

Cinema e pittura

Vladimir Petrić

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 195-203 ◇

Se un'opera pittorica o i suoi dettagli vengono semplicemente fotografati per poter poi essere collegati tra loro con il montaggio, per quanto esso possa essere intelligente, o contenga una qualche concezione critica o storica, non verrà comunque prodotto un film, bensì un'illustrazione cinematografica di un'immagine; essa può avere maggiore impatto rispetto a un libro, ma con ciò non verrà comunque evocata l'espressione della vita interiore dell'opera pittorica, la sua anima attiva, la sola cosa che giustificerebbe l'intervento della macchina cinematografica.

Henri Lemaître

SIN da tempi immemori, l'uomo ha creato rappresentazioni visuali con le quali trasmettere quello che vedeva intorno a sé. Oggetti, animali, uomini vi acquisivano riflessi artistici. Ma come trasporre in tali rappresentazioni visuali un fenomeno della natura, tanto importante per l'essenza della vita, come il movimento? Come ottenere l'illusione del movimento? La grotta di Altamira, la Colonna Traiana, i sarcofagi egizi, i vasi greci, gli affreschi medievali confermano in maniera evidente che tale problema ha tormentato i pittori di tutte le epoche. L'illusione del movimento si è ottenuta attraverso diversi effetti pittorici, ma solo il film ha consentito all'immagine di muoversi. Perciò, la comparsa del cinematografo rappresenta una nuova tappa nella rimodulazione visuale che l'arte fa della realtà. Il legame tra cinema e pittura è evidente e straordinariamente importante per lo sviluppo della cinematografia, al punto che è necessario analizzarlo più nel dettaglio.

Un quadro esiste solo in una dimensione, in uno spazio in cui manca persino la profondità. Il film ha due dimensioni: si sviluppa nello spazio e nel tempo, e lo stereogramma possiede anche la profondità. Un pittore può ritrarre diverse fasi di una vicenda, le può ordinare secondo il loro sviluppo esprimendo così lo scorrere del tempo; individualmente, però, le singole immagini non contengono in sé una dimensione

temporale. Nel film, la successione progressiva delle immagini nel tempo si realizza sullo stesso schermo sul quale si muovono gli stessi oggetti e attori, ottenendo in questo modo una duplice dimensione spazio-temporale. Il montaggio cinematografico, in tal modo, riesce a dare vita al quadro artistico e a rendere tangibile l'avvenimento a livello temporale: i film sulla pittura incentrati sull'impulso creativo dei pittori analizzano filmicamente le loro opere. Tali film si possono dividere in tre gruppi principali: 1) pedagogico-didattici, che spiegano il valore del quadro e ne mettono in rilievo le sue particolarità, 2) critico-analitici, che con la macchina da presa e il montaggio sottolineano alcuni dettagli ed elementi del quadro difficili o impossibili da vedere per l'occhio umano, e 3) poetico-narrativi, i quali con i mezzi cinematografici rivelano il senso profondo del quadro, fornendo uno sviluppo temporale all'avvenimento rappresentato. Si ritiene che André Cauvin sia stato il primo ad aver tentato di analizzare cinematograficamente un quadro artistico e ad aver creato, così, un nuovo sistema di valori estetico-visuali. Nel 1939, con la sua macchina da presa, Cauvin andava svelando il senso visuale del *Polittico dell'Agnello Mistico* di Van Eyck, scomponendolo analiticamente in dettagli per mostrare la loro connessione con la totalità. Successivamente, a usare questo metodo sono stati numerosi registi (Curt Oertel con *Michelangelo* nel 1938, Storck e Haesaerts nel 1948 con *Rubens* e *Leonardo da Vinci*), fino a Luciano Emmer, che gira alcuni film basati sui quadri di Hieronymus Bosch e Giotto.

Il legame tra pittura e cinema non risiede solo nel fatto che il cinematografo può insufflare il movimento nel quadro e rivelare la sua vita interiore. Il cinema è un'arte di sintesi, e in quella sintesi la componente visuale occupa il primo posto. Il film,

