

Cinema: olio su tela. (ovvero) La pittura nel cinema.

Inviato da di Giovanni Franci

"Bisogna riempire."

Renoir al figlio, neoregista, Jean

Come introduzione a questo argomento così stimolante, di enorme e, forse, ovvio fascino, non potrei non risvegliare il pensiero (sempre vivissimo) di André Bazin che, nel suo testo (sacro), *Qu'est-ce que le cinéma?*, analizza l'ontologia dell'immagine fotografica, ripercorrendo i grandi antenati del cinema tra cui la pittura che, a parte una funzione simbolico sacrale, o di ritratto storico ufficiale, fu la prima arte a soddisfare l'uomo/artista nel bisogno di rimpiazzare la realtà con il suo doppio, un bisogno puramente psicologico, mentale: quello di illusione, di illudere, di illudersi. Bazin cita a proposito una frase di Pascal: "Che vanità la pittura, che attira l'ammirazione a causa della somiglianza delle cose di cui non si ammirano gli originali." L'arrivo della fotografia decreterà la crisi della pittura realista, in quanto l'opera di un pittore sarà sempre "soggetta" alla soggettività, appunto, dello stesso pittore, mentre una fotografia non può destare dubbi sulla sua obbiettività, quindi è alla fotografia che, da adesso in poi, è affidato il compito di ritrarre la realtà, proprio per la sua obbiettività, e la pittura, ormai libera dall'ossessione del realismo, può dare vita a nuove forme, può scoprire l'astratto. Il cinema è quindi "il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica. Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante, come, nell'ambra, il corpo intatto degli insetti di un'era trascorsa; esso libera l'arte barocca dalla sua catalessi convulsiva. Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata.

Non è mia intenzione fare un'analisi approfondita sul tema "il cinema E la pittura", infatti, l'argomento che intendo trattare è "la pittura NEL cinema", cioè cosa ha significato e cosa significhi trasformare segmenti di pellicola in veri e propri quadri evocativi, attraverso cinque film che hanno fuso la pittura nella loro multimedialità creando un gioco, quasi un'alchimia, al limite tra il formalismo, che chiameremo manierismo, e la realtà insita nella rappresentazione cinematografica, scoprire quei momenti della storia del cinema i cui grandi registi hanno reso omaggio alla pittura, o comunque ne hanno analizzato il suo potere confrontandolo a quello dei film, oppure quei film in cui le incursioni chiaramente pittoriche hanno significato un'analisi tra la vita ed il cinema, la realtà e l'illusione, il movimento e la plasticità.

Il primo autore del quale intendo prendere in esame l'opera e in cui si palesa perfettamente il concetto di "pittura nel cinema" o, in questo caso, addirittura di "cinema nella pittura" (come se la vera incursione fosse da parte del film e non del "quadro", o meglio, come se l'intruso non fosse il *tableau vivant*, bensì la vita reale) è Pier Paolo Pasolini. L'opera in questione è "La Ricotta" episodio del film "Ro.Go.Pa.G." ovvero Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti, ognuno dei quali ha firmato un episodio. La Ricotta è ambientato su un set cinematografico nella periferia di Roma, in cui un regista, Orson Welles in persona, sta girando un film sulla Passione, ma l'uomo che interpreta uno dei due ladroni, il sottoproletario Stracci, morirà sulla croce perché, per la troppa fame, si abbuffa durante una pausa delle riprese. Il regista (Welles) intende rappresentare la Passione attraverso un quadro umano, vivente, ispirato al Pontormo, o a Rosso Fiorentino (nel numero 370 dei Cahiers du cinéma Pascal Bonitzer attribuisce al Pontormo la Deposizione parodiata da Pasolini ne La Ricotta, mentre Alberto Pezzotta nel suo "Pasolini, Rosso e Pontormo" in "La Cosa Vista" non ha dubbi che il *tableau vivant* pasoliniano si rifà alla Deposizione di Cristo della Pinacoteca di Volterra di Giovanni Battista di Jacopo detto il Rosso Fiorentino).

