

Astrattismo anno zero?

Dopo la vittoria a sorpresa di *Barcode* lo scorso anno, c'era molta curiosità su quale sarebbe stato il livello della pattuglia dei film astratti presenti in questa edizione del festival. Il responso è stato decisamente

positivo, sia pure con una punta d'ambiguità. Quest'anno i film astratti del concorso principale erano tre, due dei quali di ottimo livello e unanimemente assai apprezzati dal pubblico dei festivalieri. Se infatti *X-Man* del canadese Christopher Hinton, gioco di semplici linee il cui unico momen-

to distintivo è la formazione casuale di una figura umana stilizzata (che aveva tratto tutti in inganno sul catalogo, facendo pensare a un corto narrativo), è troppo breve e poco significativo per lasciare il segno, *Oïo*, realizzato da un altro canadese, **Simon Goulet**, era il titolo visivamente più impressionante, che si è infatti aggiudicato un meritatissimo premio della giuria FIPRESCI (la federazione internazionale della stampa cinematografica) "per la straordinaria inventiva tecnica che ha permesso di mettere le immagini al servizio della musica". Premio che l'anno scorso era andato proprio al detronizzato Hinton, con il suo pregevole (ma non astratto) *Flux*.

A ben vedere, però, *Oïo* non è un film d'animazione in senso stretto, perché è il risultato della sovrapposizione, in un incredibile lavoro di compositing, delle riprese dal vivo di getti di vernice (la bellezza di 540 litri), lanciati nel vuoto da una catapulta appositamente costruita, e ripresi a velocità accelerata. Il gioco dei colori, la suggestione delle forme, la loro composizione in figure caleidoscopiche e la buona aderenza al ritmo della musica fanno di *Oïo* un'esperienza visiva affascinante e inconsueta. Spettacolare anche il finale, in cui, dopo aver dato vita alle più disparate suggestioni astratte, i getti di pittura si dispongono in modo da formare quello che all'occhio appare come un panorama montano, che fluttua per qualche secondo sullo schermo prima di disperdersi di nuovo nei



OÏO © AMONIAK FILMS



CAMERAS TAKE FIVE © STEVEN WOLOSZEN

flussi di colore che in realtà lo compongono.

Di buon livello anche *Cameras Take Five*, realizzato in disegno diretto su pellicola da un ennesimo canadese, **Steven Woloshen**, ad accompagnamento del classico brano jazz *Take Five* di Dave Brubeck. Dal punto di vista formale, il film non aggiunge nulla a quanto realizzato con la stessa tecnica da Norman McLaren, che resta il modello col quale chiunque tenti questo tipo di operazione deve inevitabilmente confrontarsi. Ma a differenza di quelli di McLaren, tutti incentrati attorno all'incessante sperimentazione sulle potenzialità del linguaggio visivo, *Cameras Take Five* trova la

sua dimensione nel porsi come un "semplice" complemento visuale alla musica. Woloshen ha immesso nel film la sua sensibilità di musicista, al punto da realizzarlo tutto in un'unica sessione, dopo aver metabolizzato il brano musicale fino a considerarsi un membro dell'orchestra che al posto di uno strumento sonoro ne usi uno visuale. In questo modo, è riuscito a integrare perfettamente musica e immagine, che finiscono per trovare quel magico punto d'incontro in cui nessuna delle due prende il sopravvento sull'altra, e che fa sì che, a dispetto dell'assunto iniziale, sia difficile dire chi fra le due funga da accompagnamento.

È raro trovare due film astratti così soddisfacenti per lo spettatore finale, e a questa considerazione si lega quella punta d'ambiguità a cui si accennava. La realtà è che finora siamo stati portati a considerare quella dell'astrattismo come una sorta di ultima frontiera dell'arte per l'arte, una zona elitaria dominata da quella cultura "alta" e magari un po' intellettualistica impegnata in difficili ricerche estetiche e formali, spesso inaccessibili ai comuni spettatori. Da questo punto di vista la profonda crisi degli anni Ottanta e Novanta veniva non senza ragioni interpretata come la logica conseguenza del fatto che tutto, in questo campo, sembrava essere già stato realizzato da personaggi del calibro del già citato McLaren o del pioniere Len Lye, che avevano lasciato dietro di loro solo qualche