perciò, ha preso in carico dalla pittura molte componenti. Henri Lemaître, nel suo saggio *Le belle arti e il cinema*, constata che il cinema, come la pittura, ha due possibilità espressive: essere arte senza attori, prendendo la realtà solo come punto di partenza per raggiungere la propria poetica visiva, o essere in grado di *giocare* con gli attori, cosa che il teatro non può praticare. Il film è in grado di avere un suo impatto anche solo tramite un sistema di astratti valori visuali che, alternandosi sullo schermo, danno forma a uno speciale ritmo ottico che produce un effetto emotivo sugli spettatori, suscitando in loro reazioni *cinestetiche*. Il valore e l'impatto di tali film si basa totalmente sulla componente pittorica e dinamica. Alcuni critici hanno denominato tale metodo *ciné-painting* [pittura filmica]. Oggi il regista più famoso di tale genere cinematografico è Norman McLaren, sebbene i primi tentativi si possano riscontrare già all'epoca del cinema muto. Negli anni Venti, il pittore svedese di arte astratta Viking Eggeling aveva filmato una sequenza di composizioni geometriche e linee spiraliformi, ripresa in movimento ritmico, a cui aveva dato il nome *Sinfonia diagonale*. Nello stesso periodo, era apparso anche il primo film di Hans Richter, *Ritmi*, basato su un gioco di alternanze tra quadrati bianchi, neri e grigi. Poco dopo, Walter Ruttmann aveva presentato il suo *Lichtspiel: Opus I* sulla cui pellicola si poteva vedere il movimento dinamico di puntini simili a rappresentazioni fotografiche di raggi X. Nel 1926, Lotte Reiniger girava un film con figurine di cartone, *Le avventure del principe Achmed*, nel quale le forme e i personaggi erano già più concreti delle forme astratte di Richter e Ruttmann. Nel 1936 Oskar Fischinger nei suoi *Studi* aggiunge la musica al movimento visuale sullo schermo. Nel 1935 Len Lye per la prima volta (se escludiamo Émile Reynaud nel 1892) disegna figure e forme direttamente sulla pellicola (*Colour Box*). Nel 1938 appare il primo film di McLaren *Love on the Wing*, cui successivamente si avvicenda un filone di epigoni, tra i quali vanno menzionati almeno Søren Melson (*La goccia*, 1948) e Rolf Engler (*Traum in Tusche*, 1952). Questo modo di disegnare e di dipingere sulla pellicola fa sì che il dinamismo cinematografico venga inserito nella stessa imma-

gine, che viene realizzata per essere poi messa in movimento (animazione).

Un'immagine in una cornice di legno può possedere un dinamismo latente che gli viene dato perlopiù dalla composizione e dall'illuminazione. Spesso, singoli registi ottengono allo stesso modo un simile dinamismo nei piani statici. Si servono, addirittura, delle tecniche dei grandi pittori. Analizzando un famoso dipinto di Goya, che rappresenta i malati nel cortile di un manicomio, André Malraux scrive:

Supponiamo che un regista cinematografico debba girare la medesima, o una simile scena. Prima dell'inquadratura, capirà che tutto si può risolvere con l'illuminazione, che è il frutto del genio di Goya; e questo non con l'illuminazione di forme che, naturalmente, in un film saranno girate quanto più realisticamente possibile, quanto piuttosto con la loro subordinazione alla connotata azione tragica dell'ombra. La luce rifranta che caratterizza nello specifico ogni personaggio del quadro è l'elemento con il quale Goya integra l'effetto drammatico di un immaginario contrasto in chiaroscuro in un unico mondo dalla rappresentazione plastica, il quale diventa esso stesso la sola espressione della pazzia e non, piuttosto, la sua rappresentazione esteriore.

Anche l'immagine cinematografica può diventare più efficace e dinamica attraverso l'uso della luce. Tuttavia, supponiamo che un regista debba fissare su pellicola un quadro di Goya: non per questo il dinamismo posseduto dall'originale acquisirebbe automaticamente un valore cinematografico, neanche se si riuscisse a raggiungere la stessa intensità utilizzando un'illuminazione simile per una ripresa statica di una scena analoga nella realtà. Per rendere vivo il quadro di Goya, il regista deve usare sia il montaggio, sia il movimento della macchina da presa. Persino quando vuole girare un film strettamente scientifico-documentaristico su qualche pittore o su un periodo artistico, dovrà ricreare il dinamismo originale ricorrendo a mezzi cinematografici, nella misura in cui vuole che il film abbia un effetto totale sugli spettatori. In tale genere cinematografico il trucco sta nel trovare il giusto mezzo in grado di soddisfare sia le esigenze cinematografiche, sia quelle pittoriche. Sta in questo il valore di uno dei migliori film sulla pittura, *Da Renoir a Picasso*, del regista Paul Haesaerts, in quanto rivela alcune delle caratteristiche essenziali dell'arte pittorica, ma in una maniera del tutto cinematografica. L'analisi del montaggio e la scomposizione dell'immagine nelle

parti che la costituiscono possono da sole rendere dinamico il film, ma è il movimento della macchina da presa che dà a quel dinamismo una dimensione speciale.

