

Il film sull'arte e le sue frontiere

Atti del convegno omonimo diretto da Yves Chevrefils Desbiolles

Cité du livre d'Aix-en-Provence

14, 15 e 16 marzo 1997

Concezione grafica e impaginazione: Yves Chevrefils Desbiolles

Copertina: Marie-Christine Raguin

Revisione: Liliale Dutrait

Traduzione: Roberto Verace

© Università di Provenza, Servizio Pubblicazioni

Deposito legale, I trimestre 1998, ISBN n. 2-85399-419-8

Premessa

Il film sull'arte e le sue frontiere, di Philippe-Alain Michaud.

Il senso comune considera il film sull'arte come un genere a sé, parte della famiglia dei documentari e diverso dal film d'arte di derivazione sperimentale. Questa definizione, utile quando si tratta di organizzare la diffusione delle opere, non si riscontra né nella storia né nelle manifestazioni contemporanee del film sull'arte. Si sa soprattutto che il film sperimentale prodotto dagli artisti degli anni Venti ha preceduto lo sviluppo, più tardivo, del film documentaristico sull'arte. Questa antecedenza cronologica sarebbe poco significativa se alcuni artisti "dello schermo" di quest'epoca non avessero utilizzato le loro produzioni come materia prima visiva (*Anemic cinema* di Marcel Duchamp) o, in modo ancor più interessante, non avessero trasposto al cinema i principi e gli oggetti utilizzati nelle loro opere (*Le Ballet mécanique* di Fernand Léger e Dudley Murphy), proponendo così allo sguardo della storia una preziosa forma di autodocumentazione.

Certamente, nel corso degli anni Trenta, opere d'arte visiva e d'architettura hanno suscitato un interesse crescente, favorendo la messa a punto di un insieme di procedure tecniche e mentali (zoom, carrellate, dettaglio rivelato, messa in scena sempre più sviluppata...) che accentuano la specificità del film sull'arte. Dopo la Seconda guerra mondiale, molte speranze sono state riposte nel cinema come linee di forza privilegiate per la diffusione del sapere e della cultura. I film a carattere artistico sono stati percepiti come l'efficace fermento di un mondo durevolmente pacificato, come dimostra la creazione a Parigi nel 1949 della *Fédération internationale du film d'art* (FIFA), di cui il pittore Fernand Léger era uno dei due presidenti d'onore, unitamente allo storico dell'arte Lionello Venturi. Realizzatori, produttori, critici d'arte, conservatori di museo, tutte le figure "interessate da questa nuova forma d'espressione e d'analisi dell'opera d'arte" (sottolineiamo) erano invitate a riunirsi in un'organizzazione votata alla creazione di un vasto museo dinamico immaginario.

Indirettamente, la creazione della FIFA testimonia la volontà d'elaborare, a partire da un genere cinematografico in sviluppo, un metodo critico e storico specifico. I film dei belgi Henri Storck e Paul Haesaerts, come i "critofilm" dell'italiano Carlo L. Ragghianti, lo dimostrano già da quest'epoca, così come oggi quelli di Alain Jaubert riuniti nella serie *Palettes*.

Ora, nel momento in cui la FIFA vede la luce, un vivo dibattito sul senso delle espressioni "film d'arte" e "film sull'arte" infiamma gli ambienti coinvolti. Nel 1953, un fascicolo fuori collana della rivista belga *Les Arts plastiques* testimonia la controversia: se la FIFA, "dopo due anni di riflessione", mantiene nel nome la prima espressione, nello stesso numero l'Unesco opta per la seconda. Ciò nondimeno, nel *Répertoire international de film sur l'art* di quest'ultimo sono inclusi studi chiaramente sperimentali come *Le Ballet mécanique* di Fernand Léger e Dudley Murphy (1924) o *Film exercise* n. 4 & 5 dei fratelli John e James Whitney (1944 o 1945 secondo le fonti). Dunque, l'uso che distingue "film sull'arte" e "film d'arte" non è risolto che in apparenza. Il dibattito riappare regolarmente (si confronti la viva messa a punto di Dominique Païni apparsa dieci anni fa sulle pagine del *Journal des Cahiers*, n. 84, settembre 1988). Non è forse inserito nel centro di questo colloquio?

In effetti, l'apparente autonomia raggiunta dal film sull'arte non può analizzarsi se non tenendo conto del suo corollario, la moltiplicazione delle frontiere: frontiere della materia filmata che, spesso, è in misura minore una rappresentazione tangibile (un "oggetto" d'arte) che una posizione intellettuale; frontiere di mezzi tecnici sempre più leggeri e sottili, ma anche sempre più versatili, che incitano alla manipolazione delle immagini di per sé stesse, piuttosto che all'acquisizione di un oggetto; infine, frontiere estetiche, per il fatto che il film sull'arte, seguendo in ciò la tendenza generale del film documentaristico, si orienta verso il film d'autore, dove lo "sguardo" del cineasta lo trasporta sulla cosa guardata.

A quest'ultimo punto va aggiunto il piacere crescente avvertito da molti artisti video per lo "sguardo su se stessi", che pone le loro produzioni in equilibrio instabile su una tripla linea di confine (documentaristica, sperimentale, fiction), sempre più tenue.

Si comprende perciò come la finalità di questo colloquio, *Il film sull'arte e le sue frontiere*, sia principalmente quella d'esplorare le sfaccettature multiple di una produzione specifica, piuttosto che creare nuove linee di confine.

Il film sull'arte ha un'esistenza? di Philippe-Alain Michaud
(responsabile della programmazione cinematografica dell'Auditorium del Louvre)

La storia del film sull'arte rimane ancora molto frammentaria: la rarità delle copie, le lacune degli archivi e l'assenza di studi storici sistematici oggi rendono ogni sintesi impossibile o prematura. L'interesse manifestato in Italia e in Belgio nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta per questo genere cinematografico, la sua estetica e la sua storia, è lentamente diminuito nel corso del decennio successivo, nel momento in cui l'utilizzo didattico del film è stato sostituito da quello del video. Ciò nonostante, si può cercare di definire i limiti e l'estensione del genere schizzando una prima tipologia, e distinguere cinque categorie, più o meno rappresentate nelle diverse epoche, che, unitamente considerate, formano l'orizzonte del film sull'arte.

Film processuali

Nel corso degli anni Venti, in Germania, nella serie *Les Mains créatrices*, Hans Cürlis si propone di filmare gli scultori e i pittori berlinesi al lavoro. Cürlis filma così George Grosz nel 1923-1924, Otto Dix nel 1926, Wassily Kandinsky nel 1927, Alexander Calder nel 1929, e altri artisti ancora, in generale molto accademici. Seguirà questo progetto nel dopoguerra (1) e filmerà nuovamente Grosz nel 1958, Oskar Kokoschka nel 1957 o ancora André Masson nel 1964.

Malgrado i preconcezioni estetiche piccolo-borghesi di Cürlis (non è mai stato veramente interessato agli artisti d'avanguardia), la sua impresa, intesa ad accompagnare visivamente il processo creatore utilizzando le risorse della macchina da presa, è stata relativamente innovatrice. Isolando gli artisti su fondo neutro, egli si concentra sui movimenti delle mani, spesso inquadrati in primo piano, e cerca di mostrare la nascita della forma utilizzando il rallentato e l'accelerato: egli inaugura una corrente cinematografica che troverà continuazione sia nell'*Henri Matisse* di François Campaux (1945-1946), nel quale si vedono, in un lungo piano sequenza, le mani di Matisse al rallentatore descrivere circonvoluzioni sopra il foglio prima di tracciare una linea definitiva; sia nel *Jackson Pollock* di Hans Namuth e Paul Falkenberg (1951), nell'occasione del quale l'artista americano esegue un'opera su vetro filmata in trasparenza, processo già utilizzato da Paul Haesaerts nel 1949, *Visite à Picasso* (2), e ripreso qualche anno dopo da Henri-Georges Clouzot in modo ancor più spettacolare ne *Le Mystère de Picasso* (1956).

Film empatici

Questo procedimento, inaugurato alla fine degli anni Trenta da L. Emmer (*Giotto*, 1939; *Racconto da un affresco*, 1941; *Piero della Francesca*, 1949), prolungato negli anni Sessanta da R. Andreassi (*Rosai*, 1959; *Antonio Ligabue pittore*, 1963) o in Inghilterra da A. Roland (*Turner, Delacroix, Rembrandt's Christ*), si fonda sull'estetica della ripetizione: il cineasta, senza l'appoggio del discorso dello storico dell'arte, e rifiutando per principio ogni implicazione didattica, si isola nella sua esperienza dell'opera per restituirla senza commento attraverso il solo mezzo dell'inquadratura, dei movimenti di macchina e della musica.

Film di storia dell'arte

Questo tipo di film è caratterizzato dalla collaborazione di un cineasta e di uno storico dell'arte (in Inghilterra, Dudley Shaw Ashton e Anthony Blunt per *Poussin, The Seven Sacraments*, 1968; *The Art of Claude Lorrain*, 1970; e *Mantegna. The Triumph of Caesar*, 1973); in Italia, Umberto Barbaro e Roberto

Longhi per *Caravaggio o Carpaccio* (1947) o ancora Paolo Portoghesi e Stefano Roncoroni per *// linguaggio di Francesco Borromini* (1967); in Belgio, Henry Storck e Paul Haesaerts per *Rubens* (1948). L'opera di Carlo L. Ragghianti rimane fra le imprese più coerenti e più compiute in questo registro. Dal 1948 al 1964, lo storico dell'arte scrive e realizza una ventina di film con il sostegno finanziario di Olivetti, esplorando tutte le risorse filmiche dell'analisi formale delle opere pittoriche, architettoniche e scultoree, alcune volte anche con una certa imprecisione, una certa ingenuità cinematografica, ma sempre con coraggio. Il suo ultimo film, un lungometraggio dedicato a Michelangelo, realizzato in cinque lingue con i mezzi del film di fiction, rappresenta la sintesi delle sue ricerche cinematografiche anteriori. Il formalismo di Ragghianti si oppone al *connoisseurship* di tipo longhiano che utilizza l'immagine cinematografica come uno strumento strettamente subordinato al discorso: la sintassi visiva di Longhi e Barbaro resta d'ordine puramente discorsivo, la camera non si emancipa mai dai limiti delle opere filmate e il testo detta i movimenti di macchina e il montaggio. Al contrario, Ragghianti cerca, attraverso il cinema, di fornire un'immagine dell'opera cui lo sguardo o il testo, isolati uno dall'altro, non giungeranno mai. Come Henry Storck e Paul Haesaerts nel *Rubens*, il primo documentario a lungometraggio dedicato all'arte, egli non esita a sovrapporre schemi compositivi al quadro, o a utilizzare tecnologie moderne (una gru per filmare le sculture, oppure un elicottero per i suoi film a tema urbanistico), criticando così l'illusione di una prossimità reale, ottenuta attraverso il cinema, tra l'opera e colui che la guarda.

Vita d'artista

Le biografie d'artista al cinema ci insegnano molto poco sulla produzione delle opere, ma molto sull'importanza che il cinema occupa nel sistema delle arti, delle quali, per la sua stessa esistenza, esso obbliga a ripensare l'economia. *Lust for Life (Brama di vivere)*, ad esempio, che Vincente Minnelli realizza nel 1956, ci presenta un attore famoso come Kirk Douglas nel disperato tentativo di dipingere dei Van Gogh, artista alla deriva che, chiuso nella sua disperazione, finisce per suicidarsi. Il carattere irrimediabilmente artificiale della riproduzione delle opere e delle vite degli artisti sullo schermo esplode nei titoli di testa composti in blu elettrico, nella riproduzione dei quadri deformati nel cinemascope e isolati su fondo nero, che si dispiegano come in una successione di diapositive. Le vite degli artisti al cinema si avvicinano maggiormente ai modelli forniti dalle vite letterarie (Vasari, Baldinucci, Van Mander...) che non si rifanno all'esistenza reale degli artisti, e confondono inestricabilmente tratti fittizi e luoghi comuni, dati storici e ricostruzioni immaginarie.

Film d'artista

Nel punto d'incrocio tra il cinema sperimentale, il documentario e il film sull'arte, nel corso degli anni Sessanta, negli Stati Uniti, prendono vita i film d'artista. Nella messa in discussione dei supporti tradizionali e nell'emancipazione delle opere dai luoghi d'esposizione chiusi, spesso il film rimane il solo stabile testimone di performance inaccessibili o effimere: campi di neve scolpiti da Dennis Hoppenheim, scavi operati nei deserti dell'Ovest americano da Michael Holzer... I film più interessanti di questa corrente restano forse lo *Spiral Jetty* di Robert Smithson (1970), realizzato sull'immensa gittata a spirale che egli costruisce sul Lago Salato, e i documentari girati negli anni Settanta in Super 8 da Gordon Matta-Clark sulle proprie dimore scolpite (tutte successivamente demolite). Alla fine degli anni Settanta, la pratica cinematografica degli artisti verrà progressivamente sostituita dal video che pone problematiche radicalmente diverse (soprattutto in relazione al carattere inesauribile del supporto che instaura, rispetto al cinema, un diverso rapporto col tempo).

La preistoria del film sull'arte

Comunemente si fa risalire l'origine del film sull'arte all'apparizione del film sonoro, cioè all'inizio degli anni Trenta. Tale data, in realtà, non indica che l'apparizione del film sull'arte di tipo monografico. Nella

sua disposizione e nelle sue tecniche, quest'ultimo si rifà alle leggi tradizionali del discorso sull'arte. La nascita del suono doveva comportare una subordinazione dell'immagine al testo, subordinazione che avrebbe avuto il duplice effetto di svilire il film sull'arte sia nel campo del cinema, sia in quello della storia dell'arte. Dal punto di vista della storia del cinema, il film sull'arte non è assolutamente un'opera perché ubbidisce a un fine (illustrare un'opera) e, dal punto di vista della storia dell'arte, il film è, nel migliore dei casi, inutile o, peggio, incapace di rendere conto dell'opera sul suo specifico territorio.

Negli anni Trenta, ciò che appare non è il film sull'arte, ma la coscienza della sua esistenza. All'alba del XX secolo, per produrre un nuovo modello di spazialità, i cineasti si ispirano agli esempi forniti dalla pittura, in modo che, per più di un decennio, nel campo del cinema quest'ultima è rimasta in concorrenza referenziale con il mondo esterno. Nel 1910, il *Napoleon Man of Destiny* di John Stuart Blackton utilizza ancora, per evocare il destino dell'imperatore, la tecnica dei *tableaux vivants* e mutua i suoi modelli compositivi da David, Gros o Girodet. Il *tableau vivant*, o corpo sensibile dell'attore, si identifica con una figura pittorica riapparsa, a titolo di citazione o di sopravvivenza d'una spazialità originaria, ne *La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini, con la ricostruzione della *Deposizione dalla croce* di Pontormo, o ancora nella *Passion* di Jean-Luc Godard con *La Prise de Constantinople par les croisés* di Delacroix, *Le bain turc* di Ingres, *De Nachtwacht (La ronda di notte)* di Rembrandt (3)...

Nel corso degli anni Trenta si definisce, probabilmente come conseguenza dell'adozione del sonoro, un canone cinematografico che assegna un posto preponderante alla pittura, alla scultura e all'architettura (in ordine decrescente) e che fissa, nel campo del film, quello che Paul Oskar Kristeller ha definito un "sistema moderno delle arti". Durante gli anni Venti e Trenta, al contrario, si è colpiti dalla quasi totale assenza di film dedicati alla pittura e dall'importanza quantitativa di film destinati all'apprendimento tecnico o all'artigianato d'arte (fonderia, oreficeria...). Si trovano, d'altronde, un gran numero di film dedicati alle collezioni di museo (le collezioni di scultura del Museo del Louvre, le collezioni dei Musei Vaticani...), semplici recensioni realizzate attraverso immagini fisse e inframmezzate da didascalie, antenati delle banche dati o dei CD-ROM, spesso conservati in copie colorate o virate, cioè realizzate per la proiezione e per lo spettacolo.

La storia del film sull'arte riflette e condensa fenomeni che si sono sviluppati nel corso di secoli nella storia dell'arte in un periodo di tempo limitato: è una sorta di laboratorio, di modello ridotto. Un ampio campo d'indagine si offrirà ai ricercatori che si dedicheranno all'identificazione, all'inventario e alla classificazione dei primi film sull'arte dispersi negli archivi di tutti i paesi che hanno posseduto una precoce cinematografia, in mezzo ai film di folklore, ai film turistici o ai film scientifici: solo a condizione di rintracciarne la genesi si potrà altrimenti disegnare che per grandi tratti la storia e la tipologia del film sull'arte e farne il crocevia che dovrebbe essere, e che in realtà fino ad oggi non è mai stato, fra storia dell'arte e cinema.

Digressioni a proposito di Élie Faure e Jean-Luc Godard di Érik Bulloz
(Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing)

Utilizzo il termine digressione a proposito. È frequente nella penna di Élie Faure, che volentieri rivendicava la lezione di Montaigne: "Io mi smarrisco, più per licenza che per svista. Le mie fantasie si inseguono, di lontano qualche volta, e si osservano, ma con piglio obliquo... [...] Io, indiscretamente e tumultuosamente, mi illudo. Allo stesso modo, il mio stile e il mio spirito vanno errando" (1). Attraverso la digressione, opero dei collegamenti imprevedibili, dei cortocircuiti, supero linee di demarcazione e frontiere. Élie Faure manifesta sempre una netta preferenza per l'intuizione lirica a danno della minuziosa ricostruzione archeologica. Questo modo di comporre e di scrivere, trasversale, obliquo, si manifesta in lui meno nella composizione delle sue opere, strutturate e composte in senso musicale, che per due tratti distinti e pregnanti: la sua passione per la figura del passaggio, della transizione, della coppia dei termini polarizzati sui quali si sofferma a descrivere il paradosso tragico, e la sua metodologia comparativa, che fa dialogare, attraverso le loro riproduzioni fotografiche, stili e opere d'epoche e civiltà diverse. Il cinema, al crocevia tra queste due tendenze, acquisisce un posto singolare.

Pensare "il film sull'arte e le sue frontiere" è, allo stesso modo, pensare le frontiere dell'arte e del cinema, frontiere in continuo movimento in seno alla storia. Osservando la situazione del cinema nel pensiero estetico di Élie Faure, a tutti gli effetti contemporaneo al cinema muto ma anche storico che è riuscito a interrogare il divenire delle forme artistiche, possiamo oggi scoprire una posterità creatrice del proprio pensiero, soprattutto in Jean-Luc Godard, il quale ci aiuta a porre delle nuove ipotesi sul suo avvenire e sulle sue frontiere, liberando legami inediti e già in opera tra storia dell'arte e cinema.

Nel suo libro *L'Esprit des formes*, pubblicato nel 1927, concepito come bilancio estetico della sua *Histoire de l'art*, attraverso un taglio sincronico, Élie Faure riflette sull'evoluzione e sul divenire delle differenti arti. L'arte, per lui, è una cristallizzazione della storia che obbedisce a un movimento periodico, che egli definisce nel suo primo capitolo "il grande ritmo", calamitato intorno a due poli: l'individuale e il collettivo, passando per stadi organici (l'integrazione dell'amore) e stadi critici (la disintegrazione della conoscenza). Forze agiscono sulla storia, trasfondendole questo ritmo altalenante: periodi nel quale il senso della collettività primeggia su quello dell'individuo si alternano ad altri dove quest'ultimo si ritrae nella comunità. Un'unica forza opera in campo sociale e in campo estetico. Questo concetto gli fa avvicinare l'arcaica statuaria greca e la statuaria medioevale, l'arte delle cattedrali e il cinema.

Ciascuna delle arti è polarizzata da una stessa coppia oppositiva. In tal modo, l'architettura è l'espressione della collettività, la pittura dell'individuo; la scultura si pone a metà strada. Quando la pittura, a causa dei suoi eccessi affermativi del carattere individuale, si trova confrontata nel suo limite critico, la musica riafferma il senso del collettivo. Dietro maschere diverse, che istruiscono i diversi stadi della storia dell'arte e della civilizzazione, questi periodi alternano ad arbitrio i conflitti e le opposizioni, rinnovati senza sosta, in cui ogni polo racchiude i fermenti del polo contrario, donde la natura profondamente tragica del pensiero estetico di Élie Faure (2).

Ispirato dal pensiero di Lamarck (egli tenta, per sua propria confessione, un'analisi trasformista in seno al territorio della storia dell'arte), Élie Faure descrive i momenti di transizione, i passaggi, le articolazioni tra queste due forze della storia dell'arte, tessendo la sua lunga frase serpeggiante, progredendo per incisi, paragoni, enumerazioni, grappoli d'esempi, moltiplicando gli aggettivi per cingere, chiarire, dipingere letteralmente il suo oggetto, in virtù di un impressionismo analitico sensibile al movimento stesso di questo "*grand rythme*".

Fedele alla figura d'elezione di Élie Faure, il cinema appare come un paradosso critico, diviso tra il passato del quale realizza le virtualità e l'avvenire che prefigura. Esso è anche considerato per le sue qualità plastiche e per la sua situazione quale prolungamento della pittura, di cui manifesta il disegno

latente, e per il suo carattere d'arte collettiva e la sua virtù comparativa che ne fanno una forma nuova, creatrice, anticipatrice, imprevista, se non totalmente imprevedibile. Se compara il cinema alle altre forme d'arte, alla musica, alla pittura, Élie Faure trova vero paradigma nella danza.

