

rizzazione emozionale: "volontà di potenza come affetto in due sensi, uno passivo l'altro attivo: il primo registra il nostro essere soggetti emotivamente caratterizzati, affetti da passioni, impulsi e pulsioni inconscie che determinano il nostro indice di finitezza, di apertura all'altro e di esposizione al mondo; il secondo suggerisce il carattere propulsivo della volontà di potenza, che promuove e intensifica l'affettività, rendendola onnipervasiva e producendo una contaminazione attiva tanto nell'agire quanto nel conoscere" (p. 43). La volontà di potenza non è l'indice di una debolezza costitutiva del pensiero dopo la tanto sbandierata Morte di Dio, essa è piuttosto un sentire energico, un *pathos* che mette in luce il nostro essere gettati affettivamente nel mondo (qui Vozza trova anche un debito del pensiero heideggeriano nei confronti di Nietzsche) da cui derivano delle attribuzioni di senso che non possono darsi in nessun altro orizzonte se non in quello degli affetti – il tutto in direzione della *grande salute* e dei *grandi affetti*. L'interpretazione è dunque il "sintomo" delle circostanze fisiologiche impulsionali, l'apertura verso le processualità istintuali e l'istituzione di nuove configurazioni del mondo. Non si tratta infatti, rileva Vozza, di creare *ex novo* delle realtà, poiché bisogna "riconoscere" che gli affetti non sono "il fondamento incondizionato della nostra attività conoscitiva, l'elemento psicofisiologico da cui tutto deriva, bensì qualcosa che percepiamo come già da sempre interpretato, temporalmente definito, storicamente condizionato [...] e, come tale, ulteriormente interpretabile, alla luce di un tratto biografico inedito, di circostanze mutate e, più in generale, in virtù dell'inserimento in nuovi orizzonti di senso" (p. 35).

Naturalmente il discorso di Vozza è ben più articolato e complesso, per motivi di spazio non si è potuto fare riferimento al capitolo dedicato al confronto con le altre interpretazioni del pensiero nietzscheano e nemmeno alle acute osservazioni sul debito che il filosofo tedesco stesso aveva verso altri grandi pensatori fra i quali Schiller, Goethe e Hume.

In conclusione, l'intento dell'autore è delineare il profilo del "soggetto sperimentale"

nietzscheano, il quale, dotato di un'ottica binoculare e di un intelletto interpretante, è in grado di tornare al mondo delle cose prossime senza per questo sentire la mancanza di un alcunché di metafisico, già da sempre troppo astratto e lontano dai sensi, e senza per questo "glorificare" l'apparenza come nuovo ideale da contrapporre ai vecchi. Questo soggetto torna al corpo proprio perché lo stato di convalescente gli permette di comprendere come dietro ad ogni interpretazione si nasconda l'elemento pulsionale e affettivo. È proprio questa consapevolezza che gli permette di elaborare una nuova *fisiologia* – non un'assiologia – dei pensieri e delle esperienze.

Enea Bianchi

## Marco Maria Gazzano

### *Kinēma. Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*

Exorma, Roma, € 29,00  
ISBN 978-88-95688-82-4.

Difficile immaginare un ambito della comunicazione contemporanea che più della videoarte sia percepito dal grande pubblico come 'settoriale', di nicchia, quasi settario. Difficile immaginare un libro meno settoriale del recente volume sul cinema, la videoarte e le arti elettroniche di Marco Maria Gazzano.

In *Kinēma. Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, la videoarte, della quale l'autore è senza dubbio uno dei massimi studiosi italiani, è non solo pervicacemente ricondotta alle sue relazioni col cinema, ma inquadrata costantemente nel sistema delle arti sia in senso sincronico che diacronico, dalla classicità greca e latina fino alla svolta dell'immagine numerica.

Con un'apertura angolare così ampia, anche le rigide costrizioni della cronologia rivela-

no la loro relatività: ad esempio la icastica definizione di 'cinema' dello studioso nordamericano e teorico dell'*Expanded Cinema* Gene Youngblood, "Il cinema è l'arte di organizzare un flusso di eventi audiovisivi nel tempo, è un flusso di eventi esattamente come la musica", enunciata ad un convegno del 1986 a "La Sapienza" di Roma che Gazzano *pro domo sua* cita a più riprese, pare trovare un eseceta *ante rem* nel Pirandello di un folgorante articolo del 1929 sul «Corriere della Sera» citato in un altro capitolo del libro (*Comporre audio-visioni. Suono e musica sulle due sponde dell'Atlantico, alle origini delle arti elettroniche*), un articolo di un grande letterato che parte dalla polemica antiletteraria e apologetica dell'autonomia estetica del cinema, ma ne varca poi le colonne d'Ercole arrivando a 'profetizzare' la videoarte: "Bisogna che la cinematografia si liberi della letteratura per trovare al sua vera espressione e allora compirà la sua rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento. Il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica, ma non nella musica che accompagna il canto; ma il canto è parola, e la parola, anche cantata, non può essere delle immagini; l'immagine, come non può parlare, così non può neanche cantare. Lasci il melodramma al teatro d'opera e lasci il jazz al music hall. Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che si esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico. Gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti che i suoni esprimono, rappresentata nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti; immagini impensate, che possono essere terribili come gli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione, o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia: ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica" (pp. 188-189). Inequivoca sarà

del resto l'opzione linguistica del pioniere della videoarte, il grande artista coreano Nam June Paik (punto di riferimento pluridecennale delle riflessioni di Gazzano), quando nel 1963 battezzerà a Wuppertal in Germania la sua prima *Exposition of Music/Electronic Television*.