Analizzando il rapporto tra pittura e cinema, Claude Mauriac è arrivato a una conclusione eccezionalmente acuta:

Sappiamo bene, soprattutto dopo le opere di Luciano Emmer e Alain Resnais, che l'inquadratura statica è la negazione del film sull'arte, mentre è possibile che venga usata senza danno, addirittura in modo efficace, in altri tipi di opere cinematografiche. Il regista che ha di fronte a sé uno spettacolo non statico può ogni tanto permettersi di soffermarsi anche con uno sguardo fisso (inquadratura statica), non danneggiando più di tanto la ricchezza e il dinamismo dello spettacolo non statico, mentre in un film sulla pittura non vi sono altri possibili movimenti che quelli fatti dalla macchina da presa. Questo movimento vale tanto quanto il vero movimento che si dipana di fronte alla cinepresa. Per sua stessa natura, l'arte cinematografica si oppone alla stasi e tende a mettere in movimento quello che è immobile.

Il film vuole instillare il movimento anche nell'immagine catturata dalla cinepresa, o meglio, intende reificare il dinamismo che già esiste, ma è latente. Il dinamismo del film è di natura fisica, si deve percepire nel tempo e nello spazio, si deve dipanare davanti agli occhi degli spettatori. Quando mettiamo la cinepresa di fronte a un quadro, dato che in quel quadro non si muove niente, a cominciare a muoversi è solo la cinepresa, per creare la dinamica cinematografica.

Il quadro sullo schermo può rimanere una semplice riproduzione dell'originale, che in questo caso, tuttavia, non acquisisce valore cinematografico; se invece incorpora in sé il dinamismo cinematografico, smette di essere fedele all'originale! Per questo motivo, ogni regista che gira un film sulla pittura è come se si trovasse tra Scilla e Cariddi, e solo il rigoroso intento pedagogico del film gli può impedire l'accesso al dinamismo offerto dalla macchina da presa. L'occhio della cinepresa è in grado di spostarsi con diversa velocità sulla tela pittorica e di mettere in rilievo i necessari dettagli, può lui stesso avvicinarsi al quadro o decidere di avvicinare quest'ultimo a sé, di entrarvi. L'impressione della penetrazione della cinepresa nel quadro crea l'illusione della terza dimensione. Abbiamo visto di recente il film di Henri Storck *Il mondo di Paul Delvaux* (1947) e siamo rimasti impressionati da quanto il regista sia riuscito

a 'trascinarci' letteralmente dentro il mondo di un pittore per il quale proprio l'elemento spaziale svolge un ruolo così importante. Il medium cinematografico ci ha aiutato a sentire, nel modo più intenso possibile, una componente essenziale di un'opera pittorica. Abbiamo avuto l'impressione di penetrare nelle parti fossilizzate del quadro, di scivolare verso la lontananza, verso la profondità, lasciandoci alle spalle quello che inizialmente aveva attirato la nostra attenzione. Di questo effetto straordinario si è servito in misura significativa anche il regista Aleksandar Petrović nel far rivivere il senso dei quadri di Petar Dobrović e Sava Šumanović.

La tecnica cinematografica è in grado di cogliere e analizzare il processo stesso della creazione pittorica e di rappresentare, così, il dramma della genesi del quadro. Ciò non vuol dire che questo sia il solo modo con cui illustrare la tecnica della pittura a pennello, ma che se ne può trarre una drammaticità visuale tutta particolare. Basti pensare a come di questa stessa possibilità cinematografica si sia servito Clouzot nel film *Il mistero Picasso*. Girando le varie fasi del lavoro di Picasso a una tela, sintetizzandole, accelerandole, rallentandole, riavvolgendole, iterandole con il montaggio, oltre a rivelare il 'segreto' del metodo di Picasso, Clouzot ha creato un peculiare dinamismo visuale. Peccato che non sia andato fino in fondo, dato che Picasso aveva già accettato di dipingere per la macchina da presa, accettando tutte le sue condizioni. I bozzetti di Picasso non si spostavano da soli sullo schermo, ma era la loro creazione a essere in movimento: essi si sviluppano e fioriscono davanti agli occhi degli spettatori, si muovono, crescendo e maturando, a partire dalla loro concezione, ovvero dalla linea, dal punto, dalla macchia iniziale, fino alla forma finale e all'opera completa.

Mancava solo che, una volta creati e formati, venissero animati sullo schermo e che ci invitassero ad accompagnarli nei paesaggi in cui sono ambientati. Né Clouzot né Picasso volevano subordinare a tal punto l'arte pittorica al film, perché avevano cercato di creare non solo un'opera cinematografica, ma anche un documento.