"Legge di circolazione interna", "armonia visiva", "ritmo plastico": queste diverse espressioni traducono il suo interesse per le qualità essenzialmente plastiche del cinema, la sua fotogenia, le sue illuminazioni e i suoi punti di vista contrastati, la scala dei piani con l'eccezionalità del primo piano, le sovrimpressioni, le velocità variabili. Egli scrive: "Il *rallentatore*, per esempio, ha fatto emergere dalle tenebre dell'invisibile un universo inaspettato". "Solo grazie ad esso abbiamo conosciuto le meticolose precauzioni prese dal proiettile del revolver per perforare una corazza o un grosso albero. Solo grazie ad esso sappiamo che la corsa del cane è paziente strisciare. Solo grazie ad esso abbiamo la dimostrazione che la boxe, il pattinaggio o il volo degli uccelli sono una fluttuazione o una danza di cui il nuoto o la danza non hanno mai superato la grazia (3)".

Il cinema condivide con la danza la qualità di associare il tempo allo svolgimento plastico delle forme, intorno ad una linea di modulazione capace di rilevare la loro matematica sensibile, nel punto d'incontro tra il geometrico e l'organico. Il cinema proietta la durata nei limiti dello spazio. "La danza, in tutte le epoche, come il cinema domani, si è incaricata di riunire il senso plastico alla musica, attraverso il miracolo del ritmo al tempo stesso visibile e udibile, di far entrare chiunque nella durata delle tre dimensioni dello spazio (4)". In queste analogie con la danza, Élie Faure condivide le riflessioni dei registi della scuola francese, quelle di Jean Epstein soprattutto.

Maturando preoccupazioni vicine a quelle di Ejzenstein (5), che egli incontrerà, d'altra parte, sul set di *Que viva Mexico!* durante il suo viaggio intorno al mondo, Élie Faure cerca di fondare una genealogia estetica del cinema. "Le sculture indù o kmère, i quadri di Tintoretto, di Delacroix, per esempio, per gli ampi spazi che ci rivelano, gli arditi angoli visuali che hanno spalancato al mondo, per i drammatici fruscii dei loro slanci, i vuoti, le illuminazioni e le ombre, per le superfici che sfuggono, appaiono, dispaiono, non sembrano presagire l'arte di registrare sulla pellicola volumi in movimento?".

Il cinema dà corpo alle virtualità insite nelle altre arti attraverso lo schema trasformatore che influisce sul divenire delle arti in perpetua metamorfosi; esso nasce quale estensione delle arti che lo precedono. Élie Faure sottolinea che la scoperta del cinema corrisponde a quella delle arti primitive o delle civiltà remote (cambogiana, javanese, polinesiana), come se il cinema non potesse che essere compreso attraverso una configurazione complessa dell'inquadratura tra le arti. Senza insistere come Ejzenstein sul montaggio inteso come elemento pertinente dell'evoluzione delle forme, egli è maggiormente sensibile alle qualità sinfoniche, anticipatrici secondo lui del carattere intrinseco del cinema, cioè la rappresentazione del movimento, che scopre nella pittura di Tintoretto. Sotto la riproduzione del *Mercurio e le Grazie* ne *L'Esprit de formes* compare la didascalia "Presentimento cinematografico".

Queste qualità sinfoniche non sono altro che il presentimento tumultuoso di uno stato organico a venire, che il carattere collettivo dell'arte cinematografica è in grado di favorire, quando la pittura, ormai in agonia, non può più offrirne sbocco. Analogamente, la danza, che riposa sull'ebbrezza di una comunione collettiva, nella quale le qualità sinfoniche della pittura, di cui il cinema si impossessa, sono i fermenti annunciatori di un ritorno del collettivo che deve compiersi, a suo avviso, nel XX secolo; ritorno accompagnato da una preminenza concessa all'architettura e a un nuovo bisogno di spiritualità offerto dalla tecnica. D'altronde, questo è il tema ricorrente del racconto del suo viaggio intorno al mondo, *Mon périple*: la nuova spiritualità apportata dalla tecnica non deve rimanere appannaggio dell'Occidente.

Simile alla radio, all'automobile, ai nuovi mezzi della comunicazione, il cinema gioca un ruolo decisivo all'interno del suo "*grand rythme*", incarnando questi due poli: il nuovo spettacolo collettivo e l'utensile tecnico. Di qui, il riavvicinamento tra il cinema e l'arte delle cattedrali, che suppongono entrambi un'arte

di gruppo, una sorta di anonimato fattuale (rafforzato nel cinema dal suo carattere meccanico) e l'assembramento delle folle animate da una stessa animazione spirituale (nel testo egli compara "*Vocation du cinéma*", lo spettacolo cinematografico, alla messa).

Nel suo libro *Mon périple*, Élie Faure tesse l'elogio dell'automobile per la sua velocità e per le innovazioni visive che essa consente. Insomma: l'automobile è individuata come un mezzo di riproducibilità tecnica. Al suo apparire, gli amanti del viaggio pedestre anatematizzavano l'automobile. "Andando così veloce", dicevano, "non si vede nulla". Orbene, l'automobile ha mostrato cose che i sostenitori del viaggio pedestre non avevano mai immaginato, per esempio i contrasti o le opposizioni tra l'aspetto di tal paesaggio e quello di tal'altro attraversati ad un'ora di distanza, e anche, e soprattutto, i volumi geologici, le linee di forza agricole, le ondulazioni dei terreni che spiegano in una visione folgorante, e decisiva, la storia, i costumi, lo spirito del gruppo d'uomini che abitano qua o là, le ragioni della loro architettura, del loro atteggiamento nella guerra, delle loro reazioni nella pace, insomma la spiritualità stessa della terra a seguito delle transizioni, dei passaggi, delle soluzioni di continuità, dei suoi aspetti simultanei o successivi" (7).

Ciò che Élie Faure apprezza nell'automobile non è tanto il trasporto pratico che consente quanto lo sguardo che rivela accostamenti improvvisi, la vista obliqua e traversa sul paesaggio. In una lettera a Jean-Richard Bloch egli scrive: "Come vedete, cedo alla mania del giorno, e mi butto nella velocità invece di guardare il paesaggio. Come se la velocità non fosse, essa stessa, un paesaggio!" (8).

Con lo stesso principio, egli misura il turismo in termini di velocità come testimoniano queste righe di *Mon périple*: "Sette minuti per il Pantheon, undici minuti e mezzo per il museo dell'Acropoli, venticinque minuti per il Museo nazionale" (9).

Si è colpiti dal constatare che le stesse osservazioni saranno applicate al cinema. Analogamente, il cinema è dotato di qualità singolari: accelera, avvicina, permette di accostare diversi punti dello spazio, è un modo comparativo di visione. "Il cinema è innanzitutto un rivelatore inesauribile di inediti passaggi, di nuovi arabeschi, di nuove armonie tra toni e valori, luci e ombre, forme e movimenti, volontà e suoi gesti, spirito e sue incarnazioni" (10).

Si notano in queste osservazioni la nuova gravidanza della figura del passaggio, della transizione, ma soprattutto il modo in cui la tecnica favorisce la velocità d'accelerazione che oltrepassa la resistenza dovuta alla nostra infedele memoria. "Derivano da qui i nuovi poemi plastici che ci trasportano, in tre secondi, dalle rive boschive di un fiume attraversato da elefanti in una lunga scia di schiuma, fin nel cuore delle montagne selvagge dove, in lontananza, cavalieri si inseguono nel fumo delle armi da fuoco, da taverne equivocate ove ombre possenti, in misteriosi bagliori, si chinano intorno ad un'agonia, al turchese mezzodì delle profondità marine, dove banchi di pesci circolano in grotte di corallo" (11).

Il cinema è, letteralmente, un mezzo di trasporto, un metodo di avvicinamento, che rende mobile l'"occhio variabile" evocato da Jacques Aumont (12).

Questa qualità del cinema di avvicinare due termini separati, attraverso un'operazione che è quella del montaggio ma che Élie Faure non cita mai esplicitamente, non è precisamente la caratteristica del suo lavoro di storico ne *L'Esprit de formes*? Grazie al punto di vista trasversale e sincronico che egli adotta, non confronta fenomeni lontani seguendo la pulsione del "grande ritmo", il battito della storia? Non è un pensiero-cinema in atto, originale, che guida Élie Faure, un pensiero che andrebbe cercato non tanto nei testi consacrati esclusivamente al cinema, quanto nella sua metodologia estetica sostenuta da un processo di montaggio?

La conferma ci è fornita magistralmente nel lavoro iconografico che accompagna *L'Esprit de formes*. Egli applica all'iconografia della sua opera il principio del confronto, sopprimendo la didascalia originale del documento e sostituendovi una didascalia letteraria predisposta nella logica del suo discorso.

L'iconografia obbedisce allora a molteplici principi: l'intervallo scavato tra due immagini; l'accostamento inaspettato di due termini dissimili, che opera legami nuovi e sorprendenti; la folgorazione che nasce dalla distanza più o meno grande nell'accostamento di due termini (secondo la definizione della poesia data da Pierre Reverdy, ripresa dai surrealisti); la ricerca di un terzo termine, risultato del conflitto dei due precedenti.

A questo titolo riunisce duecentodiciannove riproduzioni fotografiche che attraversano la storia e le civiltà. Per illustrare il principio della composizione organica, egli giustappone la *Morte di San Francesco* di Giotto alla fotografia di un'operazione chirurgica; confronta la fotografia di un motore e quella di un'ammonite fossile, l'immagine di Giove con quella di una goccia d'acqua, raffronta, secondo la sua ricerca de "l'analogia universale", lo scheletro di un cetaceo e la carcassa di un aereo; utilizza l'ingrandimento fotografico per presentare un dettaglio, per esibire il tocco del pittore; conseguentemente orienta il nostro sguardo dalle scelte delle sue singolari didascalie che attenuano l'abisso sapiente a favore di una poetica visiva comparativa.

Citiamo, per esempio: *Arabesco geometrico*, *Analogie*, *Ambiente arido*, *Modellato sinuoso*, *Modellato sferico*, *Pittura scultorea*, *La danza*, *Comprensione*, *Subordinazione del dettaglio al movimento*, *Il rifugio campestre*, *L'orgia felice*.

Questo apporto originale, in parte offuscato dalla posterità che conobbero le opere di André Malraux, è anche da situarsi sulla scia delle opere e delle riviste d'avanguardia che, in indirizzi molto diversi, più modernisti, applicano una stessa regola iconografica.

Si può scoprire la diretta influenza di Le Corbusier nella pagina de *L'Esprit de formes* che riunisce la fotografia del Grand Palais e quella di un aereo (con la didascalia "L'uccello" e la "Gabbia"). Essa non può non ricordare alcune associazioni visive proposte dall'architetto: la vista del Panthéon sopra la fotografia d'una automobile Delage, il rapporto di scala tra un piroscalo e i celebri monumenti di Parigi. Si può anche ricordare l'opera di Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film (Pittura, Fotografia Film)*, apparsa nel 1925 (13).

Si trova esposto in queste opere e soprattutto ne *L'Esprit de formes* un pensiero visivo che, alla semplice giustapposizione o superposizione d'immagini, affida la creazione di un concetto. Creazione affine all'operazione del montaggio come la teorizza Ejzenstein, per esempio al concetto d'ideogramma quale prodotto e non somma di due termini (14). Questo pensiero-cinema che passa per il montaggio traccia altresì una frontiera complessa e discontinua tra l'arte e il cinema. Non è il cinema l'utensile per eccellenza dello storico dell'arte? Non è il luogo privilegiato dell'autoanalisi delle forme?

Su questa linea di percorso, oggi le *Histoire(s) du cinéma* (15) di Godard proiettano un bagliore appassionante, sebbene misterioso e crepuscolare.

Fin dal 1978, Jean-Luc Godard esplicita questo progetto: "Vorrei raccontare la storia del cinema non solamente in maniera cronologica ma piuttosto un po' archeologica o biologica. Tentare di mostrare come si sono fatti dei movimenti, come in pittura si poteva raccontare la storia, come si è creata la prospettiva, in che data si è inventata la pittura all'olio, eccetera. [...] E dovrebbero esserci strati geologici, sdruciolamenti del terreno culturale, ed effettivamente per far ciò occorrono strumenti di visione e strumenti d'analisi, non necessariamente potenti quanto ottimamente adeguati" (16).

Nelle sue *Histoire(s) du cinéma*, quale strumento d'analisi egli predispone un dispositivo tecnico riproduttivo: il video (affine alla fotocopia, che per altro egli apprezza molto) che gli permette di riunire un insieme di estratti di film e di referenze visuali (fotografie, quadri ...) e la tastiera della macchina da scrivere il cui mitragliare puntualizza il montaggio (il ritardo nella visualizzazione evoca quello del video sul cinema, il suo differenziale).

Gli estratti dei film sono elementi informativi come le riproduzioni de *L'Esprit de formes*, senza titoli ma con didascalie che, soggettivamente, nel pensiero godardiano, sono impoverite dalla perdita

dell'immagine video che drammatizza, massifica, atomizza, accentua grana e trama. Giustapposti, spezzettati, sovraimpressionati, rallentati, accelerati, decomposti, questi frammenti sono associati secondo un montaggio folgorante, talvolta scintillante, luccicante, lampeggiante (si pensi alla mitragliatrice di *Ottobre*), rafforzata dal suono della tastiera. "Ciò che io amo molto sono due immagini insieme purché ve ne sia una terza, che non è immagine, ma ciò che si fa delle due" (17).

Immediatamente si ritrovano numerosi punti di contatto tra il pensiero di Élie Faure e il progetto di Godard: un pensiero genealogico del cinema, l'influenza reciproca delle arti, la relazione del cinema con la collettività, ma anche una maniera biologica d'analizzare la storia di un'arte per strati successivi, la fede nell'intuizione e nel pensiero visivo, il gusto per la figura del passaggio, della comparazione. Si ricordi la visita ultra rapida nel museo del Louvre in *Bande à part* e l'inizio di *Pierrot le fou*, dove Jean-Paul Belmondo, seduto nella vasca da bagno, legge alla figlia i passaggi della *Histoire de l'art* dedicata a Velázquez (18), insistendo sul "dipingere fra le cose".

Un parallelo è stato proposto da Dominique Païni tra le *Histoire(s) du cinéma*, il lavoro di programmazione di Henri Langlois presso la *Cinémathèque française* e l'iconografia del *Musée imaginaire* di André Malraux (19), insistendo sul dispositivo di natura museografica dei film di Godard che, praticando un taglio sincronico (il raffronto delle sequenze e dei frammenti dei film disseminati nella storia) e il passaggio attraverso la riproduzione video (che egli compara all'operazione della fotografia nei confronti delle opere d'arte), grazie al montaggio saturo e scintillante, per dissolvimento tende a restaurare l'aura stessa del cinema.

Per stabilire tale parallelo, Dominique Païni focalizza l'attenzione in particolare sulla riflessione di André Malraux intorno alla riproduzione fotografica e su quella di Godard sulla televisione come rovina del cinema. Tuttavia, Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* diverge dal punto di vista sovrastorico adottato da Malraux. In lui non vi è presenza senza tempo delle opere. La storia rimane un luogo di determinazione, ma anche il luogo dell'impedimento.

Il riferimento a Élie Faure, sebbene assai vicino, *L'Esprit de formes* rappresenta una delle fonti dell'opera estetica di André Malraux, pone altri interrogativi: ossia il legame tragico con la storia intrattenuto dal cinema e il divenire possibile di una forma artistica.

Perché la Storia, diciamo noi, resta il termine permanente di raffronto delle associazioni visive proposte da Godard: così come il parallelo tracciato tra Hollywood e il comunismo, l'evocazione delle contrastate figure di Howard Hughes o di Irvin Thalberg, i rapporti tra cinema e isteria, cinema e trasporti, la filiazione tra cinema e pittura ("Lo spirito di Flaherty e quello di Epstein hanno ceduto il passo, ed è Daumier, ed è Rembrandt con il suo terribile bianco e nero").

Termine di confronto, ma anche luogo dell'impedimento: il cinema ha mancato la propria storia, la propria ora, secondo Godard, dalla Seconda guerra mondiale e "la crisalide bloccata (che è il montaggio) non diverrà mai farfalla" (20). Una missione del cinema non si è compiuta, la sua virtualità è rimasta sospesa. Considerato come l'erede della fotografia, il cinema non è stato testimone del proprio secolo.

Godard espone questa situazione critica attraverso la celebre frase di Lumière sul cinema come "arte senza avvenire" (va notato che la frase cui fa riferimento è "invenzione senza avvenire": Godard sostituisce *arte* a *invenzione*). "Arte senza avvenire" perché, dopo un secolo, minacciata di dissoluzione ma anche, precisamente, "arte senza avvenire" perché arte del presente. Constatazione terribile e disperata di un'arte estenuata, in via d'estinzione, senza avvenire, l'intero presente impegnato nella sua museificazione, di cui Godard, attraverso le sue *Histoire(s) du cinéma*, porta già il lutto.

Tuttavia, io azzardo l'ipotesi che queste stesse *Histoire(s) du cinéma*, manifestando il rimorso per un appuntamento mancato con la storia che non cessa di tormentarne i corsi, non mirino solamente a restaurare l'aura estenuata delle origini ma aprano all'ulteriore invenzione di una forma artistica, nel modo contraddittorio di tutta l'opera moderna, punta d'arrivo e via di fuga. Perché, pur praticando un

esaurimento dell'immagine, per riprendere l'espressione di Païni, Godard saggia la dimensione plastica del cinema, la sprema, come si dice, da un limone.

Di fatto, le proposte di Élie Faure sul cinema potrebbero applicarsi alle *Histoire(s) du cinéma*: possibilità di comparazione, velocità di spostamento, potenza del rallentamento, decomposizione del movimento, arresto sull'immagine, sovrapposizioni, forma plastica temporale analoga alla danza. A questo riguardo, Godard fa ancora del cinema; ne espone il processo, la trama, la materia, ritrova il tratto eclissato del cinema muto in base a un principio di degenerazione (esporre il cinema attraverso la sua stessa negazione). "Un'arte", egli dice, "cioè ciò che rinasce in ciò che è stato bruciato".

A dispetto delle stesse affermazioni di Godard, non solamente le *Histoire(s) du cinéma* continuano il cinema ma lo inventano nuovamente, lo trovano due volte, rinunciando in gran parte all'integrità dell'immagine cinematografica. Per i trattamenti dell'immagine permessi dal video, Godard disturba l'archeologia delle forme, il cinema primitivo (il suo montaggio dell'*Arrivo alla stazione de La Ciotat*, sottomesso alla frammentazione e alla reinquadratura), la pulsione scientifica dell'invenzione del cinema (il passaggio dalla fotografia e l'arresto sull'immagine).

Questo lavoro suppone certamente un nuovo vocabolario. In effetti, come si può parlare di inquadratura davanti ad un'immagine divisa, ingrandita, moltiplicata, tramata, forata, riflessa, seconda? Come parlare di piano quando la sua unità è minacciata dalla sovrapposizione, la didascalia, la trama? Si può ancora parlare di messa in scena? In conseguenza all'uso delle didascalie, della macchina da scrivere, del grafismo, le *Histoire(s) du cinéma* evocano piuttosto l'impaginazione o lo schermo del computer.

Frantumando le nozioni classiche dell'estetica del cinema (e i loro legami con la costituzione del racconto), per la facilità combinatoria degli schermi, la sovrapposizione dell'immagine, l'interattività simulata, procedimenti di cui il cinema s'impadronisce ormai in modo manifesto, le *Histoire(s) du cinéma* prolungano alcune virtualità del cinema (si pensi al triplo schermo di Abel Gance, ma, allo stesso modo, alla forma originale del film-essai, a metà strada tra lo sperimentale e il didattico), teorizzate ai tempi del muto, scomparse all'arrivo del sonoro, screditate in seguito nella storia del cinema.

Questo richiamo di un'estetica prossima al cinema muto, ciononostante, non significa l'invocazione nostalgica di un'età dell'oro ma la ramificazione attuale di una possibilità oscurata, la sua attualizzazione. Stiamo per uscire da un secolo di cinema Lumière? Sarebbe nuovamente da interrogare la doppia filiazione Lumière-Méliès, seguendo la dialettica proposta da Godard nell'inversione della polarità fiction-documentario (21). Cinema di produzione e non di riproduzione, uscita dai diritti e doveri di riprodurre la realtà, non più erede della fotografia ma erede di se stesso nello sviluppo abortito di un'arte plastica resa possibile: seconda età del cinema.

Il cinema ha esaurito tutte le sue possibilità storiche? Ha realizzato le sue promesse? Raul Ruiz, nella sua *Poétique du cinéma*, ne rilevava le rinascite successive. Il cinema è già morto, e il suo fenomeno ci eccede, nei due sensi del termine (ci innervosisce e ci supera). La morte lo tormenta già. "Lavoriamo seguendo il suo dettato" scrive enigmaticamente Élie Faure a questo proposito.