pallido imitatore, o al più un manipolo di volenterosi che nel tentativo di affrancarsi da un'eredità fin troppo pesante finivano troppo spesso per risultare velleitari. Il recupero della centralità dello spettatore, già evidente l'anno scorso con *Barcode* e ancora più palese quest'anno nella coppia citata, sembra essere la novità di questi anni Duemila, che vedono finalmente dati per acquisiti i risultati delle ricerche avanguardiste, usate non più come base per ulteriori sperimentazioni, ma come mezzi ormai maneggevoli con disinvoltura per tornare a quello scopo fondamentale che è la creazione di forme e suggestioni in movimento. Astrattismo per le masse? Manierismo più o meno digitale? Forse sì. Ma forse si tratta semplicemente dell'indicazione che una fase storica si è chiusa e che è ormai tempo che se ne apra un'altra, con la ricerca finalmente svincolata dall'imitazione dei grandi maestri e orientata in nuove e (separabilmente) diverse direzioni. Si tratta di un fronte appena aperto, anche se in realtà per ora non è che si scorga molto all'orizzonte. Ma c'è ben poco da lamentarsi se, mentre aspettiamo che si riformi chissà dove questa zona franca dell'arte "alta", siamo intrattenuti da film come questi, magari concettualmente non nuovissimi né particolarmente profondi, ma ben fatti, realizzati con gusto e ottimo senso estetico, e capaci di suscitare emozioni spontanee.



© LUNCHTIME PRODUCTIONS

Il lungo addio

La selezione di lungometraggi del 2003, vinta meritatamente dall'hongkonghese *My Life as McDull* (vedi eMotion n. 3), è stata per molti versi meno soddisfacente rispetto a quella dello scorso anno. *McDull* stesso non è un capolavoro, rimanendo tuttavia un buon film, di varia e altalenante ispirazione, ma capace d'indovinare molti dei suoi momenti giocati tra umorismo e malinconia, e di sfoggiare un ventaglio di tecniche che lo rende il più aperto alle sperimentazioni del lotto, pur nella ristrettezza di mezzi.

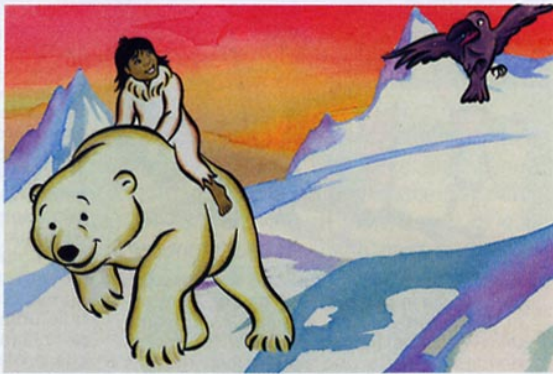
Ancor più povero era *The Legend of the Sky Kingdom*, incredibile produzione made in Zimbabwe che a nostro avviso meritava almeno una menzione (ne parliamo in questo stesso numero, a pagina 50). Il resto si aggirava tra il discreto e l'inguardabile. Il francese *Kaena la prophétie*, di **Chris Delaporte** e **Pascal Pinon**, vantava una computergrafica imperfetta, a tratti legnosa nell'animazione, ma immersa

▷ Il danese *The Boy Who Wanted to Be a Bear* (*Drengen der ville gøre det umulige*), uno dei cinque lungometraggi in concorso

◁ L'hongkonghese *My Life as McDull*, già visto nel 2002 al Far East Film Festival di Udine, ha ottenuto il Grand Prix di Annecy come miglior lungometraggio

in uno scenario gigeriano dotato di un certo fascino e corredato di effetti visivi non privi di suggestione e fantasia. La storia fantascientifica, a tratti confusa ma non disprezzabile, pescava a piene mani dalla ricca tradizione del fumetto fantasy d'oltralpe, includendo tra i collaboratori alla sceneggiatura anche il leggendario Alejandro Jodorowsky.