I film sulle opere pittoriche dimostrano nel modo

migliore quanto nella settima arte sia importante la composizione dell'inquadratura e, in generale, la disposizione visuale del contenuto che viene portato sullo schermo, e quanto in questo senso il cinema si possa servire dei principi pittorici, soprattutto quando si tratta di temi ben conosciuti che rendono possibile la trasposizione delle caratteristiche dello stile pittorico di una certa epoca o di una scuola pittorica sullo schermo cinematografico. In tal modo, si ottiene una trasposizione artistica dell'esperienza visuale tipica di quell'epoca. Tuttavia, anche senza l'ispirazione di opere o scuole pittoriche concrete, un regista può evidentemente elevare il valore artistico del film se, nella composizione visuale dell'inquadratura, usa i principi pittorici imprimendo loro un valore dinamico. I registi Jacques Feyder (*La kermesse eroica*), Marcel Carné (*Amanti perduti*), Jean Renoir (*Una gita in campagna*), Roberto Rossellini (*Paisà*), Luchino Visconti (*La terra trema*), Wilhelm Pabst (*Don Quixote*), Carl Dreyer (*Dies irae*), Robert Wiene (*Il gabinetto del dottor Caligari*), Orson Welles (*Otello*), Sergej Ėjzenštejn (*Que Viva Mexico!*), Renato Castellani (*Giulietta e Romeo*), Laurence Olivier (*Enrico V*), Alexandre Astruc (*Una vita – Il dramma di una sposa*), John Huston (*Moulin Rouge*), Vincente Minnelli (*Un americano a Parigi*), Teinosuke Kinugasa (*La porta dell'inferno*), Grigorij Čuchraj (*Il quarantunesimo*) hanno dedicato grande attenzione alle componenti pittoriche dei loro film. Questa componente visuale ha contribuito notevolmente alla formazione estetica del contenuto, tanto nella fotografia in bianco e nero, quanto a colori (come nei film degli ultimi sette registi sopra nominati).

Il rapporto tra pittura e cinema si differenzia dal rapporto tra pittura e fotografia. Va da sé che anche la fotografia si può servire dei principi della composizione pittorica, ma quando si tratta della riproduzione fotografica del quadro artistico, la cosa è del tutto meccanica. Abbiamo sottolineato che il film come immagine in movimento possiede una caratteristica cui la pittura anela sin da tempi immemori. Il cinema ha apportato tutto quello che i pittori hanno cercato almeno apparentemente di evocare: il movimento, il dinamismo, il cambiamento indiretto nel

tempo e nello spazio. “Tutto è movimento, tutto è ritmo nella natura!”, ha esclamato Germaine Dulac percorrendo con la cinepresa in mano il mondo, per fissare il suo eterno movimento, non solo esteriore, quello visibile, ma anche quello interiore, nascosto, e spesso più importante di quello superficiale, apparente. La pittura è rimasta statica, imprigionata da una cornice quadrangolare o da una forma simile; il cinema le si è avvicinato come se, nella secolare aspirazione pittorica a evocare il movimento, avesse visto il proprio stesso concepimento. Il cinema ha offerto alla pittura l'animazione, per rendere vivo il mondo rappresentato dal pennello, e la pittura ha dato al cinema le leggi estetiche per diventare arte visuale. È in tal senso che Jozef Gregor afferma che l'invenzione della cinematografia è “il frutto dell'antica aspirazione umana verso la forma espressiva dinamico-visuale, antica quanto l'umanità stessa”. Il legame tra i due media evidentemente esiste e il fatto stesso di evidenziarlo non si limita a caratterizzarne l'originalità, ma può aiutare a rivelare alcune specificità utili sia per il cinema che per la pittura. Georges Michel Beauvais, nel suo studio *Il museo vivente*, pone una questione interessante: “Anche se a prima vista sembra paradossale, esiste un'analogia tra la volontà e l'intenzione dei pittori Giotto, Cimabue, Bruegel, Bosch e il basilare principio dell'arte cinematografica, filmica. A separare l'origine del cinema e i vecchi maestri degli affreschi (e, perché no, anche di quegli splendidi inventori delle prime incisioni nelle caverne o delle opere d'arte precolombiana in Messico) c'è solo un passo, che un erudito della portata di Malraux ha osato e potuto fare. Nell'impossibilità di sviluppare la continuità e il movimento nel tempo (caratteristica intrinseca, invece, per la letteratura e il cinema), Bruegel nel *Trionfo della morte* e Bosch nel *Paradiso terrestre* sviluppano una continuità sulla tela, sulla superficie”.

L'arte cinematografica, dunque, può effettivamente realizzare e concretizzare l'inclinazione immaginaria dei pittori! Grazie agli strumenti di montaggio può dar vita alle figure rappresentate dai pittori in varie posture, così come Disney dipinge diverse pose dei propri protagonisti che, interconnesse, creano l'impressione del movimento. Questo illusorio dina-

mismo del disegno su tela può diventare il reale ritmo del movimento sullo schermo. La composizione 'dinamica' sulla tela pittorica, che l'artista rievoca ridistribuendo le volumetrie e alternando chiaro e scuro, si può materializzare attraverso il medium cinematografico. Ci chiederemo: ma è davvero importante? Non è semplicemente un'attrazione comune che con l'arte non ha niente a che fare? In effetti, questa possibilità tecnica non ha nessun significato in sé, però è in grado di trovare la propria funzione artistica nel momento in cui qualche regista la usa per penetrare più in profondità in qualche opera pittorica e per rivelare qualche sua importante caratteristica. Chi può dire che non si tratti di una riproduzione artistica, e addirittura di una riproduzione delle caratteristiche più importanti, interiori di un'opera pittorica?