L'annuncio di una seconda età è un'illusione? Il cinema, per Godard, inciampa precisamente sulla storia, e il desiderio d'arte collettiva predetto da Élie Faure appare molto lontano. Senza dubbio conviene conservare il movimento di torsione che anima e distrugge il cinema nella ricerca del suo centro di gravità. Nessuna fiducia assoluta sul suo avvenire attraverso un'enfasi tecnologica ma neanche nessuna malinconia sulla sua estenuazione: solamente la coscienza critica di una situazione dualistica ove ogni termine manipola il suo contrario, impegnando il cinema sulla via della sua definizione ricondotta senza posa, precisamente sul luogo di frontiera ove arte e cinema sono considerati in termini conflittuali, sul filo di un'arte dal divenire imprevedibile e possibile.

Interrogando le linee di fuga della sua storia, immaginando le sue virtualità, il suo possibile, indirettamente ciò che fanno le *Histoire(s) du cinéma* attraverso l'evocazione di film che non si sono mai

fatti, il richiamo della prossimità del cinema alla pittura, le parole stesse di Godard: "Tutte le storie che ci saranno, che c'erano o che ci sono state", dunque coniugando il cinema al futuro anteriore, è la sua storia parallela che emerge daccapo. E la questione del suo avvenire (il voto godardiano essendo in effetti quello di scomparire, corpi e attributi, col cinema) coinvolge quella delle sue frontiere.

Saprà il cinema aprirsi a coloro che lo contraddicono, lo ostacolano, lo dividono? Sviluppando un divenire d'arte plastica fin là ostacolata, saprà, di fatto, riunire nuove frontiere tra la fiction, il cinema detto "sperimentale", il documentario, il film sull'arte, i film d'artista, i film d'artista, "sapendo ricevere prima di dare"?

"La morte ci fa le sue promesse attraverso il cinematografo" scriveva Jean Epstein, citato da Godard. Se il cinema, "arte del presente", filma "la morte al lavoro" secondo le parole di Jean Cocteau, oggi l'avvenire interviene sulla sua scomparsa.

Sul *Rubens* di Storck... e sul *Van Gogh* di Resnais: quale film sull'arte?
Jean-Luc Lioult (*Université de Provence*)

Il *Rubens* di Henri Storck (1) e Paul Haesaerts è certamente un film che ha fatto storia, un film che gli storici del cinema indicano volentieri come punto di riferimento. È, come quelli di Emmer e Gras, "fra i primi grandi film sull'arte (*films on art*) del dopoguerra", quelli che "celebrano l'eredità artistica rimasta una delle glorie di una civilizzazione europea pressoché distrutta" (R. Barsam) (2) e che allo stesso tempo "sono contemporanei all'interruzione della modernità cinematografica del dopoguerra" (D. Païni) (3).

Come per noi oggi, si sottolinea volentieri la raffinatezza dei procedimenti impiegati: "Storck utilizza, a fini pedagogici, tutta una varietà di proprietà cinematografiche (divisione dello schermo, montaggio alternato, primi piani, sovrimpressioni, inquadrature accelerate, macrocinematografia, distorsione e animazione) per rivelare e analizzare la composizione, i temi e l'evoluzione delle opere di Rubens" (ancora Barsam), procedimenti che ci appaiono prefigurare, per esempio, il lavoro effettuato nella serie *Palettes* di Alain Jaubert.

Tuttavia, se il film di Storck e Haesaerts è spesso citato, è non solamente a causa della sua collocazione storica, ma anche della sua posizione in un contesto problematico, quasi polemico. Così Jean Mitry, dopo aver menzionato un certo numero di film del periodo 1940-1950, dice del *Rubens*: "Di tutti i film citati, è il solo che sia veramente un film sull'arte". Su quale considerazione del testo filmico si fonda un tale giudizio?

Mitry precisa: "Il *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck (1948) si lega all'analisi metodica delle tracce regolatrici che sottendono la *Discesa dalla croce* e sulle quali si combinano forme e valori plastici. Alcune volte, come nelle tele che esaltano la fecondità (e vicine a Jordaens), con una simbologia erotica greve di esuberanza e sensualità. Infine, movimenti di camera che si identificano con lo sguardo dello spettatore e che sono condotti dall'architettura segreta del quadro aiutano a decifrarlo e a scoprirne i prolungamenti" (4).

Analisi formale, tentativi di restituzione del simbolico, utilizzazione dei movimenti di macchina per decifrare un'architettura segreta: in questo si riconosce bene il lavoro della coppia Haesaerts e Storck, critico e cineasta. E Mitry aggiunge: "Qui, certamente, il cinema non è che un mezzo d'investigazione; non pretende di creare ma di aiutare a conoscere meglio e a meglio comprendere. Non di più".

È da qui, da quest'ultimo giudizio un po' dispregiativo che, per comparazione, si stabilisce un certo dibattito con altri film. Sempre dalla penna di Jean Mitry: "Il *Michelangelo* del tedesco Curt Oertel (1943) è un'ammirabile esplorazione, uno sguardo che si lascia avvolgere, stregare dall'opera dell'illustre artista di cui canta la grandezza e la bellezza in misura ben maggiore di quanto si concentri sull'analisi". Due pesi e due misure, dunque? Il film di Oertel è ammirabile, avvolgente; quello di Storck "non pretende di creare".

Infatti, numerosi autori oppongono sistematicamente il *Rubens*, film didattico, ad altri film più "creativi", particolarmente al *Van Gogh* di Resnais (che ne è l'esatto contemporaneo, datando anch'esso 1948). Così dice André Bazin: "Preferisco molto di più il *Van Gogh* o *Guernica* al *Rubens* di Haesaerts o al film *Da Renoir a Picasso* di Haesaerts che non vogliono essere che pedagogici e critici. Non solamente perché le libertà che si concede Alain Resnais conservano l'ambiguità, la polivalenza di ogni creazione autentica, laddove l'idea critica di Storck e di Haesaerts limita, assicurandola, la mia presa sull'opera ma, ancora e soprattutto, perché la creazione è la migliore critica" (5).

Marcel Martin, di cui conosciamo l'attenzione sistematica, distingue tra due metodi: quello del *Rubens* che consiste "soprattutto" nel "mostrare le tele in quanto superfici quadrangolari contornate dalla cornice che ne delimita uno spazio preciso" e quello del *Van Gogh* che finisce per "mostrare l'universo

pittorico dell'artista concepito come totalità di un certo numero di tele che rimangono virtuali quanto alla loro propria individualità".

Secondo lui, "il secondo atteggiamento è il solo che possa realmente fornire delle valide opere cinematografiche, anche se è un poco discutibile sul piano del rispetto documentaristico, nella misura in cui ricrea sullo schermo un universo estetico globale che è conforme a quello del pittore, ma che fa sparire i quadri che ne costituiscono nondimeno i componenti elementari e ineliminabili" (6).

Vediamo apparire in questo caso una nozione molto diffusa ma forse un poco vaga: quella di un "universo" dell'artista, oggetto auspicabile del film sull'arte. Così Jean Mitry dichiara: "Il *Van Gogh* di Alain Resnais e Gaston Diehl è una vera incursione nell'universo mentale dell'artista. Le sue tele divengono scenografie o paesaggi, come se la sua "visione del mondo" fosse quella nella quale egli ha vissuto (...) La realtà pittorica che il film ha sostituito al reale concreto permette d'esplorare l'immaginario del pittore" (7).

Opinione diffusa dunque, che troviamo in un dizionario di cinema: "Resnais ... utilizza la cinepresa come strumento d'investigazione privilegiata del mondo interiore dell'artista, nel disprezzo degli schemi abituali della museologia" (8), ma anche in Gilles Deleuze: "*Van Gogh* si proponeva già di trattare le cose dipinte come oggetti reali di cui le funzioni sarebbero il "mondo interiore" dell'artista" (9). Ben inteso, Deleuze estenderà questa affermazione evocando metaforicamente delle "scaglie interiori di memoria", degli "strati esteriori di realtà" e i loro "cortocircuiti", per concludere: "Il *Van Gogh* di Resnais è un capolavoro perché mostra che, tra la morte interiore apparente, l'attacco di follia, e la morte esteriore definitiva come suicidio, le scaglie di vita interiore e gli strati di mondo esteriore precipitano, si prolungano, si interrompono, a velocità crescenti, fino allo schermo nero finale" (10).

È necessario fare tre puntualizzazioni. La prima è che il "mondo interiore" di Pieter Paul Rubens, paradossalmente, dietro il vetro delle convenzioni e dei codici, ci risulta più impenetrabile di quello di Vincent Van Gogh, manifestamente più tormentato. La seconda è che Henri Storck, due anni prima della sua collaborazione con Haesaerts per il *Rubens*, e quindi anche due anni prima del *Van Gogh* di Resnais, aveva realizzato *Le monde di Paul Delvaux*, film su un "universo" di pittore per eccellenza, del resto, come si vedrà, salutato tanto da Martin che da Mitry (11). La terza precisazione ci riconduce alla problematica centrale in questa sede: vi è spazio nella definizione "film sull'arte", o in tutte quelle che gli si possono sostituire, per approcci diversi, forse divergenti ma non necessariamente opposti, di cui si può schizzare la tipologia.

Barthélemy Amengual recentemente ha scritto: "Il film sull'arte si dà per oggetto sia il raccontare una tela e scioglierne il dramma; sia di animarla; sia, come il notevole *Van Gogh* (1948) di Resnais, di riunire in uno spazio unitario numerose tele o frammenti di tele del pittore e di farci letteralmente viaggiare in questo universo; sia, ancora, di utilizzare pitture e/o sculture al fine di puntualizzare un discorso poetico-didattico-politico (così come *Les statues meurent aussi*, 1950, di Resnais e Marker)" (12).

Ma Jean Mitry non dichiarava già, a proposito del periodo del dopoguerra: "La distanza ci permette di distinguere correnti molto diverse: i film costruiti e composti con un'opera d'arte (...), i film che ritrovano uno stile o una maniera attraverso opere multiple (...), i film che gettano uno sguardo documentato ma non analitico sull'opera di un artista (...), e quelli votati esclusivamente all'analisi formale o allo studio critico come il *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck (1948). Infine quelli che hanno per oggetto il ritrovare il temperamento, le angosce, i fantasmi di un artista attraverso le sue opere, d'introdurre lo spettatore nel suo universo. Come *Le monde di Paul Delvaux* di Henri Storck (1946) e il *Van Gogh* di Alain Resnais (1948)" (13).

Se ci si preoccupa di stabilire delle tassonomie, di fatto si potrebbe dire che la questione è, in fondo, di sapere ciò che si deve intendere per "arte" nell'espressione "film sull'arte". Ponendomi questa domanda mi ritorna alla mente un lavoro di riflessione effettuato qualche anno fa con degli studenti

sull'irraggiungibile definizione della parola arte. Avevo concluso questa riflessione (se si può concludere) proponendo una formula che appariva quasi operativa: "Arte: produzione simbolica concreta che testimonia lo sforzo di impossessarsi di forme per interrogare l'esperienza umana nel suo rapporto dal singolare all'universale".

Senza dubbio il film sull'arte, o piuttosto i film sull'arte, possono ricondurre su numerosi termini di una tale formula o su tutti: sulla produzione (nei diversi sensi del termine), sul simbolico, sulle forme, sull'esperienza singolare (il "mondo interiore?"), sull'universalità.

Storck e Haesaerts nel loro *Rubens* si interessano senza dubbio ad alcuni aspetti piuttosto che ad altri (al controllo delle forme più che alla dimensione soggettiva), ma hanno a che fare con un artista per il quale l'espressione dell'esperienza umana è codificata dall'allegoria e dalla cultura classica da un lato, dallo sguardo dei principi (o degli arciduchi) dall'altro e, per finire, relativamente combattuta sia dalla morale sociale del tempo, sia dal suo temperamento personale. L'approccio di Resnais, e quello dell'artista che affronta, sono evidentemente altri.

Ma possiamo ancora domandarci cosa si intenda per "su" nell'espressione "film sull'arte". Ecco due risposte alla domanda: "Il film sull'arte è innanzitutto un documentario e la sua finalità è euristica (mostrare opere d'arte, quadri, architetture, sculture), benché l'intervento della scrittura cinematografica su un insieme di segni organizzati plasticamente produca effetti multipli che esulano il semplice punto di vista documentaristico: fiction, discorso critico, valutazione soggettiva", scriveva circa dieci anni fa Dominique Païni (14). Ma André Bazin, sempre radicale, aveva affermato: "È snaturando l'opera, spezzandone il riquadro, attaccandone l'essenza stessa che il film la costringe a rivelare alcune delle sue virtualità segrete" (15).

Si vede come Dominique Païni evoca uno sguardo portato sull'opera, una posizione rispettosa, una preoccupazione didattica, laddove André Bazin vuole praticare sull'arte un'operazione di riappropriazione iconoclasta ma feconda. Ciononostante, non mi sembra auspicabile frapporre tra questi due atteggiamenti un'antinomia troppo forte, comparabile all'opposizione del *Rubens* al *Van Gogh* in questi due casi in special modo.

L'approccio documentaristico può effettivamente "espandersi". Meglio, oggi è necessario considerare la nozione di approccio documentaristico in tutta la complessità che essa ha acquisito (o che le si è riconosciuto) nel tempo. Senza difficoltà, oggi, il film documentario viene considerato come un'opera di creazione che attua il "trattamento creativo" del proprio oggetto, programma proposto molto tempo fa da John Grierson, che afferma la specificità dei propri modelli d'enunciazione, che sviluppa i propri enunciati.

Senza dubbio, lo spettatore contemporaneo è pronto a vedere dei documentari creativi "sulla" creazione artistica. Tutto ciò, ben inteso, nulla toglie al *Rubens*, film didattico e sperimentale, realizzato circa quarant'anni fa.

Il *Carpaccio* di Longhi e Barbaro, ovvero la necessità della parola
Note sul film sull'arte in Italia, Paola Scremin
(Consigliere artistico Rai Sat 1)

I documentari *Carpaccio* e *Caravaggio* dello storico dell'arte Roberto Longhi e del regista Umberto Barbaro sono stati girati nella primavera del 1947 e acquistati l'anno successivo. Prima di questa data, in Italia i film sull'arte erano poco diffusi. *Racconto da un affresco* del regista Luciano Emmer era stato girato nel 1938, ma bisogna attendere l'inizio degli anni Quaranta per vedere degli specialisti di storia dell'arte, come Rodolfo Pallucchini, Valerio Mariani e Matteo Marangoni, apportare un contributo scientifico a prodotti cinematografici consacrati al Tintoretto, al Caravaggio e al Botticelli. In queste prime esperienze di cinema didattico, lo storico dell'arte, estraneo ai problemi di messa in scena, si limitava a scrivere un testo a partire dal quale interveniva un regista senza particolari competenze in materia. I risultati ottenuti testimoniano le contraddizioni di una cultura colta poco portata alla volgarizzazione; questi film assomigliano a un catalogo illustrato, nei quali i commenti critici, più simili a interventi letterati, si legano a immagini spesso incapaci di valorizzare concetti troppo astratti.

Il tandem regista-storico dell'arte diviene, peraltro, una realtà effettiva nel dopoguerra, attraverso la proliferazione dei film sull'arte e lo sviluppo di un dibattito teorico sul soggetto. In questo, la collaborazione Longhi-Barbaro presenta, nondimeno, qualcosa di inedito: grazie a una convergenza di sensibilità (oserei dire, di poetica), abbiamo in questo caso uno storico dell'arte che familiarizza con la realizzazione di film e un regista che padroneggia la storia dell'arte. In questa prospettiva, i loro film *Carpaccio* e *Caravaggio* costituiscono i primi tentativi di volgarizzazione della storia dell'arte al di fuori degli ambienti universitari. I due autori scelgono il cinema, strumento visivo per eccellenza ma d'ambito popolare, al fine di instaurare col "pubblico medio", per riprendere l'espressione di Longhi, una diversa maniera di scambio.

Oltre al fatto di confrontarsi con la problematica del dispositivo filmico, Longhi e Barbaro effettuano un percorso coraggioso in rapporto alla cultura storico-artistica ufficiale della loro epoca. Quest'ultima privilegiava Raffaello, Michelangiolo o, al massimo, Tintoretto; Longhi e Barbaro rivalutano l'importanza di artisti come Carpaccio e Caravaggio nel primo panorama coerente della pittura moderna europea. In quel periodo, Carpaccio veniva considerato dalla critica dominante come un illustratore di talento della vita del XV secolo, non di più, mentre l'opera di Caravaggio rimaneva imprigionata nei limiti del campo figurativo veneziano, riflesso di una cultura molto lontana dall'aggettivo "popolare" utilizzato da Longhi per caratterizzare questi documentari.

L'interesse provato da Longhi e Barbaro per il film sull'arte si manifesta nei loro sforzi per risolvere due tipologie di problemi: il primo relativo alla fotografia, cioè alla riproduzione dell'opera d'arte; il secondo, di eguale importanza, relativo al commento critico, cioè al tipo di linguaggio adottato, scelta che gioca un ruolo dominante nel *Carpaccio*.

Per le sue lezioni universitarie a Bologna sulla pittura del XIV secolo, Roberto Longhi, nel 1934, si serviva di non meno di seicento diapositive. Longhi non si accontentava di utilizzare la fotografia come supporto alla memoria; egli non considerava la riproduzione fotografica come un fatto meccanico, ma come uno strumento interpretativo dell'opera. Dalla fine degli anni Venti, d'altra parte, i suoi scritti frequentemente esprimono il rammarico per l'utilizzo ingenuo della fotografia da parte dei suoi colleghi storici dell'arte.

La formazione di Umberto Barbaro doveva molto a questi intellettuali che, vicini alle teorie del formalismo e della "pura visibilità" (come, per esempio, Carlo Ludovico Ragghianti), si ponevano già durante gli anni Trenta il problema della riproduzione dell'opera d'arte. All'inizio degli anni Quaranta, mentre traduceva un'opera di H. Wölfflin pubblicata nel 1887 (*Come si fotografano le sculture*), Barbaro

rifletteva sull'inquadratura dell'oggetto artistico. Egli non condurrà a buon fine questo progetto, che nel 1950, in un testo, sottolinea l'importanza di un punto di vista e di un'inquadratura corretta.

Carpaccio è stato girato a partire dalle fotografie prese su indicazioni di Roberto Longhi. La messa in scena del film è molto lineare, quasi austera; una serie di fotogrammi fissi su dettagli molto ingranditi sono declinati all'interno della cornice dell'opera e vanno dal totale al particolare. I movimenti della cinepresa sono poco numerosi, calibrati da destra a sinistra e viceversa. Essi sottolineano con molta discrezione lo spazio, la profondità della rappresentazione, nozione importante nella nuova lettura che Longhi proponeva dell'artista. Questa maniera di procedere attesta la volontà di Longhi e Barbaro di non dinamizzare la visione statica del quadro e dell'opera attraverso giochi di macchina. *Carpaccio*, d'altra parte, fu realizzato con un'apparecchiatura molto ridotta; non a caso, il problema più difficile da risolvere fu quello della sincronizzazione del testo di Longhi con l'immagine di Barbaro.

In uno studio del 1950 sul film sull'arte, Longhi scriveva: "La parola deve aderire all'immagine come un guanto." Dunque il commento deve intimamente accompagnare i fotogrammi al fine di non abbandonare la pittura, riprodotta in bianco e nero, ingrandita e decontestualizzata sullo schermo, evocando realtà diverse dalla sua natura pittorica. Le parole di Longhi sono scelte con cura per orientare lo sguardo dello spettatore in senso critico, ritmare la lettura del fotogramma, giustificare la scelta di un dettaglio a detrimento di un altro. Questa maniera di fare consente in effetti al *Carpaccio* una cadenza troppo rapida, caratterizzata da una sorta di cortocircuito tra un'immagine troppo pregnante e un testo troppo serrato.

Il tipo di commento che Longhi redige per il *Carpaccio* è mimetico. Descrivendo in maniera simile alla narrazione la "realtà" rappresentata dal pittore, Longhi privilegia l'analisi stilistica; egli evita, così, le abituali categorie concettuali (Rinascimento, Barocco, eccetera). I dettagli delle ombre si staccano dal suolo e il taglio di tre quarti mette in evidenza una nuova concezione dello spazio; i controluce nella camera testimoniano la complessità sapiente della composizione; l'erba e i passanti sul fondo del quadro divengono esempi parlanti di una libertà di dipingere che Longhi vuole rendere percettibile attraverso rapide annotazioni impressionistiche.

Anche se rimane letterario e ricercato, se comparato agli studi che Longhi scriveva all'epoca, il testo del *Carpaccio* presenta certe novità che saranno adottate dal loro autore negli anni Cinquanta, allorché egli vorrà indirizzarsi a un pubblico più vasto. Si tratta, innanzitutto, di questo registro narrativo che, l'abbiamo visto, mette l'accento sull'analisi stilistica. Analogamente, si tratta dell'inserimento delle opere in uno schema lineare biografico e dell'esclusione dal testo di notazioni troppo specialistiche (nel film, per esempio, il critico attribuiva a Carpaccio i due Tornei della *National Gallery*), che, nei suoi successivi studi, saranno sistematicamente segnalati in nota.