In questa opera, che lascia sinceramente senza parole per poterne descrivere la sua bellezza, Pasolini sembra mettere a confronto la duplicità della figura di un'artista nel porsi di fronte ad una rappresentazione: l'artista è diviso, appunto, tra la sincerità (rappresentata da Stracci, o meglio, dal povero Stracci) nell'affrontare la realtà ed il manierismo (rappresentato da un set volgare che tende solamente ad "estetizzare" la Passione e non a "viverla" come fa Stracci). A questo proposito nel libro appena edito da Lindau: *Cinema / Pittura, dinamiche di scambio* (a cura di L. De Franceschi) Pietro Montani nota quanto i *tableaux vivants* ricostruiti dal regista-esteta siano inadeguati alla rappresentazione della Passione di Cristo: "Il Film dichiara di voler polarizzare al massimo la divaricazione tra carne e spirito, tra sensibile e divino: la più elementare, la più animale delle pulsioni umane, la fame di cui Stracci è il grande rappresentante, viene messa in rapporto con quella che nei titoli di testa Pasolini ha definito come la più sublime delle storie, la passione di Cristo, nel film incongruamente presa in carico da una pittura che non è più in grado di interpretarla". E su questo concetto fa anche un'altra considerazione importante: "La mia idea - afferma sempre Montani - è che, quando la pittura viene inserita nella polifonia multimediale del cinema, la sua prima e direi quasi naturale funzione drammaturgica è quella di portarvi qualcosa di passato. Non solo in senso storico, ma anche in senso ontologico: come se, insomma, nell'immagine dipinta fosse depositata una densità memoriale cui il cinema può accedere solo per suo tramite e pur sempre in modo indiretto e mediato".

Ma la tecnica manierista e, appunto, passata, della pittura offrono un ritratto anacronistico e asettico della Passione, mentre la realtà viscerale di Stracci vive in carne ed ossa il regno della terra: sarà la sua morte la vera redenzione del film non quella di un'icona appesa così fluidamente su una croce che non riesce a trasmettere più nulla. Adelio Ferrero ne "Il Cinema di Pier Paolo Pasolini" (Marsilio, Venezia 1977) afferma che Le scene a colori della Passione, un colore turgido, sfavillante e densamente smaltato, "oltraggioso" su quel paesaggio paleocristiano con le sue radure brulle e le sue caverne sepolcrali, ci riportano al motivo essenziale: il cinema come ricomposizione manieristica della realtà. La "passione" vera è quella di Stracci, irriso e umiliato, tremendamente solo". L'immagine della pittura serve quindi a Pasolini a stimolare una riflessione sull'approccio al mezzo cinematografico per raccontare un "fatto": si può abbandonare l'estetica nel realizzare un film? E se questo è impossibile, allora, in cosa il cinema è diverso, da un punto di vista etico-morale, dalla pittura? Abbiamo quindi bisogno di realtà, vera, sincera. Ma il cinema può offrire questa possibilità o anche il suo "obiettivo" è troppo "soggetto" ad un occhio personale e provocatorio dell'individualità del regista? Questa riflessione

sembra, per altro, riportarci alle sperimentazioni attuali del Dogma, che vuole (vorrebbe) essere il cinema della realtà, castrando, appunto, qualsiasi intuizione o personalità del regista. Ma anche questa non è, infine, una "estetica della realtà"?

L'opera successiva che intendo analizzare è *Passion* (il termine è ricorrente, a quanto sembra) di Jean-Luc Godard, un film straordinario ed emblematico, che, per molti aspetti, assomiglia all'episodio pasoliniano, raccontando, infatti, la storia di un regista che attraverso il sistema dei quadri viventi deve fare un film, intitolato, appunto, "*Passion*", dedicato alla pittura di alcuni maestri come Rembrandt, Goya, Delacroix. Il regista però non intende portare avanti il film con una "storia" e questo scatena le ire del produttore e, ovviamente, il malanimo del regista e dell'intera troupe che vivono un'escalation di intrecci emotivi, disaccordi, confusioni.