Da un versante oppostamente anti-tecnologico arrivava il franco-danese *The Boy That Wanted to Be a Bear*, storia di un neonato rapito da un'orsa a cui è morto il cucciolo, e che da adulto sceglie la via de-



© DANK TREFILM PRODUKTION APSELES ANIMATEURS

gli orsi anziché quella degli uomini. La parabola animalista poteva funzionare, anche nelle sue coordinate più sentimentaliste e adolescenziali. La realizzazione lascia però alquanto a desiderare: se il design semplice e morbido creato dalle matite al servizio del regista **Jannik Hastrup** è comunque gradevole, la struttura narrativa risente di semplifica-

Astrattismo anno zero?

Dopo la vittoria a sorpresa di *Barcode* lo scorso anno, c'era molta curiosità su quale sarebbe stato il livello della pattuglia dei film astratti presenti in questa edizione del festival. Il responso è stato decisamente

positivo, sia pure con una punta d'ambiguità. Quest'anno i film astratti del concorso principale erano tre, due dei quali di ottimo livello e unanimemente assai apprezzati dal pubblico dei festivalieri. Se infatti *X-Man* del canadese Christopher Hinton, gioco di semplici linee il cui unico momen-

to distintivo è la formazione casuale di una figura umana stilizzata (che aveva tratto tutti in inganno sul catalogo, facendo pensare a un corto narrativo), è troppo breve e poco significativo per lasciare il segno, *Oïo*, realizzato da un altro canadese, **Simon Goulet**, era il titolo visivamente più impressionante, che si è infatti aggiudicato un meritatissimo premio della giuria FIPRESCI (la federazione internazionale della stampa cinematografica) "per la straordinaria inventiva tecnica che ha permesso di mettere le immagini al servizio della musica". Premio che l'anno scorso era andato proprio al detronizzato Hinton, con il suo pregevole (ma non astratto) *Flux*.

A ben vedere, però, *Oïo* non è un film d'animazione in senso stretto, perché è il risultato della sovrapposizione, in un incredibile lavoro di compositing, delle riprese dal vivo di getti di vernice (la bellezza di 540 litri), lanciati nel vuoto da una catapulta appositamente costruita, e ripresi a velocità accelerata. Il gioco dei colori, la suggestione delle forme, la loro composizione in figure caleidoscopiche e la buona aderenza al ritmo della musica fanno di *Oïo* un'esperienza visiva affascinante e inconsueta. Spettacolare anche il finale, in cui, dopo aver dato vita alle più disparate suggestioni astratte, i getti di pittura si dispongono in modo da formare quello che all'occhio appare come un panorama montano, che fluttua per qualche secondo sullo schermo prima di disperdersi di nuovo nei



OÏO © AMONIAK FILMS

Arte al castello

Dove finisce l'animazione e dove inizia l'arte contemporanea? La domanda non ha ragione d'essere. Da sempre le arti visive propriamente dette e l'animazione si sovrappongono, esistono nella stessa opera e nello stesso luogo e non una in assenza, o al termine, dell'altra. Ne è una prova la mostra *Artistes du mouvement* (Artisti del movimento) ospitata nel Museo del Castello di Annecy fino al 30 settembre. Nelle sale del labirintico e suggestivo edificio medievale che domina il lago, il pubblico può fruire dell'opera della pittrice e cineasta tedesca Solweig von Kleist, e della coppia francese Frédéric Le Junter, "scultore di suoni", e Laurent Pouvret, "scultore d'immagini". Tutti e tre animatori, tutti e tre artisti sperimentali, tutti e tre entrambe le cose.