Tuttavia, per rallegrare un poco il tono serio del film, Longhi ironizza su taluni modi dell'epoca: alla brutta dama del Ghirlandaio, emblema della scuola toscana, il critico oppone la bella Orsola di Carpaccio, nella quale la sensualità anticipa le ricerche della scuola veneziana del XVI secolo; un dettaglio delle "mitre dei vescovi", separato dal suo contesto, ricorda la pittura neo-cubista allora al proprio apogeo in Italia; l'inquadratura finale, corona del film, apre una prospettiva verso la pittura francese con la descrizione di un "cucciolo maltese" dipinto da Carpaccio e ripreso da Manet.

D'altra parte, pochi mesi dopo l'inizio del lavoro di Longhi e Barbaro sul *Carpaccio*, Carlo Ludovico Ragghianti si lancia in un'esperienza originale che egli ha definito *critofilm*. Nella *Deposizione* di Raffaello (1948), Ragghianti cerca di riprodurre con la cinepresa il movimento critico del proprio occhio sull'opera.

Longhi e Ragghianti si servono del cinema per tradurre l'arte in modo perfettamente suggestivo, ma, mentre il primo insiste sulla parola, elemento dominante, e lascia immutati i valori percettivi del fotogramma-pittura, il secondo si serve della cinepresa (in realtà numerose cineprese messe a punto dal proiezionista Carlo Ventimiglia) per creare nuove dinamiche visive. Nei suoi venti *critofilm* realizzati tra il

1954 e il 1964, Ragghianti indaga sul tempo del processo creativo dell'arte, e non su quello della storia o della società: un tempo interno alle forme che può essere tradotto da sguardi particolari. Egli collega per primo linee direttrici luminose sovrapposte ai motivi del quadro o maschere nere che le isolano; a regole ortogonali o, per la scultura o l'architettura, a riprese aeree. Tutto ciò costituisce un vasto repertorio di possibilità tecniche che fanno del *critofilm*, agli occhi dell'attento osservatore, un antenato dell'ipertesto su CD-ROM. Ragghianti ha definitivamente frantumato lo standard del film sull'arte inteso come catalogo illustrato e, fino agli anni Sessanta, il *critofilm* costituirà il primo punto di partenza della moderna edizione di massa.

Se storici dell'arte come Longhi e Ragghianti hanno largamente contribuito alla messa in opera del genere cinematografico didattico, è da ascrivere ai registi e, soprattutto, a Luciano Emmer aver aperto la via al difficile incontro tra l'erudizione e la volgarizzazione: l'opera di Giotto nel *Racconto da un affresco* è già un pretesto per sperimentare nuove forme narrative proprie a raccontare l'arte. Manipolatore di talento di generi e buon conoscitore d'arte, Luciano Emmer ci offre ancora oggi un film sull'arte che non è più un documentario in senso stretto, ma un oggetto autonomo.

L'arte osservata e il "documentario d'autore"
Pascale Cassagnau (*École régionale des beaux-arts de Cherbourg*)

"Ci sono molteplici modi di fare film. Come Jean Renoir e Robert Bresson che fanno della musica. Come Sergej Ejzenstein che faceva della pittura. Come Stroheim che scriveva romanzi recitati all'epoca del muto. Come Alain Resnais che fa della scultura. E come Socrate, voglio dire Rossellini, che fa semplicemente della filosofia. In breve, il cinema può essere tutto, vale a dire giudice e parte" (1). Jean-Luc Godard.

L'arte guardata o l'arte sotto lo sguardo del cinema

Tentare di avvicinarsi al settore del documentario sull'arte o all'arte osservata dall'immagine mobile consiste nel ricordare, come suggerisce Godard, che lo stesso cinema è un territorio impuro, manipolato da altri modi di simbolizzazione: musica, letteratura, pittura. Dunque, si tratterebbe di riaffermare la questione dei legami tra il cinema e l'arte moltiplicando gli esempi d'interscambio, piuttosto che trattare frontalmente le relazioni tra arte e cinepresa.

Come Alain Fleischer ne aveva formulato l'ipotesi un giorno, forse il cinema costituisce il super-io dell'arte moderna e contemporanea (2), e l'arte dimora nel cinema fin dalle origini attraverso una presenza omologica, discreta o più manifesta. Al contrario, forse l'arte rappresenta una condizione possibilistica per il cinema di concepire altrimenti la propria economia: in Godard, soprattutto, l'arte rappresenta la "politica" del cinema, il suo spazio di riflessività (3). Tra le numerose figure dello scarto, il "tra l'immagine" nel senso di Raymond Bellour, a causa delle quali l'arte e il cinema s'incontrano, possiamo discernere: discorsi; forme; figure; rappresentazione; reale; fiction; documentario. Ridefinendo le realtà intrinseche che incarnano un'opera e un film: due spazi-tempo singolari, caratterizzati dallo sfilacciamento e dal montaggio per il film.

Il "documentario d'autore" potrebbe costituire una di queste interfacce: l'espressione qui utilizzata fa riferimento alle nozioni "film d'autore" e "politica degli autori" create dai critici cineasti della *Nouvelle Vague*. Secondo Serge Daney, nella prefazione alla raccolta intitolata *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*, pubblicata nei *Cahiers du cinéma*, il cinema d'autore, il cinema che dice "io", consiste innanzitutto in una ridefinizione dell'entità dell'autore: "L'autore non sarebbe solamente colui che trova la forza di esprimersi altrimenti e contro tutti ma colui che, esprimendosi, trova la giusta distanza per dire la verità sul sistema dal quale si distacca. Come Godard fece con *Le Mépris* o Hitchcock con *Rear Window* (*La finestra sul cortile*), i film d'autore ci ragguaglierebbero al meglio sul divenire del sistema stesso. L'autore sarebbe, al limite, la linea di fuga grazie alla quale il sistema non è chiuso, respira, ha una storia" (4).

Se prendiamo in prestito da Daney l'espressione metaforica della linea di fuga, potremmo dire che il documentario istituisce una distanza critica rispetto all'oggetto, una prima differenza, che rende possibile, nello stesso tempo, la propria storicità. La politica degli autori ha anche rappresentato un approccio dell'autore che si fonda sull'intimità con la propria opera e sulla prossimità; come ricorda Antoine de Baecque nella sua *Histoire d'une revue* (5), la considerazione dell'opera in divenire, dal punto di vista della messa in scena che costituisce il vero soggetto del film, rappresenta gli elementi stessi di questa politica degli autori. La messa in scena, cioè la scrittura del film, per esempio, trova la sua forma nello sguardo di Jacques Rivette che filma i dialoghi di Michel Simon e Jean Renoir di pari passo all'intelligenza delle parole scambiate, di pari passo alle estetiche cinematografiche in gioco, evocate, riguardanti il reale in questione e la sua traduzione.

Quanto al documentario, questa arte del reale, e senza voler ridefinire qui ciò che lo costituisce in quanto genere, si potrebbe dire che il tempo ne fonda l'ontologia. L'arte del reale, cioè l'arte della memoria: da questo punto di vista i documentari sono luoghi di memoria nel senso di Pierre Nora, iscrizioni del tempo. Così Chris Marker scrive a proposito di *Sans soleil*: "Mi ricordo del mese di gennaio a Tokio, o piuttosto mi ricordo delle immagini che ho girato nel mese di gennaio a Tokio. Ora esse si sono sostituite alla mia memoria, esse sono la mia memoria" (6). L'utopia di una memoria assoluta e la possibilità di una sua iscrizione dall'immagine cinematografica rappresenta evidentemente il soggetto del film di Chris Marker, il soggetto di tutti i suoi film fino a *Level Five* (1996). Il documentario, per Denis Gheerbrant, Philippe Collin o Nicolas Philibert, lungi dal non costituire che uno sguardo retrospettivo, genera un lavoro prospettico sulla memoria, una genealogia della memoria e del cinema, un "evento" nel senso di Benjamin: l'incrocio incoativo delle due serie di fattori, tra passato e futuro, in perpetua negoziazione, in perpetuo scambio.

In questo senso, la fiction, se citiamo qui la definizione che ne dà lo scrittore Juan José Saer: "La fiction non è l'esposizione romanzata di questa o quell'ideologia ma un trattamento specifico del mondo, indissociabile da ciò che tratta. Noi possiamo definire globalmente la fiction come un'antropologia speculativa", non è che uno dei versanti del documentario. Dal lato suo, Jean-Luc Godard nota alla fine de *La Chinoise* che la fiction riconduce sempre verso la realtà: il reale dell'arte riconduce sempre verso l'arte del reale; e inversamente. In un'intervista, il regista ritorna su questa doppia dimensione: "Mettiamo i puntini su alcune i. Tutti i grandi film di fiction tendono al documentario, come tutti i grandi documentari tendono alla fiction [...] E chi opta per uno trova necessariamente l'altro alla fine del cammino" (7).

L'ipotesi dell'opera

I documentari non riflessivi, e che non integrano la distanza di cui parla Daney, sull'arte o sulla letteratura si appropriano delle opere come corpus costituito; l'arte come corpo costituito, l'opera come entità sostanzializzata, rappresentano i fondamenti di alcuni documentari ideologici: possiamo qui citare l'esempio di un film, dai presupposti nazionalisti, dedicato a Matisse negli anni Cinquanta, la cui costruzione ideologica si fonda su una costruzione agiografica dell'artista e una concezione teleologica dell'opera, cui non è completamente esente il film di Clouzot su Picasso, *Le Mystère de Picasso*; il titolo scelto ben riflette questa concezione drammatizzata dell'opera e della sua finalizzata messa in rappresentazione.

I documentari d'autore che qui sono evocati, ma anche le opere stesse, rimettono in discussione tali approcci. Da molto tempo, la letteratura moderna e l'arte contemporanea hanno già rimesso in discussione la nozione di opera nel senso di un'entità chiusa su se stessa che implica una solidarietà fra "l'opera" in questo senso e il giudizio d'attribuzione conseguente a ciò che essa rappresenta. Al di là di questa rimessa in discussione, possiamo dire che ciò che caratterizza l'opera d'arte contemporanea è l'essere problematica e il trascendere le categorie che tradizionalmente ne danno conto rimuovendole, oppure negandole. Così Maurice Blanchot ha spesso evocato la propria scomparsa dall'opera: "Sembra dunque che il punto ove l'opera ci conduce non è solamente quello dove essa si compie nell'ipotesi della sua scomparsa, dove essa afferma l'origine [...] ma è anche il punto dove essa non può mai condurci, poiché è sempre già quello a partire dal quale non c'è mai opera" (8).

Lo sguardo, la memoria, la storia, la verità, il reale: è questa la nebulosa che "fa" l'opera, che fa opera. Elliot Caplan, pittore e cineasta che ha lavorato per lungo tempo con Merce Cunningham, difende una concezione personale del lavoro filmico che risiede su una concezione dell'opera: "Mentre filmo, cerco sempre di essere aperto a ciò che succede intorno all'azione propriamente detta. Per Cage/Cunningham, coglievo le immagini di un passaggio di nuvole davanti le finestre dello studio, della circolazione nella

strada, di un albero agitato dal vento, registravo delle azioni semplici [...] Ero sensibile a tutti gli spazi tra, ai minimi eventi che si svolgono e tappezzano in permanenza lo sfondo di un'azione".

L'ipotesi dell'autore

Secondo la concezione tradizionale dell'opera, esiste un'economia particolare che associa l'uomo alle sue produzioni; la questione dell'opera si pone quando si presuppone un autore e la questione dell'autore, quando si incontra un'opera come un corpus costituito e sostanzializzato. La de-definizione dell'opera coincide con la disidentificazione dell'autore. Nel testo della raccolta *Figures I*, Gérard Genette studia le figure letterarie di questa de-finizione dell'opera, nel senso di Harold Rosenberg, ricordando che l'economia propria all'opera contemporanea risiede nella sua prospettiva allargata; intertesto, passaggi, demoltiplicazioni dell'opera da un settore all'altro distruggono le concezioni tradizionali legate all'opera d'arte: "Il risaputo disprezzo di Valéry per la biografia, e per la storia letteraria intesa come accumulazione di documenti biografici, risiede in questa idea semplice che "ogni opera non si riduce ad essere opera di un solo autore". "Il vero artefice di una bella opera non è positivamente nessuno". Non che lo scrittore sia propriamente assente dalla sua opera; ma l'opera non esiste come tale se non quando si libera da questa presenza, e l'autore non diviene autore se non quando cessa di essere uomo per divenire macchina letteraria, strumento d'operazione e trasformazione che solo interessa Valéry" (9).

Harold Rosenberg, dal canto suo, scrive: "La de-definizione dell'arte conduce necessariamente alla dissoluzione della figura dell'artista, tranne che come finzione della nostalgia popolare" (10).

Di conseguenza, questo insieme di problematiche qui sollevate, e che sono esse stesse già iscritte nella modernità, nel nome di Mallarmé, Rimbaud, Duchamp, Cage, LeWitt, On Kawara..., costituiscono altrettanti quesiti rivolti al documentario: molti documentari non ripensano la questione della rappresentazione dell'artista al lavoro, che costituisce spesso il motivo principale del documentario, mentre l'essenziale consiste nel tentare di riafferrare il lavoro dell'arte. Il film di Benoît Jacquot su Robert Motherwell non sfugge, malgrado la qualità dei dialoghi, a un atteggiamento accademico delle questioni artistiche: c'è l'atelier, l'uomo e l'opera. Tra parentesi, si può pensare che la mediocre situazione della storia dell'arte in Francia, meno aperta alle scienze umane, all'estetica e alla filosofia rispetto alla storia dell'arte dei paesi anglosassoni, non è senza incidenza sui contenuti dei film documentari; spesso i documentari sull'arte perpetuano un atteggiamento vasariano dell'arte, soprattutto i film della serie *Palettes* di Alain Jaubert.

Il posto dell'arte nel cinema

Renoir, Rivette, Rohmer, Carax, Pialat: qualche nome arbitrariamente scelto di registi i cui film sono contrassegnati dalla presenza dell'arte, della pittura nella circostanza, a titolo di citazione letterale o a titolo di corrispondenze più strutturali concernenti la costruzione dello spazio o l'organizzazione del racconto. Ma è nell'opera di Godard che la presenza dell'arte, antica o moderna, è la più ricorrente o la più importante. In effetti, già dai primi film, da *À bout de souffle*, fino a *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, l'arte è presente come citazione o come struttura. Ne *La Chinoise*, Jean-Pierre Léaud ricorda come Lumière fosse un pittore, uno degli ultimi pittori impressionisti che, secondo Jean-Luc Godard stesso, lavorava come Renoir, Cézanne; inversamente, i pittori sono dei grandi registi, come ritiene il cineasta. Rembrandt, Picasso, Renoir, Modigliani, gli artisti pop, i Nuovi Realisti: il riferimento agli artisti rimanda a due problematiche che riguardano, una, la rappresentazione (Picasso, Rembrandt), l'altra, il problema contemporaneo dei media, della comunicazione, della pubblicità, cioè lo statuto dell'immagine. La presenza, a titolo riproduttivo, delle opere, stabilisce un effetto di collage *ready-made*; essa partecipa

all'economia generale dello spazio filmico godardiano: quello d'una frammentazione strutturale e di un lavoro della citazione, spazio di "seconda mano" nel senso di Antoine Compagnon, nel seno stesso di un progetto critico di decostruzione; possiamo citare *Pierrot le fou*, *Made in USA*, *Les Carabiniers*, *Vivre sa vie*. "Sono arrivato alla conclusione che lavoravo come un pittore che faceva degli schizzi successivi piuttosto che come uno scrittore che scrivesse una storia da adattare successivamente al cinema" (11).

Il film sull'arte e le sue frontiere

In *Passion* (1981) e *Scénario Passion* (1982), le citazioni di opere acquistano, presso il realizzatore, la forma inedita di ricostruzioni, di *tableaux vivants*. Delacroix (*La presa di Costantinopoli da parte dei Crociati*, 1840), Ingres, El Greco, Rembrandt (*La ronda di notte*, 1642): la ricostruzione di alcuni dei loro quadri serve a stabilire delle metafore che riconducono tutte alla realtà. "Ho cercato di mostrare la pittura in una forma metaforica che rimanda ad altre cose della realtà. I cavalieri rappresentano la metafora dei padroni, i fucilati di Goya la metafora delle ragazze che vanno in fabbrica, il *Requiem* di Mozart è venuto da Goya, contrariamente la musica ha spesso portato i dipinti, i due hanno portato delle immagini. Ho sempre avuto il gusto di raggiungere un certo limite, e da molto tempo; per esempio, guardando dei personaggi di Picasso, che non sono riconoscibili in senso tradizionale, ho voglia di raccontare la loro storia, sapere cos'erano prima di essere piazzati nel quadro" (12). Il via vai incrociato dei quadri, delle immagini, dei suoni che si "trainano" reciprocamente o si respingono, determina uno spazio permeabile di reversibilità, di passaggio, tra la realtà e la finzione, tra la vita e l'arte; "vedere è un lavoro, vedere l'invisibile, per poterne render conto", dice Godard in *Scénario Passion*, film in video sul cinema.

In questo film sul suo film, egli analizza le proprie immagini per captarne gli echi: "cercando la realtà delle immagini egli finisce per imbattersi nell'essere del reale", come dice di se stesso nella sceneggiatura. In *Passion*, Godard ci mostra il lavoro del film nel suo farsi, poiché segue all'immagine il filmare i quadri ricostruiti: la pittura ricostituita e filmata crea uno spazio sdoppiato, un andare e venire dell'immagine, all'interno del film. La presenza della pittura nel film introduce uno spazio-tempo singolare, rallentato. Godard, ancora in *Scénario Passion*: "Per descrivere la realtà, bisogna scrivere la metafora". La luce, gli attori, il movimento, il colore, sono i soggetti profondi di *Passion*: altrettanti elementi comuni al cinema e alla pittura, così come la luce, come condizione della possibilità del reale, delle forme, del colore, anche se, come ha sottolineato Pierre Sorlin nel capitolo che egli dedica a *Passion* in *L'Esthétique de l'audiovisuel*, l'immagine non è inquadrata nel senso della composizione di un quadro: tutto si espande (13). La presenza dell'arte e soprattutto dei quadri in *Passion*, lungi dal costituire solo un insieme di citazioni a collage, sostiene la sceneggiatura, impegnando una riflessione sul linguaggio.

Il documentario d'autore, l'iscrizione dello sguardo

La Ville-Louvre di Nicolas Philibert, *Au Louvre avec les maîtres* e *Manet* di Richard Copans, *Cézanne* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, i film sull'architettura o su Nadar di Stan Neumann, mi sembrano caratteristici di questa nuova generazione di documentari d'autore per i quali la scrittura filmica sostiene una scrittura dello sguardo e, al tempo stesso, una proposta sulla modernità, sulla sua genealogia piuttosto che sulla sua cronologia. L'iscrizione dello sguardo e della soggettività è suggerita dal lavoro dell'immagine: ellissi di montaggio, frammentazione, campi vuoti, piani sequenza, suoni desincronizzati, mettono in discussione il vedere.

Vorrei porre questo film su Francis Bacon nella prospettiva o nella prossimità del cinema di John Cassavetes, e soprattutto di *Shadows*, film sulla musica; in effetti, l'aritmia, la velocità, l'uso dei primi piani o primissimi piani, il tono molto libero del film, lo iscrivono nella filiazione del *free cinema*. Si tratta di un'intervista girata nell'atelier del pittore, macchina a spalla: la cinepresa gira intorno al pittore, capta, ruba, nel passaggio, in maniera incompleta, i frammenti istantanei della parola. Durante i venti minuti della durata di questo frammento d'arte, la progressione viene data dai sensi e non dalla cronologia: il documentario rifugge ogni prospettiva didattica o dimostrativa. Il via vai tra la biografia, l'autobiografia e l'opera organizza lo scambio delle proposizioni, senza che nessuna di queste istanze abbia la preminenza sull'altra. Una sorta di lunga carrellata costruisce lo spazio alternando ritratti fotografici, ritratti cinematografici e riproduzioni di quadri. Conseguentemente, un perpetuo scambio si instaura tra le immagini e i dialoghi. Un flusso permanente si realizza tra il pittore e il suo interlocutore: il pittore diviene un personaggio che incessantemente supera la frontiera tra il reale e la funzione dell'arte; nella sua analisi su "Le potenze del falso", Deleuze, in *L'Image-temps*, ricorda che questo fenomeno di passaggio è caratteristico del lavoro di Cassavetes: "È ciò che diceva Cassavetes a partire da *Shadows* fino a *Faces*: ciò che fa parte del film, è di interessarsi alle persone più che ai film, ai problemi umani più che ai problemi di messa in scena, cosicché le persone non passino dal versante della cinepresa senza che la cinepresa non sia passata dal versante delle persone" (14). La scrittura fluida accompagna l'insorgenza dell'ebbrezza che si impossessa dei protagonisti del film: l'alcool e le sigarette sono i secondi soggetti del film. Ricordiamoci che tale era il fascino dei film di Cassavetes: questo lavoro d'improvvisazione controllatissima, nel senso jazzistico del termine, consiste nel lavorare ciascuno a monte di uno spettacolo, qui Bacon si libra in una performance di elevatissimo volo, e improvvisare, vale a dire all'unisono con gli altri, nel breve istante del concerto.

Non c'è nessuna equazione illustrativa tra le immagini, di qualunque natura esse siano, e le parole: in qualunque modo, l'immagine ci tiene sempre a distanza, come l'accento inglese del pittore ci tiene distanti dalla lingua francese.