Passion è diviso tra il "dentro" e il "fuori" dal set. Fuori c'è la confusione, difficoltà di rapporti, anche se non c'è personaggio che non abbia relazione con un altro, inquinamento, non solo, relazionale, ma anche, direi, acustico, di voci, di auto, di volgarità, di lingue diverse... Dentro, invece, c'è silenzio, intorno ai tableaux vivants si respira un'aria di perfezione, quasi cosmica; la creazione di un universo fittizio è come se donasse pace ad ogni senso, e cancellasse i dissensi, i controsensi... e se un personaggio del film afferma che nel cinema ci vuole una storia e bisogna seguirla, è una legge; il regista risponde "Nel cinema non ci sono leggi, è per questo che la gente lo ama". Sì, è vero, forse è proprio per questo, e se nell'episodio di Pasolini si mettevano a confronto verità e manierismo, Godard mette a confronto il cinema, questa volta nella sua bellezza e non nella sua ipocrisia, e la vita, questa volta nella sua bruttezza sociale e non nella sua sincerità. Alberto Farassino in "*Jean-Luc Godard/2*" (Il Castoro Cinema, Milano 1996) nota che, nel film, "alcuni personaggi del mondo reale (soprattutto Hanna Schygulla, a cui sono dedicati i primi piani più intimi e che regala i sorrisi più luminosi) nella perfezione dell'inquadratura non hanno niente di meno dei quadri classici. Godard non mostra più dei quadri, anzi delle riproduzioni appese al muro come nei suoi primi film, ma li fa. È finalmente un pittore come ha sempre desiderato essere".

Spostiamo ora lo sguardo su un altro grande regista: Jean Renoir e sul suo *Partie de Campagne*. È ovvio qui sottolineare una certa natura "impressionista" della pellicola, dato che il padre del regista è proprio il maestro Auguste Renoir. Il film racconta la gita che fanno un commerciante parigino e la sua famiglia in campagna. Due giovani del posto corteggeranno la moglie e la figlia dell'uomo, ma, mentre la signora matura rimane solo divertita dal fatto, la giovane figlia si innamorerà del ragazzo. Precisamente un anno dopo il padre rivedrà la figlia divenuta ormai la moglie infelice di un suo socio. Alla base della messa in scena dell'opera di Renoir c'è la sua predisposizione al non cercare la realizzazione di un'inquadratura, così come di un'idea, mediante un'immagine già definita nella sua mente, ma di perseguire l'intenzione di operare un rifacimento, nel riprovare successivamente più volte, con lo scopo di cercare e trovare la giusta realizzazione tecnica, facendo sempre vere e proprie riprese, in modo tale che l'idea si produca attraverso le prove. Ed è proprio qui che va ricercata la natura "impressionista" del film: è con questo tipo di approccio al cinema che Renoir ha assimilato e personalizzato, aggiungendo, ovviamente, qualcosa in più, la lezione del padre. A proposito di questo Giorgio De Vincenti ha scritto, su "*Jean Renoir, la vita, i film.*" (Marsilio, Venezia 1996), che il film "rinviava a una pratica del cinema che trova il suo corrispondente pittorico nella maniera di procedere, in pittura, di Auguste, Cézanne, di Manet e degli altri "intransigenti". Entrambe si danno come pratiche di sperimentazione del linguaggio attuate nel rapporto con la realtà dei fenomeni percepiti. Entrambe si danno come pratiche di sperimentazione della percezione attraverso i linguaggi espressivi scelti. In entrambe, i procedimenti di costruzione del testo sono procedimenti di messa a punto dello sguardo attraverso prove successive operate sulle materie dell'espressione che sono proprie della pittura e del cinema". In più va ricordato che il film è del 1936, quindi è assolutamente al di fuori dal clima impegnato, nero e realistico del cinema francese di quegli anni, cioè, del Realismo Poetico, movimento fondato da Feyder, Carné e Duvivier. Sembra quasi che Renoir abbia voluto "dipingere" questo film con i colori della poesia, della natura, ispirandosi a Maupassant, per fuggire e prendere una boccata di aria fresca, da un panorama troppo riflessivo e concettoso.