Sami Berasha, nel suo libro *Illusione del cinema*, afferma che, quando si tratta della trasposizione sullo schermo di un dipinto o di una scultura, non è la tecnica cinematografica quella che richiede di essere trattata come se fosse arte, ma è proprio l'oggetto stesso che glielo impone quando vi si appropria con talento. "Quando sullo schermo vediamo la statua di Prassitele nella sua interezza e con tutti i suoi dettagli abbiamo l'impressione che l'opera venga ricreata di fronte ai nostri occhi. La scultura in quel processo non ha perduto niente. Anzi, grazie al cineasta che è riuscito a infondere vita nel marmo plastico, gli spettatori percepiscono l'oggetto in modo più diretto e ne colgono il senso meglio che se fosse stato spiegato a parole". Ne emerge che il cinema può aiutare la pittura e la scultura non solo meccanicamente, ma anche creativamente. Allo stesso modo, la pittura può invece aiutare a nobilitare artisticamente l'immagine cinematografica, in quanto la composizione dinamica dell'inquadratura, a parte tutte le sue specificità, si basa fondamentalmente sul principio della composizione statica nella pittura. Lo schermo cinematografico, dunque, usa le leggi della pittura e le trasforma in caratteristiche dinamiche adeguate al medium cinematografico. In questo caso, la pittura si propone come supporto al medium cinematografico per ottenere una modellazione visuale il più possibile artistica degli oggetti che vengono ripresi.

Il rapporto tra pittura e cinema può essere considerato anche da un'altra prospettiva, quando il medium cinematografico serve come strumento espressivo grazie al quale allo spettatore viene presentata una certa opera pittorica. Non parliamo dei film che servono esclusivamente da intermediario tecnico per la popolarizzazione di massa dei quadri di un pittore, cosa che, certamente, può assolvere a un'enorme missione culturale, ma che di per sé non ha alcun valore artistico nell'ambito dell'estetica filmica. Ci interessano quei film che cercano di 'far vivere' una composizione pittorica statica grazie alle specificità del medium cinematografico, di penetrare nell'essenza dei simboli visuali rappresentati sullo schermo, di spiegare il loro senso. Chiaramente, quello che l'immagine perde nella sua verosimiglianza (anche se, a dire il vero, lo perde già nella riproduzione in un libro tanto nella tecnica in bianco e nero, quanto in quella a colori, tipica dei film) lo acquisisce nel suo impatto, con questo inoltre integrando nuove peculiarità dinamico-visuali. In realtà, vi si uniscono i principi della composizione statica con quella dinamica, si intrecciano due media diversi nella loro comune origine, generando uno specifico fenomeno visuale che possiede le caratteristiche sia dell'arte pittorica, sia di quella cinematografica.

Gli intransigenti teorici dell'arte si oppongono a questo tipo di sovrastruttura cinematografica innestata su un'opera pittorica considerandola una distorsione dei valori originali e delle particolarità di un certo artista, ma al contempo dimenticando che il film può essere usato come strumento tecnico (riproduttivo) che, però, diventa arte solo quando si libera dalla sua funzione subordinata rispetto all'oggetto di cui tratta, quando lo incarna secondo i principi della propria estetica. Perciò, non stupisce il fatto che solo alcuni tra i numerosi film sulla pittura siano entrati a far parte della storia del cinema come opere d'arte importanti e di grande valore artistico. Sono i film di famosi artisti cinematografici quali Luciano Emmer, Gaston Diehl, Alain Resnais che hanno portato sullo schermo le opere di Giotto, Bosch, Van Gogh e Picasso. Non temevano che la cinepresa cinematografica avrebbe 'danneggiato' le famose tele pittoriche, né tantomeno avevano seguito principi

di natura accademica o archivistica nel loro lavoro. Hanno coraggiosamente unito due diversi media artistici di espressione e hanno cercato di trarre dai punti di contatto tra loro una nuova unità visuale in grado di instillare nella tela pittorica il tanto desiderato movimento, e allo schermo cinematografico caratteristiche pittoriche più significative. Sono pervenuti a nuove straordinarie visioni, un nuovo modo di percepire linee, forme, oggetti, ombre, luce, disposizione delle volumetrie, prospettive, visioni queste che sono dinamiche, evolutive, scomposte e sintetizzate. Come se una mano onnipotente avesse fatto vivere la bellezza fossilizzata che, per pochi istanti, fosse diventata viva davanti ai nostri occhi, rivelando le sue forme, i suoi incanti nascosti, il suo significato sottotestuale, per poi ritornare alla sua eterna pace. E si è avverato il primordiale sogno dei pittori: che le forme sulla tela o sulla pietra cominciasse a muoversi. Si è avverato il desiderio del pittore della grotta di Altamira, l'anelito al massimo dinamismo e del ritmo, del movimento quasi fisico delle figure dipinte.