Philip Haas, *Richard Long, Files and Stones*

Il film di Philip Haas si mostra come un libro d'artista quasi senza parole, eccetto le laconiche proposizioni di Richard Long che percorrono il film. Il regista ha seguito questo artista della *Land Art* nel suo percorso nel deserto sahariano: nel suo film egli attribuisce la stessa importanza al paesaggio e all'artista che tratteggia come una sorta di antieroe affaticato. Le descrizioni denotative delle azioni formulate da Long, che intervengono come leggende, punteggiano un tempo protratto, dilatato. I piani, d'una lunghezza media, alternano il vuoto del paesaggio alla ripetizione monomaniaca dell'attività di Richard Long che traccia delle figure coi piedi. Ci si accosta, poco a poco, al contenuto profondo del percorso, della significazione di un tale lavoro, grazie all'accumulazione delle descrizioni laconiche dei pezzi fatte dall'artista stesso.

In questo film, Philip Haas mantiene le distanze dal suo soggetto, così come rifiuta di drammatizzare situazioni che egli spoglia di ogni valore pittoresco. Il realizzatore, alla stessa maniera di Claude Lanzmann nel suo film *Tsahal* sull'esercito israeliano, o Marcel Ophüls in *Veillées d'armes*, ritraendosi, ci lascia scoprire la significazione delle cose man mano che esse si sviluppano; questa impressione di non saperne più che il regista, la sensazione di scoprire gli elementi del film allo stesso tempo, costituiscono una forma di cortesia e modestia che d'altra parte mettono in risalto il percorso di Richard Long.

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Cézanne*, 1990

"Lo spazio stesso è uscito dalle proprie coordinate come dai suoi rapporti metrici; è uno spazio tattile", scrive Gilles Deleuze a proposito di Bresson in *L'Image-mouvement* (15). La citazione di Deleuze sulla configurazione dello spazio in Bresson mi sembra poter egualmente render conto dello spazio in *Cézanne*, certamente, ma anche dello spazio nel film degli Straub. Lo spazio, il vedere, il dire: tali sono i soggetti profondi del film, nel gioco dei passaggi e dei chiasmi.

Il film degli Straub su Cézanne, che si pone nella prossimità del cinema fintantoché questo è presente, sotto forma di una citazione di *Madame Bovary* di Renoir, pone nuovamente un'interrogazione cinematografica: come filmare del testo, come passare dal dire al vedere? In effetti, gli Straub hanno scelto come punto di partenza le interviste di Cézanne con Joachim Gasquet, piuttosto che un confronto diretto con la pittura. Tutta la loro attenzione e la loro intenzione vengono poste sulla "messa in immagine" della parola del pittore.

Film senza effetto, appiattimento generalizzato degli elementi che lo costituiscono piazzati tutti alla stessa distanza, i suoni, il testo, le immagini, le riproduzioni dei quadri, *Cézanne* degli Straub ben riecheggia l'impossibilità di pervenire al cuore dell'enigma del visibile e dell'arte.

Esiste anche una relazione omologa tra il film *Cézanne* (tutto il cinema) degli Straub e il cinema di Bresson, soprattutto *Pickpocket*, così come, inversamente, c'è una dimensione pittorica molto forte in *Pickpocket*. Lo scambio e il passaggio costituiscono i due soggetti del film di Bresson; la pittura, l'immagine e l'architettura del paesaggio, il soggetto del *Cézanne* degli Straub. Le similitudini tra i film riguardano la costruzione dello spazio, la messa in rilievo della sua chiusura, l'opacità del piano, l'importanza del vuoto, la voce fuori campo che giunge da dietro e non dai lati e che di fatto si pone allo stesso livello dell'immagine, senza concorrenza. La voce, cioè il testo, non accompagna l'immagine: essa instaura un discorso indiretto libero, secondo l'espressione di Deleuze ne *L'Image-temps*. "Non è più permesso oggi vedere in diretta ciò che dipingeva Cézanne. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet cominciano e finiscono là, dalla feroce realtà di questo disorientamento" (16).

Il disorientamento, che qui potremmo chiamare la disoccupazione della pittura, consiste per i cineasti nel raffreddare il loro dispositivo e nel ripulire il loro approccio da ogni tentazione storiografica o agiografica, per tenersi più vicino possibile alla resistenza delle opere a ogni possibile velleità di appropriazione. In termini di racconto, gli Straub hanno certamente scartato il presente storico, il presente narrativo che abbonda spesso in numerosi documentari. Qui nessun movimento, nessuna carrellata, non vi è movimento all'interno dei quadri citati sullo schermo: i quadri, i ritratti fotografici del pittore, gli spazi urbani, sono ripresi in inquadratura fissa nella loro totalità; non vi è nessun taglio: semplicemente un effetto di disinquadratura, poiché i cineasti hanno disposto di lato le opere da filmare, per ottenere una messa a distanza. Prendono consistenza solo le figure della ripetizione, dell'insistenza: vi è una specie d'ostinazione, familiare nel cinema degli Straub, nel modo di filmare, nella recitazione del testo. Egualmente, la pittura di Cézanne esiste nel modo della persistenza: le supposte lettere scambiate con Joachim Gasquet sono colme di questa persistenza, di questo spirito ostinato, dal quale ogni affetto, per esprimersi come Deleuze nel suo testo su Bresson, s'è ritirato, per lasciar avverarsi una pura potenzialità.

Pierre Samson, Michel Serres, *L'archipel Carpaccio*, 1994

Il film di Pierre Samson e Michel Serres, *L'archipel Carpaccio*, dopo lo studio di Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, tratta il lavoro dell'arte e non l'arte al lavoro: questo documentario che unisce descrizioni dei quadri a deambulazioni geografiche, si presenta secondo la doppia prospettiva semiologia e mediologia: all'analisi dei sistemi di significazione pittorica, la *Santa conversazione*, *Le due cortigiane*,

San Giorgio che lotta contro il drago, il *Cristo morto*, corrisponde un'analisi dei mezzi di trasporto che riguardano soprattutto la navigazione fluviale di Venezia; alle tecnologie che dirigono i sensi, i saperi. Il film è concepito come un montaggio parallelo, in un'alternanza di riflessioni sulla pittura e di una considerazione sulla topologia labirintica di Venezia. Agli spiazamenti ricorrenti in Venezia che coincidono con un'ermeneutica dei quadri, uno spiazzamento del senso e dei significati nel senso di una fiction teorica.

L'alga e il fungo, ovvero il discorso del limite
A proposito del film *Cézanne, conversazione con Joachim Gasquet* di Straub e Huillet
Françoise Maunier (*Université de Provence*)

Un'analisi minimamente sistematica, è vero, della produzione di film sull'arte, e particolarmente di film sulla pittura, ci fornisce il sentimento che Georges Didi-Huberman ha così espresso "di fronte all'immagine": "Ci ritroviamo una volta di più nella situazione della scelta alienante. Diamone una formula estrema, se non esasperata: sapere senza vedere o vedere senza sapere. Una perdita in ogni caso. Colui che sceglie di sapere solamente avrà guadagnato, certo, l'unità della sintesi e l'evidenza della semplice ragione; ma perderà il reale dell'oggetto, nella chiusura simbolica del discorso che reinventa l'oggetto a sua propria immagine, o piuttosto a sua propria rappresentazione. Al contrario, colui che desidera vedere o piuttosto guardare perderà l'unità di un mondo chiuso per ritrovarsi nell'apertura scomoda di un universo oramai galleggiante abbandonato a tutti i venti del senso... Vi è la semplicità dello spettatore che nulla sa, ma di fronte ad essa c'è la doppia semplicità di colui che ripiega interamente il sapere sulla verità ..." (1).

Di fronte ad un certo accanimento didattico, come fare perché il sapere non soffochi il vedere, ma altresì perché il vedere si manifesti, non necessariamente divenendo intelligibile, ma solamente divenendo almeno visibile? Sembra, in effetti, che ci si sia maggiormente posti la questione del sapere nella sua trasmissione, piuttosto che la questione del vedere nella sua eventualità. Se l'accanimento all'intelligibilità ha dato luogo ad ogni sorta di dispositivo, di trattamenti, di logiche d'approccio, di manipolazioni dell'immagine, la visibilità (la visualità), in se stessa, è stata trattata come la sua conseguenza prevista, pre-visibile, e non come una vera questione.

La storia delle manipolazioni dell'immagine sulla pittura in vista della sua intelligibilità è fertile in invenzioni e queste hanno suscitato, fin dagli anni Trenta, delle feconde polemiche. Citiamo, per la memoria, la pratica della carrellata in Luciano Emmer, il montaggio serrato dei motivi ricorrenti, la strutturazione in sintagma narrativo della *istoria*, le indagini critiche ai fini di una storia dell'arte nei *critofilm* di Carlo L. Ragghianti (2), la ricostruzione autobiografica che nasce dai frammenti d'opere con Alain Resnais e, più recentemente, la sofisticata tavolozza di tutte le manipolazioni grafiche ed elettroniche.

Queste pratiche, che sono il frutto di un'indagine particolarmente sistematica delle risorse, dei mezzi propri all'immagine cinematografica applicata alla pittura, pongono, d'altronde, l'interrogativo di sapere chi serve cosa. È il film che si piega, che retrocede, ammutolisce o si fa cialtrone per meglio prestarsi alla pittura? O è la pittura che si lacera, si divide, si atomizza per meglio darsi al film? È veramente pertinente, in questa sede, parlare di limiti, tanto ci si sente con le spalle al muro in una scoraggiante balcanizzazione nozionistica?

È forse ciò che ha condotto André Bazin, rifiutando di parlare in termini di perdita, a difendere con entusiasmo le alleanze della settima arte con tutte le altre, in nome del concetto di cinema impuro. Nel suo *Peinture et cinéma* (3), non propone che di celebrare la nascita di "questo essere estetico nuovo nato dalla congiunzione della pittura e del cinema... Il cinema non viene a 'servire' o tradire la pittura, ma ad apportarle una maniera d'essere". Bella professione di fede, nella quale l'ontologia costituisce l'orizzonte dell'attesa. Da questa unione contro natura, sarebbe dunque nato "un essere estetico", come dire un mostro, un ibrido, un impuro, uno in più nel cinema, che ne ha già accolti molti e che non si formalizzerà per così poco. Non resterebbe che nominarlo. Egli lo battezza: lichene.

In effetti, André Bazin, dopo aver esaminato una ad una con molta onestà e convinzione tutte le obiezioni teratologiche, estrae il suo ultimo tratto, ed è imparabile, puramente tecnico, correttamente, di una retorica dell'immagine: "Il film sulla pittura è una simbiosi tra lo schermo e il quadro come il lichene

tra l'alga e il fungo" (4). Littré conferma che il lichene è un "vegetale complesso formato dall'associazione di un fungo e di un'alga che vivono in simbiosi, molto resistente alla secchezza, al freddo e al calore". Ecco, ora che abbiamo molto progredito, una domanda angosciante si pone: chi, tra pittura e cinema, è il fungo?

Se molti film "di pittura", come si è visto, hanno trovato piacere a coltivare il lichene, *Cézanne, conversazione con Joachim Gasquet* (1989) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet rifiuta ostinatamente, metodicamente l'amalgama, le manipolazioni, le ibridazioni avventurose, cercando piuttosto, al contrario, d'interrogare i limiti. Come in tutto il loro cinema, nel *Cézanne* tutto è chiaro, tagliato, tagliente, visibile e udibile spesso fino al dispiacere; l'acutezza dell'immagine, la sua insistenza ci destabilizza, come ci urta la scansione dura e poco piacevole del testo. Ma questa estrema nettezza della visione e dell'ascolto rivela un'equivalente estrema opacità. Louis Marin parlava della trasparenza e dell'opacità della pittura nei suoi dispositivi rappresentazionali, enunciazioni, inquadrature, margini, là dove si elabora il discorso. Analogamente, per il rigore del dispositivo utilizzato, questo film produce come un discorso sui bordi, le cornici, i limiti della rappresentazione della pittura nel cinema; così mette al lavoro almeno quattro tipi di limite: quello che passa tra la cornice del quadro e la cornice dello schermo; quello che separa i differenti statuti d'immagine: pittorica, fotografica, filmica; quello che passa tra il suono e l'immagine; quello che esiste tra il tempo interno del quadro e la durata dell'inquadratura. Esploriamo questi quattro limiti come i quattro bordi del campo dove premono, in teoria, vale a dire in serie, in sciame, più che in osmosi, le alghe e i funghi di Bazin.

Primo bordo: la cornice

Siano due superfici, due formati, due cornici: due logiche differenti sono in opera. La grande diversità di formato del quadro non si adatta ai rapporti di dimensione dell'immagine sullo schermo.

Facciamo due esempi. Il primo è estratto dal *Van Gogh* di Resnais così commentato da Bazin: "In quest'ultimo film, il regista ha potuto trattare l'insieme dell'opera come un solo e immenso quadro dove la cinepresa è libera come in ogni altro documentario. Da 'la rue d'Arles' 'penetriamo' dalla finestra 'nella' casa di Van Gogh, e ci avviciniamo al letto dal piumino rosso. Allo stesso modo Resnais osa realizzare il 'controcampo' di una vecchia contadina olandese che entra nella casa" (5).

Bazin sottolinea, quale felice audacia, la trasmutazione di un quadro in un controcampo cinematografico. Si tratta di riprodurre un'immagine ibrida, vale a dire una metamorfosi instabile del quadro in finestra, "solubile" nello schermo, rimandata a ciò che Bazin chiama "la percezione naturale" in nome della sua teoria dello schermo "come maschera che non può che rivelare una parte della realtà". Così, seguendo il suo ragionamento, positivamente si assegnano al quadro "le proprietà spaziali del cinema", lo si fa partecipare a "un universo pittorico virtuale che lo espande da tutti i lati", "in modo che sia strettamente sufficiente aver due occhi per vedere e che nessuna cultura, nessuna iniziazione, sia richiesta per gioire immediatamente, come si potrebbe dire, obbligatoriamente, della pittura imposta allo spirito dalle strutture dell'immagine cinematografica, come un fenomeno naturale".

Non ci si meraviglierà che un tale proselitismo abbia suscitato una discendenza di licheni così proficua. Bazin definisce la teoria che autorizza la trasgressione della cornice del quadro, come effetto in secondo grado di naturalizzazione della pittura. L'opera artistica, che sia pittura o cinema, è un'apertura del mondo rivolta verso di noi, un'epifania del reale che fa esplodere i limiti, non una circoscritta messa in scena della sua rappresentazione.

L'altro esempio è tratto dal *Cézanne* di Straub e Huillet. Il quadro è *La Vieille au chapelet*, il primo ad apparire sullo schermo dopo sei minuti di film; è ripreso utilizzando lo stesso dispositivo degli altri nove che seguono nei successivi cinquantuno minuti (si può dire che non vi sia inflazione): la cinepresa

frontale è sufficientemente lontana affinché l'originale cornice dorata si distacchi dal fondo; l'inquadratura dura un minuto, mentre la maggioranza delle inquadrature fisse su un quadro non eccede i tre o quattro secondi. Impossibile farne un controcampo, nessuna sintassi potrà collegarlo a qualunque diegesi. Non si entra attraverso nessuna finestra, non si esce da nessuna parte. Si è posti di fronte ad una struttura chiusa, un poco deconcentrati dall'incatenante spessore dorato che la circonda, un poco intimiditi dall'importanza della superficie di fondo intorno al quadro, che tuttavia non è un vuoto poiché si tratta di una materia blu opaca, muro, tramezza, portante, sulla quale si infrange lo sguardo. E tuttavia, è proprio questo dispositivo, correttamente valutato dagli sguardi intimiditi, che assicura i segni della ricezione di questa tela, il posto del recettore e, di conseguenza, gli elementi della sua visibilità.

Come dice Louis Marin, la cornice è "una delle condizioni di possibilità della contemplazione del quadro, della sua lettura, e da ciò, della sua interpretazione" (6). Le tre operazioni fondamentali, contemplazione, lettura, interpretazione, sono dunque strettamente sottomesse alla cornice. Innanzitutto, "nella sua pura operazione la cornice mostra; è un deittico, un dimostrativo iconico: questo". Successivamente, delimita uno spazio: "la cornice rende autonoma l'opera nello spazio visibile", differenziando così un luogo specifico retto da leggi altre rispetto a quelle della percezione naturale del mondo. Infine, designa una configurazione rappresentazionale "in una opposizione dove la rappresentazione si identifica come tale... uno dei tratti della rappresentazione, uno dei tratti attraverso cui la rappresentazione si presenta in quanto rappresenta qualcosa". È così che la cornice si costituisce come figura essenziale della ricezione, figura intimidatrice forse, ma che lancia allo spettatore un "cosa vuoi da me?" che chiede una risposta. Tanto la trasgressione della cornice da parte del film instaura la mendace illusione di entrare nello spazio pittorico, di familiarizzare, se non con la vita, in ogni caso col minimo colpo di pennello del pittore, tanto il rispetto della cornice pone la pittura in uno spazio altro, che, proprio perché è altro, ci permette di dialogare con lui.

Da un lato, l'euforica artificiosità della transività, del passaggio, esemplarmente illustrata nella fiction del film di Kurosawa, *Sogni*, che, concretizzando il fantasma del turista davanti ai quadri di Van Gogh, mostra la sua passeggiata nelle tele divenute delle gigantesche scenografie in cinemascope; dall'altro, l'irriducibile alterità di una superficie pittorica, difficilmente addomesticabile, separata per sempre dal reale per poterlo meglio avvicinare. Resta, tuttavia, un'obiezione sulla dimensione, è il caso di dirlo, poiché si tratta del dettaglio. Il rifiuto di trasgredire i limiti della cornice, osservando uno spazio recettivo globale, ci priva di sorprese qualche volta sbalorditive conseguite a ciò che Daniel Arasse ha chiamato "una pratica di taglio gioioso", questa "storia ravvicinata di attività del pennello e dello sguardo" (7).

Secondo bordo: i differenti regimi d'immagini

Iniziamo con ciò che salta agli occhi, con ciò che acceca, parafrasando il famoso adagio di Magritte: questa non è una pipa; diremmo: questa non è una pipa, non è il quadro d'una pipa, ma l'inquadratura del quadro di una pipa. Ciò aumenta la traiettoria di un percorso ineliminabile, percorso durante il quale dovremmo parlare dell'incidenza della luce e del colore.

Andiamo immediatamente al fatto. Al posto di mostrare gli archivi fotografici, le inquadrature documentaristiche dei luoghi, i disegni e le pitture di questi stessi luoghi, nella preoccupazione della ricostruzione empatica della realtà cezanniana, il *Cézanne* degli Straub, al contrario, distilla al contagocce delle immagini la cui eterogeneità è garantita da un montaggio laconico, senza suture possibili. Ad ogni cambiamento d'inquadratura, il salto vertiginoso mantiene un'incrinatura ove si istituisce la distinzione, ove si interroga la differenza tra un'immagine fotografica, un'immagine pittorica e un'inquadratura cinematografica.

Il film è composto solamente da una ventina di inquadrature suddivise nel seguente modo: quattro inquadrature di tre foto di Cézanne fatte da Maurice Denis; cinque inquadrature cinematografiche di cui due carrellate sulla città di Aix-en-Provence vista dall'autostrada, una carrellata sulla Sainte-Victoire e due inquadrature fisse; dieci inquadrature di quadri ripresi tutti secondo il medesimo dispositivo descritto. A questa lista bisogna aggiungere tre spezzoni di film: cinque minuti di *Madame Bovary* di Renoir e due spezzoni di *La Mort d'Empédocle* (girato tre anni prima del *Cézanne*).

Si passa dalla lunga carrellata all'inquadratura della foto di Cézanne tenuta per quattro minuti, poi al quadro de *La Vieille au chapelet* e quindi alla sequenza del film di Renoir. L'eterogeneità fondamentale di queste immagini non autorizza alcuna strutturazione globalizzante, alcuna tentazione di ricostituzione di un universo pseudo-cezanniano; al contrario, ciascuna significa per se stessa e nel suo proprio linguaggio si interroga su ciò che può, o, in maniera più teleologica ancora, su ciò che vuole, sul suo *Kunstwollen*, per parlare come Riegl o Panofsky.

Cosa può o cosa vuole una fotografia dell'uomo Cézanne osservata fino alla nausea, in questo "esser stata là" vertiginoso? In tutti i casi, impossibile collegare la foto di questo vecchio signore alle opere che ha prodotto. L'uomo e l'opera: come questo residuo di una critica letteraria scomparsa può ancora frequentare senza dibattito i film sulla pittura?

Cosa vuole o cosa può una carrellata cinematografica? Forse sarebbe opportuno ripensare qui la proposizione di Godard: come una carrellata può essere un caso di morale? Qui la morale non sarebbe che l'analisi della camera sul presente che esclude ogni tentazione di ricostruzione suadente? Il presente è il frutto di una storia che non si può cancellare, ma l'accesso al quale è molto più difficile di quanto non si finga di credere.