Spostandoci ancora più indietro nel tempo e arrivando, precisamente, al 1924, rimanendo però sempre in Francia, troviamo uno dei primi esperimenti dadaisti: *Le Ballet Mécanique* di Fernand Léger. Questo film è composto (il termine "composto" l'ho usato facendo un'allusione al cubismo, quest'opera possiede, infatti, lo stesso lavoro analitico, sulla successività e sulla durata, compiuto dal cubismo nella spazialità del quadro, in questo caso, nella temporalità filmica) da immagini di oggetti comuni, come utensili da cucina, e dipinti realizzati dallo stesso Legér, con alcune variazioni, come una donna che sale ripetutamente le scale, o le immagini prismatiche di volti femminili.

Jean Mitry, in "*Storia del cinema sperimentale*" (Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1971), nota come gli oggetti concreti siano ridotti in questo film a forme pure, risultando così privi di senso quanto le figure geometriche di Richter, svuotati del loro significato o del loro valore "oggettuale", trascinati in questo girotondo gratuito, diventano assurdi. "Nel film di Legér - afferma Antonio Costa in "*Cinema e pittura*" (Loesher Editore, Torino 1991) - il dinamismo dello spazio urbano diventa, più che l'oggetto della rappresentazione, uno dei principi organizzativi del materiale. Da Questo punto di vista, *Ballet Mécanique* è un esito compiutamente filmico di una problematica squisitamente pittorica: indubbiamente è il film di un pittore, ma è altrettanto indubbiamente un film". Già, un film. Ed è proprio qui che Legér stimola la riflessione tra cos'è un film e cos'è, invece, un quadro, oppure, tra chi è un regista e chi è un pittore: in effetti, questo è il primo, e forse l'unico, "lavoro su pellicola" che crei davvero delle difficoltà nel capire se quello a cui stiamo assistendo sia davvero un film o l'evoluzione estrema di un quadro.

Ci sono, inoltre, due curiosità riguardo quest'opera di Léger, riportate nel libro "*The Cubist Cinema*" (New York University Press, 1975) da Standish D. Lawder: "Molte idee di Léger non sono state incorporate nella forma finale di *Ballet*

Mécanique. Per esempio, l'idea di dividere lo schermo in due parti uguali, proiettando le medesime immagini su ognuna delle due metà a ritmi differenti, non è stata alla fine realizzata, probabilmente a causa delle numerose difficoltà tecniche a cui sarebbe andato incontro. Tuttavia l'idea è affascinante e molto vicina alle moderne tecniche di split-screen utilizzate, al giorno d'oggi, dai registi d'avanguardia. Un altro tocco di proto-Pop art si può ravvisare nel desiderio di Léger di inserire immagini pubblicitarie nel film (anche quest'idea alla fine non è stata realizzata) ".

Spostiamoci ora in Gran Bretagna, facendo un notevole salto nel tempo, una falcata di gambe attraverso la storia del cinema, fino a raggiungere il 1986 e ad incontrare il rivoluzionario Derek Jarman, regista al quale voglio dedicare questo mio breve "saggio" su la pittura nel cinema e con il quale concluderò questo viaggio attraverso i "quadri del cinema" come facevano, perdonatemi la citazione spiritosa, Mary Poppins e Dik Van Dyke nei dipinti sui marciapiedi di Londra.