La von Kleist esplora la continua interazione tra immagine e movimento. Nata a Würzburg, dopo gli studi alla Hochschule di Berlino e al Californian Institute of the Arts di Los Angeles, si è trasferita in Francia all'indomani della realizzazione del suo primo corto *Criminal Tango* (1985, premio FIPRESCI ad Annecy), realizzato incidendo direttamente la pellicola. Nella mostra, contemporaneamente all'esposizione delle pellicole graffiate, viene proiettato il corto su uno schermo: tocca allo spettatore decidere la sorgente del movimento, se i propri occhi scorrendo la pellicola o la macchina da presa che la riproduce

meccanicamente sullo schermo. Sono esposti anche altri due corti, *Pantha Rhei* (1992) e *Le roman de mon âme* (1997), il primo corredato di fondali e *paper cel* su carta bianca, il secondo visibile in un televisore posto all'interno di una stanza ricreata in cartapesta, identica peraltro a una stanza che compare nelle immagini. È forte dovunque l'influsso espressionista, che Solweig von Kleist attribuisce alle sue origini: l'impatto è di grande atmosfera e la dialettica tra immagini fisse e immagini in movimento è riuscita. Durante il Festival, la stessa artista tedesca è stata autrice di una performance: in due ore, davanti a un folto pubblico, ha dipinto a pennello una grossa tela bianca, vi ha fatto scorrere sopra una videocamera e ha montato in fretta le immagini, ricavando una sequenza d'animazione in tempo reale.

Pouvret e Le Junter si propongono invece come scultori, ma è evidente che il loro lavoro si compie nel movimento. Laurent Pouvret espone una serie di pose dello stesso pupazzo in fil di ferro (al termine della quale ne vediamo il risultato su un video, con effetto analogo a quello di *Criminal Tango*) e alcuni set dei suoi ultimi due cortometraggi, *Ferrailles* (Ferraglie, 1997) e *La canción du microsillon* (La canzone del microsilo, 2002), anch'essi proiettati al Museo. Il primo è la storia di tre pupazzi fatti appunto di ferraglia che si ribellano al regime della fabbrica in cui lavorano; il secondo (in concorso quest'anno al festival) è la ciclica esibizione di un altro pupazzo di metallo che propone i numeri del suo teatrino ambulante a un pubblico inesistente.

A entrambi i corti di Pouvret collabora Frédéric Le Junter, che ne ha realizzato gli effetti sonori. Nato a Saint Etienne e diplomato all'École de Graphisme et de dessins animés di Lion, Le Junter, che installa anche a festival di musica alternativa, è originario di Dunkerque: «Voglio riprodurre i suoni che ho sempre sentito sulla spiaggia fin da piccolo», spiega. Alla mostra porta alcune installazioni, realizzate con materiale povero o di scarto. Lo spettatore schiaccia l'interruttore e l'elettricità infonde movimento a piccole ruote o giradischi: questi non suonano musica, ma azionano ciclicamente martelli che colpiscono pezzi di legno, pennelli che frusciano su metallo, o quant'altro. Il tutto, nell'ampia Sala delle Colonne del Castello, ricrea davvero l'effetto sonoro di una spiaggia, rumori indefiniti, indefinibili, nati dal movimento che lo spettatore stesso innesca.

Denominatore comune tra von Kleist, Pouvret e Le Junter è lo studio d'animazione francese Folimage, fondato da Jacques-Rémy Girerd nel 1984. Attraverso la scuola La Poudrière, creata all'interno della stessa cucina di Valence, Pouvret ha realizzato i suoi corti e collaborato con Le Junter. Solweig von Kleist è invece stata invitata nel 1996 come artista residente, progetto simile a una borsa di studio che permette a un artista straniero di produrre un proprio corto con i mezzi della Folimage: in quell'occasione la von Kleist ha prodotto proprio *Le roman de mon âme*, ed è stata successivamente invitata a tenere lezioni ai corsi della scuola.

AR

zioni eccessive, a tratti risulta incoerente e si nutre di presenze banali e fastidiose come quella dell'invadente corvo ciarliero, una sorta d'immotivato Ciuchino con le ali. Il ricorso al riciclo di alcune animazioni (quando non addirittura d'inter scene) non

è poi accettabile in un prodotto cinematografico.

In assenza del continente americano, come terzo europeo c'era il nostro *L'uovo* (vedi *eMotion* n. 4). Aspettando, l'anno prossimo, *Hair High*, il nuovo lungometraggio di Bill Plympton di cui durante la



CAMERA TAKE FIVE © STEVEN WOLOSHEN

flussi di colore che in realtà lo compongono.