Per poter far vivere cinematograficamente una composizione pittorica, e ancor di più, per poter rappresentare in modo dinamico la sua essenza, è necessario conoscere non solo il linguaggio espressivo del cinema, ma anche i principi dell'arte pittorica in generale e le caratteristiche di una certa opera in particolare. Maria Teresa Ponce, che ha studiato in dettaglio il rapporto tra cinema e pittura, sottolinea quanto in tali film sia importante che “il ritmo del film diventi funzione del dinamismo dell'immagine”, per cui è necessario che il regista studi in modo dettagliato la tela pittorica, “che studi la sua composizione sia verticalmente, sia orizzontalmente, sia circolarmente, le sue caratteristiche estetiche, le gradazioni tonali, i contrasti della luce, i rapporti matematici, le somiglianze e le differenze nei disegni grafici”, e che solo dopo si appresti a scrivere la sceneggiatura e a cercare le soluzioni cinematografiche che possano al meglio rappresentare sullo schermo tutto quello che il dipinto possiede, e che molte persone non notano. Analizzando il film di Emmer *Il paradiso perduto*, basato sul trittico *Il Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, Ponce conclu-

de che il regista è riuscito a trasformare del tutto “il dinamismo latente la latente del dipinto” in un ritmo adeguato del film (soprattutto nel rappresentare l'inferno) appoggiandosi unicamente sulla “scelta precisa dei piani, sulla loro interconnessione logica, e sulle associazioni delle idee e dei quadri”. André Bazin, invece, in *Pittura e cinema* dimostra che in questo tipo di film (che non si sofferma sulla semplice riproduzione dei dipinti) viene imposta alla pittura un'espressione che le è del tutto estranea e che la maniera di Emmer “è basata sull'opposizione tra la metafisica del dipinto e quella dello schermo”. “La cornice (il taglio del dipinto)”, scrive Bazin, “rappresenta una parte importante del dipinto e marca il suo microcosmo pittorico come essenzialmente diverso dal mondo reale che lo circonda. È il segno dell'extraterritorialità ontologica del quadro rispetto al mondo esteriore. Il taglio del dipinto, dunque, agisce in modo centripeto, diretto verso l'interno. In sostanza, il dipinto è completamente delimitato dalla cornice. E quei suoi confini sono imposti con forza al mondo naturale. Al contrario, tutto quello che viene proiettato sullo schermo — tale è la natura della fotografia — non viene percepito come qualcosa di chiuso e limitato, bensì viene equiparato al mondo esteriore. Lo schermo cinematografico non è la cornice, ma, se volete, la finestra sul mondo, lo specchio del mondo. Agisce in modo centrifugo, l'immagine si estende all'infinito al di fuori del rettangolo che la delimita formalmente. In altre parole, la fotografia — e il cinema ancor di più — offre allo spettatore un frammento del mondo esteriore. Il principio fondamentale del metodo di Emmer sta nel fatto di non mostrare mai i confini (la cornice, il taglio) dell'opera d'arte pittorica, ovvero di imporre al dipinto l'effetto dello schermo e di negare così le sue caratteristiche”. Nonostante tutta questa attenzione ai contrasti tra i due media, Bazin riconosce i valori estetici, cinematografici e pedagogici dell'opera di Emmer.

È chiaro che il movimento e il dinamismo che il medium cinematografico fornisce alla tela pittorica non sono interessanti per il fatto che possono animare gli spettatori, ma solo nel caso in cui riescano a suscitare in noi un'esperienza nuova, dinamica,

eppure adeguata all'immagine statica, una conoscenza più stratificata dell'essenza delle cose, e una più profonda penetrazione nell'opera di un certo artista. E che la cosa sia possibile lo dimostrano nel modo migliore i film dei registi che abbiamo elencato e che sono riusciti in tre maniere fundamentalmente diverse, riproducendo sullo schermo cinematografico i dipinti dei grandi maestri, a rivelare proprio di fronte a noi certe loro caratteristiche che potevamo solo intuire come fossero nelle loro reali, ma latenti, intenzioni.