Cosa può o cosa vuole la tela de *La Vieille au chapelet*? In tutti i casi, non la stessa cosa della vecchia serva dei comizi agricoli, pure stupefacente nelle rassomiglianze con il quadro di Cézanne, e che si intravede qualche secondo appena nella lunga citazione del film di Renoir posta dopo il quadro. Dove Resnais, nel controcampo della vecchia contadina, tratta la pittura come del cinema, Straub e Huillet giustappongono l'eterogeneità dei due regimi d'immagine: malgrado la perfetta rassomiglianza del motivo nei due, uno muove, l'altro no, uno parla, l'altro no.

Con precisione è l'avvicinamento che istituisce una soglia differenziale a partire dalla quale ogni immagine diviene indagabile nella sua propria natura, nelle sue attitudini singolari a mostrare qualcosa del mondo. Si è lontani dal sostegno documentaristico, lontani dall'unità della favola, lontani dal conforto del punto di vista sapiente.

Terzo bordo: i limiti tra il suono e l'immagine

Un appunto innanzitutto: in luogo dei commentatori esperti, il *Cézanne* di Straub fa ascoltare il testo scritto dal poeta provenzale Joachim Gasquet e pubblicato quindici anni dopo la morte di Cézanne. Questo testo, che si offre come una trascrizione delle conversazioni col pittore, è in realtà, dopo la sua riedizione critica lo sanno tutti, un'abile compilazione di ricordi personali poco affidabili, di estratti della corrispondenza di Cézanne con Émile Bernard e delle riflessioni di Maurice Denis. In breve, se ci si attiene ad un rigoroso percorso storico, biocritico, esso è sovente sospetto.

Tuttavia, la sua presentazione passa per un lavoro di dizione prima di tutto deconcentrante. Danièle Huillet legge la partizione di Cézanne, Jean-Marie Straub quella del suo interlocutore. La parola *partizione* in effetti si impone, tanto la scansione è primordiale. Le loro voci intenzionalmente piatte, senza risonanze, disarticolano il testo tramite accenti sfalsati, silenzi estemporanei; esse lo devitalizzano seguendo il metodo imposto ai loro attori quando leggono Hölderlin, Brecht, Kafka, Corneille, Pavese, Barrès.

Come in *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1967), poco importa che il testo sia apocrifo: l'autenticità è il mito dei sapienti, non dell'artista; la verità è dalla parte dell'opera; Cézanne aveva promesso di dirla, ma non così pazzo, soltanto in pittura (8). In tutti i casi, testo e immagine non riescono mai a riunirsi, e questo, anche quando l'uno potrebbe, a rigore, passare per il commento dell'altro. L'enunciazione in prima persona è talmente irrealizzata dalla voce di Danièle Huillet che uno scarto infinito si scava tra le parole per dire il colore e il colore, tra la sintassi della frase messa a nudo e i colpi di pennello, tra le immagini verbali e le linee della tela.

È da questo scarto che sorge la vera domanda. Quale relazione c'è tra il dire: "Quando dipingevo la mia *Vieille au chapelet*, vedevo un tono Flaubert, un'atmosfera, qualcosa di indefinibile, un colore bluastro e rosso che si liberava, mi sembra, da *Madame Bovary*. Un bel leggere Apuleio per distruggere questa ossessione che un momento io temetti pericolosa, troppa letteratura. Non ci fece niente. Questo grande blu rossastro mi cadeva, mi cantava nell'anima. Mi ci bagnavo interamente...", e nello stesso tempo vedere il colore del quadro realizzato? Si direbbe quasi un'applicazione sperimentale del *Laocoonte* di Lessing.

Come dice Michel Foucault: "Il rapporto del linguaggio con la pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta, e di fronte al visibile in un disavanzo che si sforzerebbe in vano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: si ha un bel dire ciò che si vede, ciò che si vede non alloggia mai in ciò che si dice, e si ha un bel far vedere, tramite immagini, delle metafore, delle comparazioni, ciò che si sta per dire, il luogo dove esse risplendono non è quello che utilizzano gli occhi, ma quello che definiscono le successioni della sintassi" (9).

Quarto bordo: il tempo

I bordi del tempo sono forse i più difficili da comprendere, anche se cercheremo di partire da osservazioni semplici.

Se si compone un diagramma del numero delle inquadrature e della loro durata, nel *Cézanne*, si è catturati da una evidenza matematica: la rarità. Questa rarità è completamente all'opposto di ciò che normalmente è ammesso nei film sulla pittura, nei quali l'inflazione visuale è istituita dal principio che la conoscenza è proporzionale alla quantità di materia visiva.

D'altra parte, ogni quadro, ogni fotografia lascia, nel silenzio, ogni contemplatore padrone della durata della sua contemplazione, mentre il film impone una durata; in generale, questa è perfettamente calcolata in funzione di un tempo di lettura, diciamo piuttosto d'esplorazione, medio, ma che non eccede quattro, cinque o sei secondi per inquadratura, abbandonata per riprendere il soggetto sotto un'altra angolazione, o sullo stesso asse in un'inquadratura ravvicinata, approfittando del montaggio per lasciar da parte la cornice.

Il film degli Straub impone una durata assolutamente inusitata: un minuto per *La Vieille au chapelet*, due minuti per gli altri quadri, quattro minuti per la foto di Cézanne davanti al motivo.

Prendiamo per esempio la foto dell'inquadratura 9: se la sua disposizione (essa non occupa che una parte dell'inquadratura), se il suo bordo bianco, assicurano le condizioni della sua ricezione e la possibilità d'interrogarsi sul potere proprio del medium, il tempo dell'inquadratura apre al rispecchiamento la questione dell'essere; una volta passata la patetica emozione del "allora è lui?", sì, ma lui, cosa? lui, chi? È il tempo, diciamo anormale, che ostacola la coagulazione tra ciò che avrebbe detto, ciò che ha dipinto e ciò che si vede di lui, e che impedisce la ricostruzione di un'immagine documentaristica.

È evidente che la rarefazione dei cambiamenti di inquadratura e la loro durata vertiginosa scatenano un reale malessere. Ma è precisamente in questo malessere, allorché la soglia tollerabile di osservazione è abbondantemente superata, che qualcosa d'altro può accadere. Ciò che possiamo definire visione

globale cede sotto l'effetto della durata, cade in una sorta d'apatia, di fluttuante visione che, come l'ascolto fluttuante, attraversa le apparenze della percezione choc poi della percezione familiare, per ritornare con un "cosa vuoi?" La durata è questo tempo di domanda, che si può certamente colmare con la noia, ma che ha funzione di provocazione ad un'osservazione coinvolta. Poiché scrutare il visibile fino a consumarvisi gli occhi, come faceva Cézanne, è incontrare lo sguardo come pura assenza, è rinunciare ad essere padrone della propria visione e accettare che sia il quadro o il film che ci guarda: è effettivamente insostenibile.

Possiamo vedervi una posizione etica di fronte alle immagini; non solamente essa costituisce uno dei tratti maggiori del percorso artistico dei due cineasti, ma raggiunge precisamente il percorso stesso di Cézanne: la rarità dei motivi del pittore e il suo accanimento a decifrarli trovano nell'organizzazione propria alla materia cinematografica, temporale e spaziale, un equivalente totalmente corretto, senza che né la pittura né il cinema siano giunti a confondersi.

Ora che i quattro bordi del campo sono stati percorsi, è giocoforza constatare che il film degli Straub mette in discussione il film "sulla pittura" in tutti i suoi limiti, non per superarlo, ma per mantenere degli scarti fondanti, delle distanze rilevatrici, delle distinzioni a partire dalle quali rinterrogare il vedere e il come vedere. Certo, c'è stato un prezzo da pagare per Cézanne, per gli Straub, come per noi: la difficoltà, alcuni diranno la noia, di dover vedere, la perdita dell'illusione di una visibilità immediata, come quella dell'accesso diretto a cose infinitamente complesse. Si tratta, per gli Straub come per Cézanne, di sgombrare uno spazio ingombro, di sfrondare, d'insistere, nel senso di posare il proprio sguardo sopra e non sganciare, e provare a vedere qualcosa, prima che questa cosa innominabile sparisca.

Riprendiamo la formula della scelta alienante di Didi-Huberman: sapere senza vedere, vedere senza sapere. In fin dei conti mi domando se non ci siamo sfuggiti. Certo, il sapere non è un sapere su Cézanne: si è spostato sulle condizioni della sua visibilità, o: come vedere? Ciò darebbe la formula: del sapere sul vedere. Formula di cui noi tutti abbiamo probabilmente bisogno.

Cinema: Arte e impegno
A proposito di *Guernica* di Alain Resnais e Robert Hessens (1949)
Marie-Claude Taranger (*Université de Provence*)

Perché evocare *Guernica* in questo colloquio consacrato al "film sull'arte"? Qualche riferimento preliminare può permettere di precisare la paradossale pertinenza di questa presentazione.

Guernica, 1937. Il commento introduttivo del film ricorda innanzitutto i fatti: "Guernica!... È una piccola città della Biscaglia, tradizionale capitale del Paese basco (...). Il 26 aprile 1937, giorno di mercato, nelle prime ore del pomeriggio, aerei (tedeschi al servizio di Franco) bombardarono Guernica per tre ore e mezza con squadriglie che si alternavano.

La città fu interamente incendiata e rasa al suolo. Vi furono duemila morti, tutti civili. Questo bombardamento aveva come scopo la sperimentazione degli effetti combinati delle bombe esplosive e delle bombe incendiarie su una popolazione civile" (1).

"Questo episodio, uno dei più crudeli della guerra civile spagnola, fu dolorosamente sentito nel mondo intero e suscitò numerose reazioni, presso gli uomini di ogni opinione" (2).

"*Guernica*", 1937: Picasso esegue il suo celebre dipinto murale per il padiglione spagnolo dell'Esposizione Universale di Parigi. Quest'opera, la cui risonanza è immensa e che provoca vivaci controversie, dichiara in maniera eclatante la posizione dell'artista a fianco dei repubblicani spagnoli. Corrispondendo a una svolta nell'itinerario di Picasso, essa consacra sia un ritorno simbolico verso il suo paese d'origine ["Ha perduto la Spagna ed ecco che la Spagna gli è resa" dirà Gertrude Stein commentando questo periodo (3)], sia un impegno sociopolitico che proseguirà ben oltre la guerra di Spagna (4). Questo impegno non è isolato. Lo si ritrova altresì presso i poeti: lo stesso anno, facendo parallelamente eco alle atrocità della storia, Paul Éluard pubblica *La victoire de Guernica*.

Guernica, 1949: Alain Resnais realizza uno dei cortometraggi più rilevanti della serie che magistralmente inaugura la sua opera. *Guernica* viene dopo *Van Gogh* (1948), prima di *Nuit et Brouillard* (1955), prima di *Hiroshima, mon amour*, il primo lungometraggio (1958). Il film associa la pittura di Picasso e la poesia di Éluard per un'evocazione del bombardamento che è sia denuncia del fascismo, della violenza e della guerra, sia celebrazione, nel finale, della speranza trionfante.

Guernica: la congiunzione di tre referenze, storica, pittorica e cinematografica, sufficiente senza dubbio a mostrare in che cosa la presentazione del film di Resnais sia in questo caso pertinente e decontestualizzata. La pertinenza è evidente: il cortometraggio è un esempio eclatante d'incontro tra il film e l'arte poiché, per non parlare che d'arti figurative (ma la poesia è anch'essa presente), la cinepresa di Resnais riprende esclusivamente (o quasi esclusivamente) l'opera di Picasso la cui sola presenza riempie lo schermo.

Tuttavia, il film non è né un film sull'arte né un film su Picasso. Il pittore non vi è citato una sola volta (salvo nel cartone di presentazione (5)), nessuna parola del commento concerne la sua opera. Il film si interessa ad altri soggetti: alla tragedia e allo scandalo rappresentato da Guernica, alla barbarie nazista, alla sofferenza degli uomini. La proposta non è estetica, ma politica: Resnais si serve dell'arte per parlare del mondo e, impieghiamo il termine nonostante la sua banalità e il suo discredito, per lanciare un messaggio. Egli prende, dunque, le parti di un'arte impegnata, di un'arte che, lungi dal rivendicare l'autonomia del campo estetico, evidenzia altre cose da se stessa; le parti di un'"arte per il mondo", antinomia dell'"arte per l'arte". Il cinema, la pittura, la poesia si congiungono così in uno stesso movimento che vuole non solo seguire il corso della storia, ma anche su esso agire.

Guernica, più che un film sull'arte, è dunque un film con l'arte. Risiede in ciò la sua decontestualizzazione in questo colloquio. Ma questa stessa decontestualizzazione può alimentare le nostre riflessioni intorno al "film sull'arte" e alle sue frontiere, mentre il film ritrova così una pertinenza

paradossale. Per mostrare come ciò avvenga, bisogna considerare ora più da vicino il progetto di Resnais e le modalità della sua realizzazione.

L'"arte per il mondo", ovvero i due versanti di un progetto

Se si può, come ho fatto, a proposito di *Guernica* (il film), parlare di un'"arte per il mondo", bisogna far attenzione che il percorso così indicato ha due versanti che corrispondono precisamente ai due termini della formula.

L'impegno

Sul rapporto col mondo e sull'impegno dell'artista, che costituiscono il primo versante del percorso, s'impongono alcune osservazioni complementari. La scelta di Resnais, in quel periodo e intorno a *Guernica*, non è una scelta isolata dal momento che egli riprende e prolunga, fra le altre, le scelte di Picasso e di Éluard. Il cinema viene dunque a iscriversi in un processo, iniziato prima di lui, di incontro tra l'arte e la storia. E vi prende il suo posto: nel 1949, la Seconda guerra mondiale e le atrocità naziste hanno confermato il valore simbolico di *Guernica*, di cui Hiroshima e Nagasaki hanno rinnovato l'attualità. Col suo film, Resnais riprende nel presente la protesta contro l'evento. Il testo originale del commento di Éluard si esprime chiaramente su questo punto: "Un uomo è tornato portando nelle braccia un capretto belante e nel cuore una colomba. (...) {Dice che *Guernica* come Oradour e come Hiroshima sono le capitali della pace vivente. Il loro nulla fa udire una protesta più forte del terrore stesso}" (6).

Incontro tra l'arte e la storia, il movimento cui partecipa il film è, sotto altri aspetti, anche un movimento di incontro: è un incontro tra l'arte e la diffusione di massa e, soprattutto, un incontro tra numerose arti che fa della creazione un'operazione plurale dove si incontrano diverse individualità e diversi modi d'espressione. Fin dal 1937, i due tratti caratterizzavano le opere derivate da *Guernica*. Poesia e musica, poesia e pittura: il poema di Éluard venne pubblicato nel 1937 ne *Les Cahiers d'art* con una musica di George Auric; nel padiglione dell'Esposizione universale del 1937, esso comparve a lato della composizione di Picasso e fu pubblicato nel 1938 con una riproduzione dell'opera pittorica nel *London Bulletin* (7). Il quadro, d'altra parte, fu largamente riprodotto (analogamente a quanto avvenne per *Songe et mensonge de Franco*, un pamphlet scritto e illustrato da Picasso tra gennaio e giugno 1937, che fu diffuso sotto forma di cartoline, vendute a favore del governo repubblicano (8)). Il cinema e Resnais continuano e amplificano la diffusione di queste opere, così come continuano e completano la congiunzione di espressioni artistiche multiple riunendo pittura, scultura, poesia e musica per integrarle nell'estetica propria del film.

Per altro, per Resnais (come per Picasso o per Éluard), l'impegno non è limitato a *Guernica*. Tutta una parte dell'opera del cineasta, allo stesso modo, si colloca in un movimento di partecipazione alla storia sociale e politica, e numerosi suoi film, spesso i più conosciuti, affrontano soggetti tra i più dolorosi: i campi di concentramento in *Nuit et Brouillard*, i bombardamenti atomici in *Hiroshima, mon amour*, ma anche la tortura e la guerra d'Algeria in *Muriel* (1963), la colonizzazione in *Les statues meurent aussi* (1950), la guerra di Spagna (di nuovo) in *La guerre est finie* (1966). Bisogna far attenzione a non dimenticarlo: Alain Resnais, che è uno dei registi più completi del suo tempo, è altresì un cineasta che soddisfa l'ordine sociale e l'urgenza politica (9).

La mediazione

In *Guernica* come negli altri film, il percorso dell'"arte per il mondo" ha un altro versante, assolutamente essenziale e probabilmente più singolare. Se Resnais si propone d'evocare il mondo, pur tuttavia non si preoccupa di evocarlo direttamente. Preferisce utilizzare la mediazione dell'arte.

Questa scelta è altrettanto notevole quanto sorprendente. Poiché, con certezza, il cinema appare particolarmente ben attrezzato ad evocare il mondo senza mediazioni. E, altrove, lo fa con continuità. Attualità, documentari, film d'archivio (per non citare che il cinema in senso stretto) esistono per presentare la realtà stessa, sottoponendone alla visione e alla comprensione gli eventi, gli attori, gli sfondi. Così, sulla guerra di Spagna, per darne un esempio molto conosciuto, *Mourir à Madrid*, di Frédéric Rossif (1962).

Resnais non fa nulla di tutto ciò. Nel suo film, non una sola immagine diretta di Guernica: né l'evento, né la città, nessuna presenza corporea (non vi è nessun personaggio "reale"), nessuna testimonianza. Il dramma non esiste che attraverso tracce, reazioni, attraverso lo sguardo di Picasso, le parole di Éluard. Lontano da ogni illusione di trasparenza, vi è come una necessità di mediazione. Il mondo non è dato. Non si apprende se non al prezzo di un lavoro che gli dia forma, di un'elaborazione che il regista ama sottolineare scegliendo nella gran parte delle proprie opere le forme più marcate.

Lavoro plastico (almeno in alcune parti) in *Guernica* (come nel *Van Gogh*), questo necessario lavoro dell'arte è spesso, come altrove in Resnais, lavoro del testo. Alla collaborazione con Éluard in *Guernica* corrispondono numerose collaborazioni con scrittori diversi, attraverso cui i film assumono pienamente, e più di una volta spettacolarmente, il lavoro di scrittura: Marguerite Duras per *Hiroshima, mon amour*, Alain Robbe-Grillet per *L'Année dernière à Marienbad* (1960), Jorge Semprun per *La guerre est finie*, come già Jean Cayrol per *Nuit et Brouillard*, e Raymond Queneau per *Le Chant du Styrène* (1958), esempio apparentemente minore ma il cui commento in alessandrino è assolutamente significativo. Notiamo infine che in Resnais, il lavoro di mediazione è spesso, allo stesso modo, lavoro di memoria. Così in *Nuit et Brouillard* o *Muriel* (primo e per molto tempo unico film francese a trattare della guerra d'Algeria, ma che viene trattata nel senso dell'assenza), storia ed eventi non sono presentati se non attraverso le tracce che essi hanno lasciato, rovine, vestigia, ricordi, cicatrici...

Questo secondo versante del percorso di Resnais è essenziale. Benché i suoi film utilizzino l'arte per rimandare al mondo, la loro proposta non è il mondo, ma piuttosto l'incontro tra il mondo e noi, tra l'uomo e la storia, il loro dialogo, l'interrogazione dell'uno sull'altro. È necessario ricordare, a questo punto, l'invettiva che conclude *Nuit et Brouillard*: «Chi di noi veglia in questo strano osservatorio per avvertirci dell'arrivo di nuovi carnefici? Hanno veramente un altro viso dal nostro?»

Allo stesso tempo segni di distanza e strumenti di prossimità, la memoria come l'arte appaiono così nella loro insostituibile necessità, che possiamo essere tentati di metterli in rapporto con questo indicibile che caratterizza allo stesso modo un buon numero di soggetti, scottanti, scandalosi, tabù, trattati dal regista di *Hiroshima*.

Questo testimonia del progetto del film e della sua singolarità. Tuttavia, resta inalterata una domanda essenziale: in che modo Resnais mette in opera questo progetto? Ecco, dunque, *Guernica*, la città, la morte, il fascismo e, di fronte, in risposta, Picasso, Éluard, la voce di Maria Casarès, la musica di Guy Bernard. E dopo? Come il cinema opera la sintesi di questi materiali che riunisce? Come l'arte diviene film?

Dall'arte al film

Per iniziare, ricordiamo che *Guernica* racconta una storia. Più precisamente, il film colloca l'evocazione dell'evento che ricorda nel movimento di una successione temporale che non è forse inutile ritracciare brevemente.

Il movimento d'insieme è di progressione verso il parossismo. Il film inizia sul viso melanconico dei pierrot, arlecchini e saltimbanchi del "periodo blu" di Picasso ("Attori gentili, attori così tristi ma così dolci ..."). Poi velocissimamente sopravviene la rottura. "Si è letto tutto nei giornali bevendo il proprio caffè. Da qualche parte in Europa, una legione d'assassini distrugge il formicaio umano": le pallottole delle mitragliatrici si schiacciano contro un muro, le figure appaiono e scompaiono. La violenza si fa sempre più forte, la discontinuità sempre più evidente, fino al parossismo del bombardamento stesso. "Con il casco, con gli stivali, ben educati e bei ragazzi, gli aviatori lanciano le loro bombe con impegno. Al suolo è il disastro": alternanza sfrenata di luce e buio, movimenti ripetuti verso le immagini d'orrore; la morte, poi il dolore in una successione di visi deformati. Segue il lento movimento d'evocazione del lutto ("Movimenti d'angoscia [...] / Siete i soggetti dei vermi e dei monatti / e foste tuttavia la nostra fremente speranza"), che al fine si conclude nella speranza ritrovata: "Un uomo è tornato portando nelle braccia un capretto belante e nel cuore una colomba [...] Guernica, l'innocenza avrà ragione del crimine". La progressione d'insieme così ritracciata si costruisce sulla successione dei differenti movimenti, nel senso musicale del termine, che sono in generale fortemente marcati. La maggioranza privilegiano nettamente alcuni tipi di materiali e alcune configurazioni visive e sonore: alcune immagini (per esempio i visi dei saltimbanchi o le scene mutate da "Guernica"...), alcuni elementi sonori (testo, musica, rumori di balli o di sirene...), alcune figure stilistiche (discontinuità e lampeggiamento per il bombardamento, lento movimento orizzontale per il lutto).

