare con mezzi logici e irreali in una nuova misura poetica del cinema.

Nel sangue del poeta, Cocteau ha cercato di girare la poesia, come i fratelli Williamson hanno girato gli abissi del mare. Si trattava di scendere nelle profondità del proprio io e di sorprendere lo stato d'animo poetico. Questo non era certo facile, poichè avvicinarsi alla poesia attraverso il cinema significa entrare in uno stato di grazia e intercettare le immagini visive e auditive fra il sogno e la realtà.

In questa specie di autopsicobiografia, assistiamo ad una successione di visioni che non sono né associazioni d'idee, né ricordi, quanto paradossali che si avvicinano sullo schermo, segreti che passano al filtro della luce, tutto un mondo terribile e a volte orribilmente equivoco ed

enigmatico, capace di suscitare profondi cauchemars, tali, quali vivono i poeti, i poeti raffinati della nostra epoca, la cui vita è piena di emozioni e di pause in contrasto e che il pubblico molte volte, a torto, prende per un'eccessiva d'eccezione o artificiale.

Cocteau è un poeta. Un poeta che ha la felice intuizione di comprendere la fatalità storico-estetica della nostra epoca, della sua razza, del momento eternizzato come tale.

Forse per queste ragioni è indicato a suggerire le vie del cinema nel suo divenire.

Con questo film egli ci ha dato un saggio di cinepoetica, che invano avevamo atteso da un Epstein, o da Germain Dulac, dal Ruttmann, e tanto meno dall'incontinento Bonnel con le sue films surrealiste.

Il sistema di lavoro impiegato da Cocteau è quello che gli ha permesso di tradurre in forma poetica i mezzi d'espressione, generalmente ignoti ai più consumati e perfezionati cineasti.

Egli — ad esempio — approfitta della stanchezza fisica nella quale si trova un cineasta dirigendo la messa in scena di un film, per entrare in uno stato quasi sonnambolico tale da affermare: On ne mange pas. On dort debout. On trébouche. On nage. On ne sait plus où l'on est. C'est une des raisons pour lesquelles le cinématographe serait une arme poétique superbe; e aggiunge: «Dormir debout, c'est parler sans se rendre compte. C'est se confier. C'est dire des choses qu'on ne dirait à personne. On s'ouvre: les ténèbres cessent d'être des ténèbres».

Jean Cocteau utilizza i procedimenti e i trucchi, come elementi dell'azione eternizzata fra tempo e spazio. Così ad esempio nella scena della solitudine del poeta avviene che, vivendo egli intensamente i fantasmi della propria creazione, la bocca di uno di questi s'imprime come una ferita nella palma della mano del poeta; l'apparizione delle stigmatiche persiste ossessionante, sinché questi una mattina si sveglia con la propria bocca moltiplicata da quell'altra, quasi fosse il prodotto di un incontro casuale. Il poeta tenta di togliersela offrendola alla jericata rigidità di una statua. Questa si anima, parla, lancia invettive e si vendica trasportando il poeta verso un viaggio pieno di fantasie e spaventevoli avventure.

In altri casi il poeta-cineasta trasforma l'accidentalità dell'imprevisto in necessità lirica, come l'atmosfera argentea di apoteosi che regna nelle ultime scene è dovuta — ad esempio — alla polvere sollevata dai tappeti agitati involontariamente.

Lo stato di angoscia e di incubo che pesa su gli spettatori che assistono a questo film è indiscutibile. L'onnipresenza dell'enigma, l'espansione tragica dovuta alla violenza dei contrasti fra l'azione poetica e l'atroce realtà introspettiva delle scene — come ad esempio — la navigazione lirica del poeta e le visioni allucinanti dell'Hotel des Folies Dramatiques, la metamorfosi della poesia e l'episodio simbolico del fanciullo sanguinante sepolto dalla neve, sono quadri che offrono invero un doloroso smarrimento psichico e visivo.

Le scene che ne risultano, infirmano certo la tradizione etica ed estetica, la logica narrativa e lirica, le leggi di equilibrio e armonia, la tecnica convenzionale e la volontà di voler andare verso l'applauso. Ma questi errori, queste prese di posizione, queste aggressioni alle contingenze, non sono forse proprio le intenzioni stesse che il poeta si era prefisso di raggiungere?

La tecnica non ha pretese di avviarsi verso la perfezione voluta dalla consuetudine dei film commerciali. L'interpretazione è affidata a individualità che sanno mantenere l'anonimato esibizionistico, ma non quello spirituale, mentre sanno misurare il gesto e l'azione.

Film sonoro o parlato, il sangue del poeta alterna i commenti astratti della musica di Georges Auric, con le frasi enigmatiche, ma evocative, del poeta. Questi non racconta, come ripeto, le sue vicende autobiografiche sopra un nastro di 1200 metri, ma rivela, sviluppa, imprime ed eccita con l'acido corrosivo dei propri globuli rossi malati, le immagini della sua passione extra-terrena, della sua fatalità storica che vuole assurgere a mito.

PRAMPOLINI