Una delle peculiarità più notevoli del libro di Gazzano, è quella, estremamente inusuale, di realizzare un massimo di militanza entro un massimo di ancoraggio alla teoria; una natura ancipite che risponde enantimorficamente alla vita dell'autore (professore di Roma Tre, ma già direttore per 12 anni del 'VidéoArt Festival' di Locarno, etc.). Il volume, impreziosito da una prefazione 'tecnica' di Giorgio De Vincenti e da una *en poète* di Gianni Toti (una 'lettera' del 2005 dell'ideatore della 'poetronica' all'amico Gazzano), inanella in apertura una serie di saggi inediti dell'autore, che situano il libro nel cuore del dibattito contemporaneo sulla videoarte, seguiti da una serie di interventi 'd'epoca' che di quel dibattito, inquadrato dall'angolo visuale di uno dei suoi protagonisti più credibili, restituiscono la storia. L'ordine cronologico inverso che rigorosamente informa la *dispositio* degli scritti (con l'eccezione della postfazione) datando i saggi già nell'indice restituisce anche *ictu oculi* la 'presa' del libro sul presente, e porta il lettore *à rebours* dal 2012 di anno in anno giù fino al 1976, quando il ventiduenne Gazzano, allora precoce allievo di Guido Aristarco, già propugnava su «Cinema Nuovo» le potenzialità estetiche e politiche del 'video-tape'; e il libro disegna così anche una sorta di autobiografia intellettuale dell'autore, *malgré lui* (ma con una virtuosa reversione del destino comune che lo fa ad ogni pagina più giovane...).

Un altro tratto qualificante dell'attitudine analitica dell'autore è la costante attenzione all'etimo delle parole, e agli slittamenti terminologici di cui si rivelano spia le traduzioni di parole e concetti-chiave della tecnica e della teoria in altri sistemi linguistici e culturali, come nei due testi d'apertura, "Videoarte": *etimologia e genesi di un concetto controverso* e *Arte e scienza. Il cinema, le parole, le nuove tecnologie*; quest'ultimo costeggia peraltro una questione crucia-

le della cultura italiana, segnata nei secoli della sua lenta decadenza (ma *motus in fine velocior...*) da quel divorzio tra l'arte e la scienza la cui feconda interdipendenza aveva invece accompagnato l'epoca del suo massimo splendore, il Rinascimento, un divorzio che Marc Fumaroli fa rimontare a Galileo, e di cui Gazzano individua un passaggio cruciale specifico della cultura italiana nella seduta del 6 aprile 1911 del Congresso della Società Filosofica Italiana, quando in uno scontro asimmetrico Croce e Gentile 'scomunicano' le tesi interdisciplinari del matematico e filosofo della scienza Federigo Enriques. Potremmo aggiungere che è precisamente il cinema la pietra dello scandalo che prova l'impossibilità di questo divorzio; come scrive Gazzano nell'eponimo saggio *Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno* (già pubblicato su «Bianco e Nero»), il cinema nell'epoca delle arti elettroniche è "un linguaggio espressivo nel quale le scienze esatte (ottica, meccanica, chimica, elettronica, informatica) concorrono a elaborare e rendere percepibile (audio, visivo, audiologovisivo, tattile) l'onirico, la passione, il sentimento" (p. 203), il cinema è – dice l'autore con bella immagine spinoziana – un "sogno dimostrato geometricamente" (*ibidem*).

Particolarmente persuasiva appare la proposta/previsione dell'autore sul futuro dell'arte telematica: il principale argomento contro di essa, e cioè l'impossibilità tecnica di mantenere la propria firma sulla rete, si deve e si può superare con una opzione antisoggettivistica e antiromantica destinata presumibilmente a imporsi nel nuovo secolo anche nelle altre arti: quella di firmare il progetto, e non l'opera. Aggiungiamo che si tratterebbe in fondo di una riaffermazione dell'idea già oulipiana di artisti e teorici come Calvino, Queneau, Perec: quella di produrre non più testi, ma macchine generatrici di testi.

Il libro si chiude con una sezione *in limine* intitolata *Ma davvero la politica è tanto sorda?*, che raccoglie gli interventi al Parlamento Europeo, ma che soprattutto restituisce la traccia di una interlocuzione ostinata e quasi eroica dell'autore con la politica

italiana, sorda per tradizione anche ad argomenti ben più 'vendibili'. Potremmo individuare un simbolo di questa 'sordità' ad esempio nella ricorsiva evocazione nel libro del *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (17 maggio 1952) scritto e presumibilmente 'girato' da Lucio Fontana e firmato da Burri, Crippa, Tancredi e altri maestri non spazialisti per le trasmissioni sperimentali di una Rai non ancora nata ma già capace di smarrire questo suo prezioso incunabolo.

Più volte affiora del resto nel libro l'impegno e la bennota passione archivistica dell'autore (che sovente ricorda i cruciali meriti del Centro Videoarte di Palazzo Diamanti a Ferrara diretto dal 1972 al 2000 da Lola Bonora), che nel capitolo su *Il bene culturale audiovisivo* auspicava nel 2000 la realizzazione "come negli USA, dei musei della televisione, alimentati dai nastri che alle tv non servono più e che le università o lo Stato amministrano, catalogano e preservano scientificamente" (pp. 149-150).

Non il minore dei molti meriti del libro di Gazzano – ancora in materia di archivi – a coronamento di una ricerca che ha goduto finanziamenti internazionali, la pubblicazione in appendice e ad opera di due dottori di ricerca, Laura Leuzzi e Valentino Catricalà, degli *Elementi per una cronologia della videoarte in Italia 1952-1992* (che culminano dunque in una tavola cronologica di 30 pagine che arriva a lambire la svolta del digitale), le cui precauzioni lessicali dell'assunto sono figlie di quello stesso scrupolo che ne fa per converso un regesto preciso e prezioso.

Simone Villani