La precisione delle opposizioni e dell'architettura che esse disegnano non impedisce che si stabilisca una rete complessa di relazioni e d'interazioni tra i differenti movimenti. In tal modo la progressione si sviluppa nell'alternanza delle frasi d'intensità crescente e di piani orizzontali nei quali si origina ogni volta un nuovo slancio, in un gioco costante di annunci e assonanze legato a combinazioni incessantemente rinnovate di contrasti e di continuità. Per esempio, la congiunzione del tema della morte e del movimento orizzontale, che caratterizza l'espressione finale del lutto, si trova già all'inizio del film nella presentazione della morte di Arlecchino e al centro, subito prima dello scoppio dell'orrore e delle bombe, in un lento movimento che concatena ritratti di donne, di bimbi e di uomini ("Le donne e i bambini hanno le stesse rose rosse negli occhi. Gli uomini li difendono come possono").

I materiali di repertorio che il film utilizza sono completamente integrati nella sua dinamica generale. La poesia di Éluard così come l'opera di Picasso costituiscono l'oggetto di un lavoro specifico del quale ora mi appresto a descrivere il versante plastico ponendo inizialmente due domande precise. La prima: qual è il rapporto del film con la composizione pittorica che ne "ha fornito l'argomento"? Cosa fa il *Guernica* di Resnais del "*Guernica*" di Picasso? Uno degli elementi di risposta è che il film supera "*Guernica*" e si riferisce ad altre opere di Picasso. Da ciò la seconda domanda: che cosa presenta dell'insieme dell'opera del pittore? e come?

Guernica e "Guernica"

Il rapporto tra il film di Alain Resnais e la "*Guernica*" di Picasso è di grande complessità. Possiamo tentare di descriverlo attraverso otto proposizioni complementari (le prime due sono richiami).

1. Le due opere hanno lo stesso soggetto. Ovviamente. Come abbiamo detto, esse citano lo stesso evento e il gesto cinematografico di Resnais prolunga la protesta pittorica di Picasso.
2. La composizione di Picasso è il punto di appoggio del film o, come si dice, il suo "argomento". Essa vi occupa un posto centrale e vi fornisce numerose immagini.
3. La "*Guernica*" di Picasso non appare nel film che per frammenti. In nessun momento essa viene presentata nella sua totalità.

4. Essa non vi appare che in modo incompleto. I frammenti mostrati non ricostruiscono la totalità della composizione pittorica: vi sono delle lacune.
5. Il film tratta cinematograficamente gli elementi che presenta. Non soltanto non fissa che alcune figure e alcune scene (effettuando perciò sulla tela un'operazione di reinquadratura), ma le integra in composizioni specifiche che giocano sulla luce (lampi), il movimento (serie di movimenti rapidissimi da un motivo all'altro) e il montaggio.
6. Le immagini di "*Guernica*" sono combinate con immagini di altre opere di Picasso. Esso agisce così sull'insieme del film come all'interno dei "movimenti" che lo presentano: un primo montaggio alterna la lampada di "*Guernica*" con visi presi da altre opere, un secondo momento fa seguire a una serie di movimenti su diversi motivi di "*Guernica*" una serie di primi piani di visi.
7. "*Guernica*" non appare che tardivamente nel film, come risultato della progressione della violenza ed espressione del parossismo.
8. Essa non ne costituisce che un risultato provvisorio. Certo, verbalmente, il film si conclude sul simbolo di Guernica. Segue il gesto di Éluard ribaltando la significazione dell'evento di disperazione in speranza. (Il poeta aveva intitolato il suo testo del 1937: *La Victoire de Guernica*. Il film ripete con altre parole: "Guernica. L'innocenza avrà ragione del crimine"). Ciò nondimeno, il film non termina su "*Guernica*" ma su *L'homme au mouton*, la scultura che Picasso realizzò nel 1944. L'opera e il materiale, dunque, sono diversi, benché la significazione sia la stessa. Come sottolinea il commento che ne dà nel film il testo di Éluard, anche *L'homme au mouton* esprime la speranza ritrovata.

In ultima analisi, la complessità dell'incontro tra le due "*Guernica*" non può che interrogarci. Se il film si appoggia sulla pittura, è alla sua maniera. La tratta con una evidente libertà e la supera. Qual è la portata di tali scelte? Prima di poter rispondere, bisogna completare la descrizione.

L'opera di Picasso in *Guernica*

Il procedimento del film è qui ancora preciso, coerente e singolare. Il film integra i frammenti di "*Guernica*" che esso presenta in una composizione visiva eterogenea che include numerosi altri elementi.

L'opera di Picasso in *Guernica*

Il procedimento del film è qui ancora preciso, coerente e singolare. Il film integra i frammenti di "*Guernica*" che esso presenta in una composizione visiva eterogenea che include numerosi altri elementi. Questi elementi appartengono a due categorie distinte, rappresentate in maniera particolarmente dissimile. La maggior parte sono mutate dall'insieme dell'opera artistica di Picasso. Alcune hanno un'altra origine: la fotografia della città di Guernica che apre il film e i materiali che compongono il secondo movimento: il muro sul quale si schiantano "le pallottole delle mitragliatrici" e i titoli dei giornali sui bombardamenti. Questi elementi non riferiti a Picasso sono in numero molto limitato. Essi sono anche molto specifici; ricordiamo semplicemente questo fatto già sottolineato: nessuno è direttamente film dell'evento evocato, tutti ne sono immagini o tracce.

Il ruolo accordato all'opera di Picasso è molto importante poiché fornisce la quasi totalità delle immagini del film. Ciò nondimeno, in che modo quest'opera artistica è trattata?

Notiamo innanzitutto che essa è evocata in maniera estremamente estensiva, sia che si considerino le date o i diversi aspetti delle opere. Il film si riferisce a periodi molto vari: dai primi anni della carriera di Picasso (1902-1903) a ciò che ne costituisce l'ultima parte (*L'homme au mouton* data 1944; il film evoca le opere "che Picasso eseguì dal 1902 al 1949"). Aggiungiamo qualche riscontro agli esempi già citati: *La Célestine* (1903) e *La femme à l'éventail* (1905), *L'Arlequin assis* (1923), la serie dei *Combats de taureaux* (1934, 1936) e delle *Femme(s) qui pleure(nt)* (1938).

Allo stesso modo, *Guernica* si riferisce alle diverse tecniche di Picasso: la pittura, certo, ampiamente e diversamente rappresentata (olio, gouache, acquarello), ma anche il disegno, l'incisione, il collage e ancora la scultura o la ceramica (11). Il film rimanda infine a diversi stili, le cui differenze sono molto evidenti. Un violento contrasto oppone, per esempio, la dolcezza del "periodo blu" alle forme torturate della serie delle *Femme(s) qui pleure(nt)*.

Nel complesso, Resnais presenta un'ampia panoramica dell'opera di Picasso. La scelta ha di che sorprendere, poiché il film sembrava a priori mirare un evento determinato attraverso un'opera precisa. Per comprenderne la logica, bisogna osservare più da vicino quali sono i principi che reggono la presentazione filmica delle opere di Picasso.

Possiamo dire, in generale, che il film propone chiaramente un'interpretazione sia dell'insieme dell'opera di Picasso sia delle opere particolari che presenta, e che costruisce a partire da ciò la sua propria coerenza. A tal fine, esso effettua tre operazioni:

1. Fissa e valorizza alcuni tratti delle opere
2. Ne elude o ne modifica altri
3. Introduce dei tratti propriamente filmici.

Ritorniamo su queste tre operazioni iniziando dall'ultima.

Cinema, cinema

Nella sua presentazione delle opere di Picasso, *Guernica* introduce dei tratti propriamente filmici. Questa introduzione avviene anche in maniera spettacolare. Agli antipodi di alcuni film sulle arti plastiche, che possono scegliere di minimizzare il loro proprio apporto per meglio mettere in risalto il loro oggetto (per esempio utilizzando per la pittura l'inquadratura fissa piuttosto che il movimento), si direbbe che il film di Resnais s'impegna al massimo nell'esplorare le risorse proprie dell'espressione cinematografica.

Esso gioca su numerose variabili, agendo sulle inquadrature, sulla luce, sul movimento, sul montaggio, sul ritmo, sugli effetti speciali, eccetera. E per ciascuna delle variabili messe in gioco, esplora un'ampia gamma di possibilità. Per i raccordi, per esempio, utilizza sia lo stacco, sia la dissolvenza incrociata, la dissolvenza in chiusura, il nero... Altro punto: fa ricorso a tutti i tipi di movimento (e, allo stesso modo, all'inquadratura fissa), gioca sulle loro orientazioni, sulla loro durata, sulla loro continuità, sulla loro combinazione. Si potrebbero moltiplicare descrizioni ed esempi.

Con questi giochi, Resnais integra le opere di Picasso nelle composizioni specificatamente filmiche che sono d'altra parte molto diversificate. Così il primo movimento tende, a partire dai quadri del periodo blu, a ricostituire uno spazio coerente dove i gesti e gli atteggiamenti dei personaggi si rispondono da un quadro e da un'inquadratura all'altra. All'opposto, il secondo movimento è costruito su una fortissima discontinuità: esso è retto da un principio d'alternanza tra i titoli dei giornali e i collage da una parte, e dall'altra il muro sul quale appaiono delle "figure ritagliate" da diversi quadri, che sorgono dal fondo dell'immagine prima di scomparire. La ripetizione delle sovrimpressioni, delle apparizioni, delle scomparse, degli impatti delle pallottole, rafforza la coerenza, violenta, dell'insieme. Un terzo esempio può essere riferito all'inizio dell'ultimo movimento che, anch'esso in modo molto diverso dai precedenti, svolge la

continuità di una lentissima carrellata orizzontale sulle sculture che il testo mette in rapporto con la morte e il lutto.

Così lontano, così vicino

Come ho preannunciato, per elaborare questa composizione molto "cinematografica", Resnais tratta le opere plastiche secondo due principi opposti: ne elude o ne modifica alcuni tratti, ne riprende e ne valorizza alcuni altri. Distanza e "tradimento" da un lato, rispetto e prossimità dall'altro, una volta di più la combinazione merita di essere descritta nel dettaglio.

In *Guernica*, il più spettacolare dei casi in cui uno stesso elemento è trattato diversamente nell'opera pittorica e nel film (12) concerne il colore. Il film è in bianco e nero. Perciò non trasmette nulla dei colori di Picasso. Da parte di Resnais, nel 1949, questa scelta è una scelta semi-obbligata. Certamente, all'epoca il bianco e nero era la soluzione tecnicamente più diffusa e la più economicamente accessibile. Ma questo apparente limite sembra convenire al regista. Egli l'ha chiaramente detto per *Van Gogh*: "Se abbiamo scelto il bianco e nero quale preferenza al colore, non fu soltanto in ragione delle difficoltà tecniche. Noi speravamo così che apparisse meglio l'architettura tragica della pittura di Van Gogh" (13).

In *Guernica*, l'assenza del colore è importante almeno per due ragioni. Essa dona al film e all'immagine dell'opera di Picasso che esso presenta una maggiore omogeneità poiché quadri, disegni, incisioni, collage, sculture appaiono in bianco e nero. Da questo fatto, è il secondo punto, l'accento è messo sul lavoro delle forme che costituisce un aspetto essenziale della lettura che Resnais fa di Picasso (14).

Altro territorio manifesto d'intervento: Resnais modifica l'"inquadratura" delle opere di Picasso. È il caso, lo si è visto, in "*Guernica*", nel quale il film non presenta che frammenti. Ma è anche il caso generale: la ritrattazione dello spazio pittorico nel film è quasi la regola, non presentando che raramente le opere nella loro integrità. Più frequentemente, le frammenta, ne fissa uno o più dettagli, si sofferma su questa o quella parte della composizione. Questo lavoro di selezione e di sottolineatura procede per processi differenti: l'inquadratura propriamente detta, ma anche artifici di "raccordo" (in senso quasi manuale) che non presentano che una figura separata dal proprio fondo (secondo movimento), o giochi di luce, che non fanno emergere dall'ombra che un elemento della composizione iniziale (terzo movimento).

Modificando così alcuni aspetti delle opere, pure Resnais ne sottolinea altri: due versanti apparentemente contraddittori di uno stesso procedimento. La sottolineatura si sostiene sulla reinquadratura e altri procedimenti di selezione, ma soprattutto sul montaggio: il film opera evidentemente dei raggruppamenti che valorizzano, a partire da questo o quel tratto, la parentela delle opere e la logica delle evoluzioni.

Numerosi principi, spesso combinati, presiedono a questi avvicinamenti. Innanzitutto, un principio d'unità tematica, per esempio la serie iniziale dei visi "così tristi ma così dolci", o la serie dei cavalli e dei tori il cui accostamento accompagna l'evocazione dei bombardamenti. Terzo principio: l'unità è similmente quella del modo d'espressione usato. I diversi campi della pratica artistica di Picasso corrispondono ai diversi momenti del film. Se la pittura si manifesta in numerosi movimenti, l'incisione interviene soltanto nel terzo, e la scultura nell'ultimo (per non citare che gli esempi più evidenti).

I raggruppamenti così operati non rispettano rigorosamente la cronologia delle opere. Per esempio, le incisioni o i disegni presentati in serie non appartengono tutti allo stesso periodo. Ma il movimento d'insieme del film non è da meno nel seguire la linea generale d'evoluzione dell'arte di Picasso nella prima metà del secolo. Possiamo ora precisare questo punto ritornando sull'importanza delle scelte che abbiamo descritto.

Guernica propone la propria lettura dell'itinerario artistico di Picasso. Ponendo attenzione all'evoluzione delle forme (cancellando il colore), esso disegna un movimento generale verso un'esplosione violenta delle forme di cui "*Guernica*" e le opere della stessa epoca rappresentano l'esito. L'arte di Picasso appare così come "una somma di distruzioni" (15), prima di un movimento di ricomposizione e ricostruzione che simbolizzano le sculture finali. Resnais dunque, come altri prima di lui, fa di Picasso "l'uomo di *Guernica*" da una parte, *L'homme au mouton* dall'altra.

Secondo punto essenziale, dove si riuniscono sia intervento e fedeltà allo sguardo dell'opera plastica, sia creazione propriamente cinematografica: se il film, come abbiamo visto, integra l'opera di Picasso (la lettura che esso ne propone) nella propria composizione, questa composizione raddoppia il percorso di Picasso. Cioè Resnais non si accontenta di presentare la progressione di Picasso. Il suo film effettua esso stesso un percorso analogo, seguendo una stessa logica che conduce verso un'esplosione sempre più violenta delle forme fino alla loro ricomposizione finale.

Infine il terzo punto, dove si ritrova la scelta di partenza, il legame stabilito tra questi due progetti, evocare l'arte di Picasso, evocare il dramma di Guernica: l'itinerario della creazione artistica e il movimento dell'evento sono integrati in una stessa logica. Man mano che la violenza dell'evento diviene più intensa, l'arte di Picasso si fa più distruttrice, la decomposizione delle forme più marcata. Il film dunque mette in essere una tripla corrispondenza: tra il movimento della storia e l'arte di Picasso, che ne esprime tutta l'evoluzione distruttrice, e anche tra questo movimento generale del secolo e l'evento puntuale di Guernica, che lo simbolizza e lo riassume. Al di là dell'eco diretta di "*Guernica*" al bombardamento, l'istituirsi di questa corrispondenza è un'altra maniera (specifica) di esporre la relazione di Picasso col proprio tempo: l'artista ne ha afferrato ed espresso il senso profondo.

Due paradossi per concludere

Al termine di questa esplorazione, come annunciato, possiamo ritornare sui rapporti stabiliti da *Guernica* tra arte, film e mondo, e singolarmente sul doppio paradosso che li regge.

Primo paradosso: benché il film non si dia per oggetto l'arte ma l'utilizzi per mirare alla storia, nondimeno propone sia una lettura di "*Guernica*" sia dell'insieme dell'opera di Picasso. Esso ci presenta un'interpretazione generale dell'itinerario dell'artista divenendo così, anche, film sull'arte.

D'altra parte, secondo paradosso, allorché Resnais integra i processi artistici di Picasso in una composizione filmica che non solamente non si costringe a rispettare le caratteristiche generali delle opere plastiche, ma al contrario assume spettacolarmente la propria specificità, pure egli ricongiunge con precisione, almeno in alcuni punti, il percorso di Picasso in ciò che esso ha di più essenziale. È il caso, l'abbiamo visto, per l'esplosione delle forme e la dirompenza dello spazio, ma non soltanto.

Analogamente avviene per la continuità dei materiali dell'arte e i materiali del mondo: allo stesso modo che i collage di Picasso realizzano l'arte attraverso i frammenti del mondo, il film a sua volta miscela in un collage composito quadri e collage di Picasso e titoli e ritagli di stampa.

Guernica, dunque, per essere un film con l'arte, allo stesso tempo e in eguale misura, è un film sull'arte, tanto più che l'insieme dei procedimenti che esso mette in opera equivale a un'interrogazione sulla relazione dell'arte col proprio oggetto. Esso trasforma le opere che presenta in un movimento di appropriazione molto marcato, ma questo stesso movimento gli permette di penetrarne il senso e, in tal maniera, di portare alla luce le profondità del loro rapporto col mondo.

Dai film di Beuys ai film su Beuys: cercare le frontiere
Sylvie Coëllier (*Université de Provence*)

Joseph Beuys: biografia e filmografia

La filmografia dell'artista tedesco Joseph Beuys appare subito particolarmente propizia a porre la questione delle frontiere tra i differenti tipi di film sull'arte. Julie Heintz, specialista in materia, nell'opera *Joseph Beuys. Films et vidéos*, pubblicata in occasione della retrospettiva dell'artista nel 1994 al Centro Georges Pompidou, ci informa che esistono un centinaio di film attualmente recensiti sul lavoro e il personaggio di Beuys (1). Classificando questa filmografia, ella attesta che quest'ultima copre quasi tutti i registri, dai film che si definiscono "opere complete" (sottinteso, di Beuys, benché nessuno sia stato realizzato da lui), ai film e ai video sulle sue performance, sulla sua scultura e sui di lui. Fino ad oggi, nessun artista ha beneficiato di così tanti documenti visivi per descrivere la propria opera. Tale abbondanza consegue sia al tipo di lavoro impegnato, sia alla personalità dell'artista.

Senza entrare nei dettagli della sua biografia, ci è sembrato inevitabile ritornare su taluni aspetti di essa, poiché la conoscenza di questo o quell'episodio, legato ormai al "mito Beuys", è entrato nella storia della ricezione dell'opera. Il nostro scopo nel ricordarli non è di prolungarne l'aura, ma di permettere una comprensione più agevole delle sequenze filmiche che illustreranno le nostre proposte, come pure situare temporalmente i differenti tipi di film nella vita e nell'opera di Joseph Beuys.

Joseph Beuys è nato nel 1921 nei pressi di Clèves in Germania, in un ambiente cattolico. A 15 anni, è arruolato nella Gioventù hitleriana e riceve, nel 1941, una formazione militare (radio) nella Luftwaffe. Nel 1942 ha luogo l'episodio mille volte ricordato e citato nel "mito" Beuys, della caduta del suo aereo sulla neve, in Crimea, dietro le linee nemiche, caduta nel corso della quale il suo copilota sarebbe stato ucciso e lui salvato dai Tartari, nomade popolo eurasiatico dalle tende di feltro, che l'avrebbero medicato e riscaldato con grasso e coperte (2). Questo salvataggio, che ha assunto nella "leggenda" beuysiana la dimensione di una salvezza, in realtà non significa la fine della guerra per l'artista, che ritornerà al fronte, sarà nuovamente ferito e prigioniero. Nel 1946, dopo aver esitato tra studi scientifici e artistici, si decide a diventare scultore e conclude la sua formazione, fino al 1951, all'Accademia di belle arti di Düsseldorf. Da questa data fino alla sua grave depressione, tra 1955 e 1958, egli passa da una concezione abbastanza tradizionale della scultura a opere più vicine alle altre produzioni europee contemporanee. Ma, secondo la testimonianza dell'artista, sono gli anni della depressione che hanno suscitato in lui l'importante ridiscussione, tradottasi in una riflessione sui materiali e sull'animalità, e sull'intreccio della poetica scientifica con concezioni parascientifiche. Di fatto, i suoi disegni e le sue sculture assemblano oramai materiali e oggetti, in un registro più ampio ma con obiettivi più chiaramente circoscritti (corpi, animali, ...).