Ma torniamo a Derek Jarman e più precisamente al suo splendido film Caravaggio, un lavoro che conclude magnificamente questo mio percorso dato che qui la pittura è presente ovunque, dentro e fuori la pellicola. Il colore scorre nelle vene del protagonista e negli occhi degli altri interpreti, la malattia e l'ossessione di una vita donata all'arte consacrano automaticamente anche lo stesso film alla pittura, attraverso un gioco citazionistico sorprendente dei quadri del pittore che diventano fermi immagine della vita del pittore. L'arte qui è dappertutto, e solo così si poteva evitare di raccontare banalmente, col solito binomio genio-sregolatezza, la vita di Caravaggio. Jarman è lui stesso un grande artista e lo si percepisce dalla sua sofferenza, che appartiene solo ai grandi artisti, la stessa sofferenza, la stessa malinconia e la stessa ossessione che è presente nel film, in ogni sua inquadratura, in ogni parola, in ogni gesto. Tullio Masoni, in un articolo sul film apparso su Cineforum (XXVII, n.9, settembre 1985), scrive: "La pittura di Caravaggio è citata per insiemismi e sconvolta per dettagli, agita in chiave "occasionale" (pensiamo al pittore ragazzo che scatta davanti al cardinale con la stessa posa dell'efebomorso dal ramarro, o al fuggevole richiamo del David), ma anche attraversata dal segno di altri maestri (come il Marat di David) e da varie irrivenienze (che tali risultano spesso le stravaganze dell'attualizzazione e del paradosso spazio-temporale). Ma proprio applicando la lingua del cinema, Jarman riesce talvolta a restituire qualcosa di essenziale in Caravaggio pittore. La frammentazione per mezzo della quale il regista riorganizza col montaggio delle inquadrature gli stilemi caravaggeschi imponendoli come particolari, metafisici in un certo senso, quindi "eterni", è probabilmente un modo di incontrare l'esperienza dello specchio".

Jarman ha quindi raccontato l'esperienza di Caravaggio non attraverso le immagini reali della sua vita, ma attraverso le immagini vere, viste dai suoi occhi, gli occhi dell'artista, quella figura umana che trova ragione d'essere e d'esistere solo attraverso la sua espressione.

Con questo concludo il nostro percorso, chiedendo scusa per i film ed i registi che non ho potuto, o voluto, includere nel discorso: ho cercato, infatti, di essere più diretto possibile, esaminando solo le opere a me più care e che potessero essere di maggior impatto, più significative e più emblematiche rispetto ad altre. Ho voluto tracciare questo percorso partendo da un concetto, passando per le sperimentazioni a riguardo, fino a giungere all'umanizzazione di tale concetto nell'ultima pellicola esaminata. Ricapitolando, e rimotivando la scelta di questi film, possiamo dire di aver affrontato con Pasolini il concetto di rappresentazione attraverso il bipolarismo realtà/maniera, con Godard abbiamo vissuto il "trauma" concettuale tra il dentro ed il fuori dal set/vita/esseri umani/esseri icone, con Renoir abbiamo analizzato, direi in modo quasi freudiano, un vero e proprio testamento artistico tra padre (pittore) e figlio (regista) che sembra palesare inconsciamente l'evoluzione del cinema sulla pittura e la morte di quest'ultima (un'uccisione, appunto, freudiana) come strumento di rappresentazione; con Leger abbiamo vissuto un disorientamento di "classificazione" con un'opera difficile da definirsi un film, così come impossibile da definirsi un quadro, e con Jarman abbiamo esaminato la vita di un pittore attraverso l'occhio di un regista, e la "matematica" anarchia che può provocare una simile miscela. Ma questi esempi di cinema sono davvero da definirsi impuri, per ritornare a Bazin, perché "contaminati" dalla pittura, o proprio questo cinema si potrebbe definire come l'astrazione più pura dell'immagine pittorica? Si può davvero parlare, per questi film, di "dinamiche di scambio" tra il cinema e la pittura, come titola il libro curato da De Franceschi, o sarebbe più appropriata l'idea di una "dinamica evolutiva"?