Luciano Emmer, mentre riprendeva gli affreschi di Giotto, si è servito delle grandi capacità analitiche del montaggio cinematografico, scomponendo la complessità del dipinto nei suoi elementi di base. Così 'scomposto', l'oggetto viene ricomposto dal regista secondo un certo ordine, con certe ripetizioni e a una certa velocità, che procurano al dipinto un movimento e un ritmo speciale. Lo spettatore acquisisce l'impressione che l'angelo dell'affresco cada *effettivamente* dalla finestra. Però, se l'evocazione del movimento fosse l'unica funzione della scomposizione cinematografica del dipinto, non sarebbe un motivo sufficiente per tessere le lodi di questo metodo di adattamento cinematografico delle opere pittoriche. Attraverso l'analisi visuale lo spettatore può acquisire una migliore conoscenza delle proporzioni, dei cambiamenti e delle variazioni delle linee, delle forme e dei piani su un certo dipinto, mentre l'esperto può osservare la composizione del dipinto in tutte le sue parti, la disposizione delle volumetrie in relazioni più sottili, la prospettiva nel suo effetto spaziale e, ancora, lo psicologo può rivelare il senso del dettaglio estratto e il suo posizionarsi nell'opera. Nonostante tutto ciò, molti storici dell'arte si schierano contro il metodo di Emmer, ritenendo che un dipinto non possa essere "smontato come se fosse un orologio!". Eppure, dopo aver visto un film di Emmer, una persona non trova forse più comprensibili gli affreschi di Giotto?

Presentando sullo schermo la vita di Van Gogh attraverso i suoi dipinti, il regista Alain Resnais e lo sceneggiatore Gaston Diehl si sono serviti di altre possibilità della macchina da presa, oltre che di quella del montaggio: distorsioni con l'obiettivo,

improvvisi cambiamenti della lunghezza focale e la 'carrellata' del taglio dell'inquadratura cinematografica sulla tela pittorica, un aspetto che, in questa sede, ci interessa particolarmente. A differenza di Emmer, per mezzo del 'travelling' (carrellata), Resnais e Diehl hanno realizzato al contempo un'analisi e una sintesi dei dettagli del dipinto. È noto che un pittore, attraverso la composizione lineare, la disposizione delle volumetrie e l'armonia delle tonalità può dirigere efficacemente l'attenzione dello spettatore che sta di fronte al dipinto. Un certo 'stimolatore sensoriale' agisce sulle nostre percezioni visuali e da lì le può condurre nelle diverse direzioni del dipinto, secondo il desiderio dell'artista. Il film può cambiare quella direzione, la può accelerare o deviare completamente, la può addirittura creare, laddove non sia percepibile in maniera significativa. Così viene certamente 'tradito' l'effetto autentico del dipinto che, al contempo, viene però arricchito di nuovi significati psicologici. Grazie al film su Van Gogh abbiamo compreso le lotte interiori di un genio, gli scontri tra la sua tesissima coscienza e la stimolante rappresentazione della realtà, il suo crollo mentale — il percorso dalla luce e dal sole fino al buio e all'oblio totale. Da questo punto di vista, da noi in Jugoslavia, hanno dimostrato molto talento i registi Mihovil Pansini e Boštajn Hladnik, che hanno portato su pellicola le tele di Milenko Stančić e France Mihelić, esprimendo con forza poetica il mondo interiore e il significato psicologico-filosofico dei simboli di questi due pittori moderni, avvicinandosi a loro con l'obiettivo della macchina da presa come se fosse un occhio onniveggente in grado di penetrare nei segreti del subconscio e di trasferire su di noi sottili oscillazioni nascoste dal buio e dalle forme convenzionali del mondo. Se questo effetto concorda con l'intenzione del regista che *vuole e ha* qualcosa da dire sul pittore, sulla filosofia della sua arte in generale, e non solo di un certo dipinto, allora quel procedimento è assolutamente giustificato dal punto di vista dell'arte *cinematografica*.

Alain Resnais si è spinto ancora più oltre nella ricerca delle possibilità per un'interpretazione *cinematografica* della pittura su schermo il più completa possibile. Dopo aver girato un eccezionale cor-

tometraggio a partire da un dipinto di Picasso, ha dimostrato una grandissima capacità nello scoprire l'essenza della pittura moderna e nell'uso dei mezzi espressivi che solo a un regista può fornire il medium cinematografico. Non sorprende che Resnais abbia scelto appunto Picasso e la sua composizione *Guernica* per il suo esperimento cinematografico, in quanto sia il metodo dell'artista, sia il tema del dipinto gli hanno offerto abbastanza possibilità di dimostrare la propria conoscenza della tecnica cinematografica e il proprio modo di percepire il linguaggio cinematografico.