Di buon livello anche *Cameras Take Five*, realizzato in disegno diretto su pellicola da un ennesimo canadese, Steven Woloshen, ad accompagnamento del classico brano jazz *Take Five* di Dave Brubeck. Dal punto di vista formale, il film non aggiunge nulla a quanto realizzato con la stessa tecnica da Norman McLaren, che resta il modello col quale chiunque tenti questo tipo di operazione deve inevitabilmente confrontarsi. Ma a differenza di quelli di McLaren, tutti incentrati attorno all'incessante sperimentazione sulle potenzialità del linguaggio visivo, *Cameras Take Five* trova la

sua dimensione nel porsi come un "semplice" complemento visuale alla musica. Woloshen ha immesso nel film la sua sensibilità di musicista, al punto da realizzarlo tutto in un'unica sessione, dopo aver metabolizzato il brano musicale fino a considerarsi un membro dell'orchestra che al posto di uno strumento sonoro ne usi uno visuale. In questo modo, è riuscito a integrare perfettamente musica e immagine, che finiscono per trovare quel magico punto d'incontro in cui nessuna delle due prende il sopravvento sull'altra, e che fa sì che, a dispetto dell'assunto iniziale, sia difficile dire chi fra le due funga da accompagnamento.

È raro trovare due film astratti così soddisfacenti per lo spettatore finale, e a questa considerazione si lega quella punta d'ambiguità a cui si accennava. La realtà è che finora siamo stati portati a considerare quella dell'astrattismo come una sorta di ultima frontiera dell'arte per l'arte, una zona elitaria dominata da quella cultura "alta" e magari un po' intellettualistica impegnata in difficili ricerche estetiche e formali, spesso inaccessibili ai comuni spettatori. Da questo punto di vista la profonda crisi degli anni Ottanta e Novanta veniva senza ragioni interpretata come la logica conseguenza del fatto che tutto, in questo campo, sembrava essere già stato realizzato da personaggi del calibro del già citato McLaren o del pioniere Len Lye, che avevano lasciato dietro di loro solo qualche

pallido imitatore, o al più un manipolo di volenterosi che nel tentativo di affrancarsi da un'eredità fin troppo pesante finivano troppo spesso per risultare velleitari. Il recupero della centralità dello spettatore, già evidente l'anno scorso con *Barcode* e ancora più palese quest'anno nella coppia citata, sembra essere la novità di questi anni Duemila, che vedono finalmente dati per acquisiti i risultati delle ricerche avanguardiste, usate non più come base per ulteriori sperimentazioni, ma come mezzi ormai maneggiabili con disinvoltura per tornare a quello scopo fondamentale che è la creazione di forme e suggestioni in movimento. Astrattismo per le masse? Manierismo più o meno digitale? Forse sì. Ma forse si tratta semplicemente dell'indicazione che una fase storica si è chiusa e che è ormai tempo che se ne apra un'altra, con la ricerca finalmente svincolata dall'imitazione dei grandi maestri e orientata in nuove e (sperabilmente) diverse direzioni. Si tratta di un fronte appena aperto, anche se in realtà per ora non è che si scorga molto all'orizzonte. Ma c'è ben poco da lamentarsi se, mentre aspettiamo che si riformi chissà dove questa zona franca dell'arte "alta", siamo intrattenuti da film come questi, magari concettualmente non nuovissimi né particolarmente profondi, ma ben fatti, realizzati con gusto e ottimo senso estetico, e capaci di suscitare emozioni spontanee.

GR

Cartoon e cinema d'animazione



Motion

Settembre 2003
N° 6 - € 6,50

Anney 2003

La fiera delle
meraviglie

Sparx*

Dalla Francia
con fulgore

**Blood, Bloodlust
& Hellsing:**
Gli anime mostrano
i canini

Interviste:

Normand Roger,
una vita in musica

Paul Zonderland,
la Disney rivelata

Cinema:

**Il ritorno di
Patlabor**



ISSN 1720-7436



9 771720 743003

Una pubblicazione IHT Gruppo Editoriale