Resnais si è servito dell'analisi cinematografica e della sintesi del dipinto, delle deformazioni, del cambiamento della messa a fuoco, del travelling, introducendo però al contempo nuovi elementi: il cambiamento delle gradazioni tonali su qualche dettaglio del dipinto (che il regista illumina o getta nell'ombra durante la ripresa) e la precisa sincronizzazione e integrazione degli effetti sonori con l'immagine cinematografica. Non si tratta più della musica che in generale accompagna e illustra gli eventi sullo schermo, ma di una drammatica e attiva componente del film che è complemento all'immagine, da un lato mettendone adeguatamente in rilievo e potenziandone il significato, dall'altro fungendo da contrappunto.

Osservando il processo di rivitalizzazione, e ancor di più scoprendo le reali proporzioni e il significato di *Guernica*, abbiamo vissuto tutti gli orrori della guerra, tutte le sofferenze e le passioni della gente, tutta la paura e la disperazione, il disgusto e la rabbia delle vittime e delle bestie, davanti ai nostri occhi sono balenate le faville della distruzione, la luce delle bombe e il buio della morte, ci siamo trovati nella massa di creature sconvolte, di bambini smembrati, di madri storpiate, abbiamo sentito il grugnito dei morenti, i lamenti dei perduti, l'insana invocazione degli indomiti, mentre dall'inferno della distruzione volavano verso di noi parti di corpi umani, esseri smembrati, rovine di case, resti di cose deformate, un unico occhio, un muro mezzo abbattuto, una mano rotta, una lampadina spenta, una mascella sfigurata.

Questa scomposizione picassiana, questa rottura

delle connessioni alle quali si aggrappano le apparenze esteriori degli oggetti per rivelare la loro anima denudata ha ottenuto, tramite l'interpretazione cinematografica di Resnais, il vero significato, l'effetto voluto. Il famoso surrealismo, il suo metodo e i suoi principi estetici sono stati spiegati e posti davanti agli spettatori come sul palmo di una mano. Di nuovo gli intransigenti 'guardiani' della pittura notano con disapprovazione che il cinema non è rimasto fedele alla pittura, in quanto non interpreta autenticamente la sua essenza artistica. A loro interessa poco il fatto che il cinema sia rimasto fedele a se stesso e che, finalmente, abbia rifiutato quasi completamente di essere l'umile serva di un'altra arte.

La rivitalizzazione del movimento di una certa immagine sullo schermo, la dinamizzazione della composizione statica, la messa in rilievo della sua drammaticità interiore e del suo senso, nel cinema classico si ottengono innanzitutto con il montaggio; bisogna però chiedersi come si riuscirà a realizzarlo su uno schermo ampio e plastico. Il montaggio non potrà più avere un ruolo determinante, per cui la rivitalizzazione degli oggetti sarà minore, mentre la composizione del dipinto cambierà drasticamente (soprattutto se prendiamo in considerazione il cosiddetto 'schermo elastico' che, durante la proiezione, cambia la cornice dell'inquadratura, dalla classica tela a una vasta e, addirittura, allungata!). Se a ciò aggiungiamo il suono e l'immagine, discerneremo le vaste possibilità del legame creativo tra la pittura e l'espressione cinematografica moderna che, per il momento, possiamo solo intuire. La cosa principale è che quel legame può essere duplice, dato che il film può essere usato come riproduzione meccanica delle opere pittoriche, ma può in maniera altrettanto corretta liberare il dipinto dalle sue proprie limitazioni e rivelarlo in una nuova maniera, tipica del medium cinematografico. In tal modo, il film stesso viene artisticamente arricchito, in quanto riconosce i principi estetici di un'arte che gli è vicina, per cui se ne può servire.

◇ **V. Petrić, *Cinema and Painting*** ◇
Translated by Tamara Đokić

Abstract

Italian translation of *Film i slikarstvo* by Vladimir Petrić.

Keywords

Cinema, Painting, Art, Film Theory, Film Aesthetics, Cinema Studies.

Author

Vladimir Petrić (1928–2019) was a film theorist, historian, and aesthetician, as well as a professor at Harvard University and a co-founder of the Harvard Film Archive. He was the first scholar to earn a doctoral degree in film studies in the United States, receiving his PhD from New York University's Department of Cinema Studies. Early in his career, Petrić worked as a director in film, television, and theatre, before later focusing on experimental cinema. He was a recipient of numerous prestigious awards, including a Fulbright Scholarship to the United States and an honorary award from the Anthology Film Archives in New York City.

Translator

Tamara Đokić is a freelance teacher and translator, specializing in the translation from Italian to Serbian and vice versa. She holds a degree in Italian Language, Literature, and Culture from the Faculty of Philology at the University of Belgrade, followed by an MA in Modern Philology from the University of Padua, where she graduated with honors (110 cum laude). She is currently pursuing an MA in Cultural Policy and Management at UNESCO's program in Belgrade, Serbia.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Tamara Đokić