Nel 1961, a 40 anni, Joseph Beuys ha prodotto una quantità considerevole di disegni, realizzato sculture e assemblaggi, ma rimane praticamente sconosciuto. È in questo periodo che viene assunto all'Accademia di belle arti di Düsseldorf, città dove in questo periodo si forma una delle maggiori scene artistiche d'avanguardia d'Europa. Integrando pienamente il proprio ruolo pedagogico, nel 1963 egli invita all'Accademia il gruppo Fluxus i cui happenings l'avevano particolarmente interessato e, in tale occasione, realizza la sua prima "azione" (così egli chiamerà questo tipo di lavoro). Nello stesso anno compaiono nel suo lavoro il grasso e il feltro, elementi ricorrenti delle azioni e delle sculture, che si ricollegano alla sua esperienza con i Tartari. La sua immagine si definisce (cappello, giubbotto da pescatore).

Beuys sviluppa e rielabora altri oggetti o immagini in relazione agli eventi della sua vita e dei suoi ricordi: il bastone eurasiatico o la canna rimandano ai suoi giochi di pastore con la canna del padre, la

vasca da bagno della sua infanzia o qualsiasi stazione di tram sono reinvestite artisticamente. Attinge all'antropologia e ai miti (tedeschi, eurasiatici, americani) come alla tradizione cattolica, alla scienza e alle concezioni di Rudolf Steiner. Le installazioni, le esposizioni di oggetti e materiali che, fino al termine della sua vita nel 1986, egli presenta in modo relativamente indipendente dalle azioni, instaurano sempre, tuttavia, con quest'ultime, uno stretto legame. In questo senso, non possiamo considerare la maggior parte delle sue produzioni come oggetti autonomi, ma come tracce, reliquie, o feticci di eventi.

Tra il 1963 e la fine della sua vita, sono state catalogate cinquantatre azioni, una cinquantina delle quali precedono la sua prima crisi cardiaca nel 1975. Questo atteggiamento artistico gli ha conferito una celebrità pressoché immediata. Dal 1964, la televisione tedesca ne ritrasmette una in diretta. Per la prima volta a Documenta di Kassel, nello stesso anno, egli vi sarà rappresentato ogni edizione fino alla morte e ogni volta ripreso. Tuttavia, la filmografia non si sviluppa conseguentemente se non a partire dal 1970, anno che assiste anche alle prime registrazioni sui colloqui dell'artista, mentre "soltanto tre film iniziati da amici mostrano tre azioni nella loro totalità" (3). Insomma, in questi anni viene operata una trasformazione artistica. Il suo insegnamento, che gli procura un gran numero di studenti, lo inserisce direttamente nei dibattiti politici e nei movimenti di quell'epoca: egli fonda, così, le premesse della propria Università internazionale (FIU). È in questo periodo che egli elabora le sue concezioni d'"arte espansa" e d'"arte sociale". Articola la sua produzione artistica in un'enunciazione che possiamo definire utopica e il cui fine è lo sviluppo, in ciascuno, delle proprie possibilità di libertà per la creatività, ciò che lo porta a formulare quella che ormai egli considera come la sua "tesi fondamentale", il suo "contributo alla storia dell'arte": "Ogni uomo è un artista".

Ci è sembrato che la filmografia rendesse questa modificazione d'orientamento estremamente sensibile. A questo riguardo, Julie Heintz propone una netta distinzione che troverebbe evidenza nel supporto: "I film e i video, scrive, costituiscono una miniera inesauribile di informazioni sulle concezioni artistiche e le strategie comunicative di Beuys. La parte del film si trova esattamente sulla cerniera tra la prima parte della sua opera, più precisamente scultorea, e la seconda, più orale e dimostrativa, quella delle grandi sfide sociali" (4). Per lei, "alcuni film come *Transsibirische Bahn*, *Soziale Plastik* o *Eurasienstab* (5) per la loro forza d'evidenza, per economia di mezzi, sono opere artistiche complete. I video sono diventati documenti di memoria. (...) Essi garantiscono il principio del calore della circolazione" (6).

Senza dubbio la cesura tra supporto e contenuto del documento non è sempre netta. L'azione *Coyote, I like America and America likes me* (7), per esempio, è stata tradotta in un film trasposto in video, e non contiene né commento né intervento, benché sia stata fatta nel 1974, nel periodo "più orale e dimostrativo" della sua opera. Tuttavia, se compariamo questo documento al film *Eurasienstab*, realizzato sei anni prima, osserviamo che si è prodotta una effettiva modificazione, non influente sulle problematiche di mediatizzazione.

Effettivamente, possiamo porci la questione dei rapporti tra l'abbondanza e la disponibilità di questi video di conferenze o di discussioni in rapporto ai film e ai documenti senza commento sulle azioni, di gran lunga più rari, talvolta deteriorati, e infinitamente più difficili da ottenere. Possiamo domandarci se questo rapporto non crei una distorsione nel nostro approccio storico di Beuys, distorsione più o meno avallata dall'artista nel suo desiderio di realizzare la scultura sociale.

Così, cercando il confine tra ciò che faceva opera e ciò che faceva documento, siamo stati indotti a stabilire distinzioni temporali e distinzioni sui supporti, a misurare le concezioni e le produzioni artistiche in rapporto al discorso articolato su di esse: tutti tentativi che non fanno che mettere in rilievo la complessità delle interferenze.

Il *Bâton eurasien* e la scultura filmica, o il film come opera a sé stante

Una qualche indistinzione risiede nelle relazioni operate dagli specialisti a proposito del film *Eurasienstab*, *Bâton eurasien*, del 1968, o più esattamente del *Film Fragment 20 min aus Joseph Beuys: Eurasienstab*, sul fatto che esso debba essere considerato come un film d'arte o un film sull'arte di Beuys. Come abbiamo sottolineato, Julie Heintz, per esempio, parla a questo riguardo, di "opera plastica a sé stante" (9). Ciò nondimeno, quando ci spiega che intorno al 1967-1970, Beuys sarebbe stato tentato dalla "scultura filmica", ella fa attenzione ad illustrare questo punto attraverso l'analisi di altri due film, *Soziale Plastik* (L'arte sociale o Scultura sociale, 1967) e *Transsibirische Bahn* (Il transiberiano, 1970) (10). Ora, questi due film, fatti senza alcun dubbio in collaborazione con l'artista, chiaramente sono dei registi che vi hanno utilizzato i loro procedimenti personali. *Soziale Plastik*, di Lutz Mommartz, film muto di undici minuti in bianco e nero, è composto da due inquadrature fisse, in simmetria temporale, sul viso di Beuys. Della durata di venti minuti in bianco e nero, *Transsibirische Bahn* presenta anch'esso dieci minuti di inquadratura fissa su un ambiente molto rettilineo di Beuys; successivamente, il film mostra l'artista che unisce alla creta gli oggetti dell'ambientazione pronunciando le parole: *Gespräche am Strand zu lang* (I discorsi di periodo lungo sono troppo pesanti); quando si allontana, la cinepresa riprende una lunga inquadratura dell'opera, ma agitata da "un movimento discreto come quello di un treno che corre" (11) secondo l'idea del realizzatore danese Ole John. Paragonando questi due film, *Eurasienstab* si denota per la mancanza del contesto, come traduzione filmica di una performance. Ciò nonostante, occupa un posto a parte poiché, alla sua visione, spontaneamente l'artista avrebbe esclamato: "Il film è un Beuys" (12). *Eurasienstab* è stato realizzato da Henning Christiansen, compositore Fluxus e autore della musica della performance iniziale, parzialmente ripresa nel film: è un amico intimo di Beuys. Il film non è un documento spontaneo. L'azione iniziale, *Eurasienstab 82 min floxorum organum*, che colloca nel titolo il tempo della performance, è stata realizzata una prima volta a Vienna nel 1967 (il 2 luglio). Ripresa alla White Wide Space Gallery ad Anversa nel 1968 (il 9 febbraio), con modificazioni dovute alla differente configurazione dei luoghi, ebbe per conseguenza il cambiamento del titolo dell'azione in *Tête image-Tête mouvement (Bâton eurasien) Processus parallèle 2, le grand générateur*. La decisione di tradurre questa azione in un film di venti minuti sarebbe stata presa in quel momento e l'azione rifatta integralmente con quest'intenzione. Per operare la riduzione temporale necessaria al film, Christiansen ha proceduto per stacchi (*cuts*). Il titolo di Beuys ne rende conto poiché precisa: Frammento di film, 20 minuti (13). Questo film è stato il primo documento trasposto su supporto videografico nel 1972 (14). L'azione propriamente detta non sarà analizzata in questo testo, ci limiteremo a riportare le frasi essenziali (15) che si sviluppano sul suono lento dell'organo di Christiansen (al di fuori di questo suono, l'azione è muta).

Piazzata nello spazio intermedio tra la sala posteriore (nella quale la cinepresa non si introdurrà, ma dove si distingue un alto sgabello) e la stanza dove si svolgerà l'azione, Beuys calza una lunga soletta di ferro nel piede destro, impasta poi posa della margarina su un cassettone a destra. Quindi penetra nella stanza principale nella quale sono disposti numerosi oggetti: quattro traversine angolari ricoperte di feltro dalle quali Beuys estrarrà più tardi il "bâton eurasien"; a sinistra vediamo un angolo e un cuneo di grasso nella parte inferiore della stanza, anch'essa quasi cubica.

Dopo aver ingrassato la parte alta di un angolo di muro (sopra il cuneo di grasso) con l'aiuto dello sgabello preso e usato come scala, Beuys monta una struttura architettonica quadrata, costituita da quattro traversine angolari fissate a forza tra muro e soffitto. Quindi prende il "bâton eurasien" dalla copertura di feltro: è un bastone di rame molto lungo e assai spesso, così da ritenerlo pesante (il catalogo ci dà la sua lunghezza e il suo peso: 3,64 metri e una cinquantina di chili). Beuys ne avvicina l'estremità

ricurva alla spoglia lampada e al filo di rame otturato sul soffitto, quindi va ad "attivare" di tale energia, in tal modo ottenuta, la prima traversina posata.

Dopo questa operazione, ritorna tra le due sale, si concentra, poggia una piccola calamita, estratta da una delle sue tasche, sulla soletta di ferro, rimane qualche secondo in sospensione sull'altro piede (guarda un momento l'orologio), recupera la calamita, applica del grasso nell'angolo interno del ginocchio, e riprende l'attivazione del bastone luminoso e la sua trasmissione alle altre traversine. Nel seguito egli illustra con dei gesti che le traversine sono caricate d'energia. Successivamente, l'architettura provvisoria è smontata, le traversine accuratamente poggiate lungo il muro alla nostra sinistra, e Beuys ritorna a concentrarsi tra le due stanze, dopo di che opera un quarto di giro, si concentra. Fine del film.

Nel 1973, nel corso di un'intervista Achille Bonito Oliva chiese a Beuys come interpretare due di questi film, tra cui *Eurasienstab*. Quest'ultimo rispose: "Se potessi verbalizzare tutto e tradurre tutto in concetti, non vedo perché dovrei fare tali film; avrei potuto, semplicemente, accontentarmi di scrivere questi concetti. Nel modo in cui i film sono fatti, tutta una serie di cose intervengono che non si interpretano immediatamente" (16).

Un tale commento richiama la distinzione che Deleuze stabilisce in *L'Image-temps* tra linguaggio e film: "Pur con i propri elementi verbali, non è né una lingua né un linguaggio. È una massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata, benché non sia amorfa e sia semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata. È una condizione, anteriore in diritto a ciò che condiziona. Non è un'enunciazione, non sono degli enunciati. È un enunciabile" (17).

Una tale definizione è, per altro, applicabile a differenti forme artistiche (per esempio, al lavoro di Beuys in quest'epoca). Ma se questa specificazione fa di *Eurasienstab* una fiction piuttosto che una copia, secondo la distinzione che verrà operata più avanti (18), in quale misura ne fa un'"opera a sé stante", anzi "una scultura filmica"?

Che le si giudichino semiotiche, estetiche o pragmatiche o tutto questo insieme, delle relazioni visive intenzionali sono moltiplicate dalle inquadrature e dalle scelte delle immagini tra gli stacchi. Il taglio frontale della stanza sottolinea la rettilinearità del pezzo, all'interno di quest'ultimo l'eco spaziale operato dalle quattro traversine, l'attiva centralità della lampada spoglia sul soffitto. Gli stacchi producono un ritmo che rimanda lo spettatore d'angolo in angolo, dal primo angolo "segnato" dal grasso, all'angolo del ginocchio piegato dell'artista passando per le traversine (si noti come alla fine siano smontate rispondendosi da apertura ad apertura, e ancora la precisione con la quale Beuys le ripone ritte al muro).

Un contrasto pressoché inatteso si stabilisce tra questa angolarità e la curva del bastone eurasiatico. In particolare, è efficace la trasmissione invisibile d'energia che si istituisce nella tensione spaziale dalla lampada al bastone, e ciò, in modo che l'occhio dello spettatore dell'azione, e non del film, sia suscettibile di occultare. La centratura sulla lampada mostra in effetti il ritorno di un secondo filo elettrico, che si disegna in risonanza con la curvatura del bastone. E se questo secondo filo è senza lampada e otturato, non in misura minore si avverte la presenza della corrente elettrica, poiché più che la lampada esso suggerisce l'arco d'energia, e il possibile pericolo del contatto con il rame. È questo dettaglio che fa vibrare lo spazio tra la lampada e il bastone, e che ci fa sentire senza vederla la presenza corporea dell'artista.

Possiamo rilevare numerosi punti che mostrano, certamente in maniera generale, affinità tra i film, in bianco e nero, e le opere di Beuys. J. Heintz correttamente parla di un carattere itinerante, nomade del film o degli oggetti e delle azioni che l'artista costruisce come delle "tende", secondo i suoi stessi termini. Abbiamo più volte sottolineato che la qualità luminosa e grigia del film rispondeva alle tonalità del feltro

e degli altri oggetti. Lo stesso materiale filmico, deposito chimico di particolari reattività per i fotoni della luce, sta in relazione metaforica con le trasmissioni e le riattivazioni significate da Beuys (19).

La relazione indexicale delle immagini può essere egualmente afferrata come relazione di continuità con le problematiche beuysiane. Come dimostra Jean-Philippe Antoine nel suo recente articolo dei *Cahiers du musée national d'Art moderne* (20), le tipologie plastiche dell'artista, relative all'impronta, al modellato, alla trasmissione d'azioni per contatto, alle reminiscenze, ben rispondono ad una "strategia indexicale dell'immagine" più che a un simbolismo al quale generalmente si ricollega l'opera di Beuys.

Senza dubbio per queste ragioni, e per la qualità degli echi plastici condensati per *Eurasienstab*, Beuys ha effettivamente utilizzato questo film come materiale, come la canna, il feltro o il gelo, all'interno di altre citazioni. Con *Transsibirische Bahn*, film che vediamo nell'azione *Celtic +...* presentata a Basilea nel 1971, resta una traccia cinematografica. L'azione dura cinque ore e si sviluppa in un rifugio antiaereo di difesa civile dai muri di cemento, uno spazio senza posti assegnati (non è una sala da spettacolo ...).

Ad un certo momento, la sala sprofonda nell'oscurità, e due film appaiono sul muro. Si comprende l'effetto di drammatizzazione spaziale creata dall'oscurità, mentre il contenuto dei film introduce un'altra temporalità, dai probabili effetti di reminiscenze. Il bianco e nero, i salti degli stacchi, la situazione possono evocare l'utilizzazione dei film di Vertov nel teatro di Meyerhold e, per associazioni percettive, suggerire l'atmosfera di una storia da rifare, di una rivoluzione da rigiocare. Qui il film è effettivamente scelto per la sua colorazione grigia, per il suo carattere indexicale e per la sua capacità di produrre degli effetti spaziali, luminosi e temporali che, benché specifici, non mancano di condividere dei caratteri plastici con altre forme scultoree.

Forse, in ciò si può scorgere un'estensione abusiva della definizione di scultura. Ma è nella logica "espansa" di Beuys e dell'epoca (1960-1975 all'incirca), nella quale gli sconvolgimenti in materia artistica sono stati spesso intrapresi da artisti provenienti dalla scultura (in relazione alle ricerche spaziali e corporali che essa conteneva). Allo stesso modo, l'unione delle parole "film-scultura" è rilevatrice di tale estensione, così come del periodo nel quale appare.

In quanto materiale videografico, non attivato da una collocazione inedita che disturberebbe le nostre percezioni temporali e spaziali, *Eurasienstab* rimane più un documento riuscito su una performance che un film-scultura. Senza offrire definizioni di ciò che potrebbe essere un tale oggetto, il contesto d'apparizione dei termini ci lascia intendere che la procedura filmica dovrebbe, essa stessa, essere così sperimentale da esserlo anche la scultura in cerca d'estensione.

Se, in assoluto, non sono leggi plastiche a governare la scultura filmica che ci permettono di giudicare l'efficacia di *Eurasienstab* a tal riguardo, è possibile effettuare dei confronti con artisti contemporanei che abbiano utilizzato il film, come Warhol, Broodthaers, o Serra (21). Più semplicemente, cioè attraverso più precisi riscontri, è possibile stabilire una valutazione in rapporto al cinema stesso. A tal riguardo, Deleuze ha mostrato ciò che distingue il cinema moderno (che precisamente si sviluppa in questo decennio) dal cinema precedente. Egli scrive: "Al rapporto situazione senso-motoria → immagine indiretta del tempo si sostituisce una relazione non localizzabile situazione ottica e sonora pura → immagine-tempo diretta" (22).

In uno schema generale, il film *Eurasienstab*, nella sua fedeltà intenzionale alla traslazione dell'azione, è senso-motore. Così come, per questa azione che si srotola nel tempo, la quasi totalità delle immagini del film non acquisiscono il proprio senso se non in funzione di ciò che precede e di ciò che si attende dopo e che significa una risoluzione della performance. Ogni fase è localizzabile. In questo caso, senza dubbio, gli stacchi sottolineano per contrasto l'investimento temporale dell'artista, ma si percepiscono anche come "negativo del tempo" (23), perché la lentezza di un'azione non è mai restituita attualizzata.

In confronto, il film di Lutz Mommartz, muto, con le sue due lunghe inquadrature fisse sul viso di Beuys mette lo spettatore in una situazione ottica pura, un'immagine-tempo diretta, un'apprensione

fenomenologica che caratterizza anche la maggior parte delle sculture di quest'epoca, come per esempio i *Fonds* di Beuys. Ancora, i movimenti e le espressioni del viso inducono ad una bozza narrativa (poiché Beuys è ritenuto indirizzarsi silenziosamente "allo spettatore anonimo"). Nel 1964, con *Empire*, Warhol era già pervenuto all'estremo di una situazione ottica pura.

Durante la visione del film *Eurasienstab*, Beuys avrebbe esclamato: "Il film è un Beuys". Forse l'artista non rivendicava tanto il film come suo quanto rendeva omaggio all'accortezza di Christiansen, alla capacità del suo sguardo restitutivo (ricostitutivo) del proprio lavoro.

Transformer e la parola d'artista o il film come essenziale alla comprensione delle teorie e dell'impegno dell'artista

Se riprendiamo la distinzione di Julie Heintz tra film (precisiamo bene: come "opera a sé stante") e video, la maggior parte della produzione filmica fatta a proposito di Beuys, di gran lunga la più disponibile, è costituita dal secondo registro. Al silenzio di *Eurasienstab* e dei "film", alla loro presenza plastica e non relativa al linguaggio, si contrappongono questi video, che sollevano in modo generale le questioni della parola dell'artista, della mediatizzazione di questa parola e della sua azione.

A questo riguardo, non tenteremo distinzioni esaustive tra video e registrazioni televisive nella misura in cui le modalità d'interferenza tra i differenti registri travalicano specificità definizionali. Ci serviremo di un esempio: *Transformer*, di cui giustificheremo la rappresentatività, per riunire, in conclusione, le differenti deduzioni che opereremo sulla relazione dell'artista con la propria parola e con la sua immagine pubblica.

La relazione di Beuys con la propria parola è, al primo impatto, problematica. Come ha rilevato giustamente Jean-Philippe Antoine, come conciliare nell'artista la disparità tra questa "generosità un po' sospetta" che, senza sosta, "chiarisce il perché del suo lavoro", e le sue ripetute dichiarazioni che "l'interpretazione delle sue opere è secondaria?" (24). Come conciliare l'abbondanza di video-interviste e la semplice frase pronunciata dall'artista in *Transsibirische Bahn*: "I discorsi di periodo lungo sono troppo pesanti"? Senza dubbio Beuys è sempre stato un uomo di dialogo; tuttavia i differenti interventi dell'artista e il modo di relazione al video fanno più che suggerire un'evoluzione temporale rispetto all'utilizzo della sua presa di parola, la quale conduce l'artista a una interpretazione riduttiva della sua opera.

Nel 1964, al ministero dell'Interno che gli domandava di spiegare perché suggerisse di elevare di cinque centimetri il muro di Berlino (migliori proporzioni!), ostentatamente egli rispondeva: "Questa è un'immagine e dovrebbe essere considerata come un'immagine. Non si farà ricorso all'interpretazione se non in caso di urgenza o per ragioni d'insegnamento" (25). Questi casi d'urgenza e d'insegnamento si rivelano prendere il sopravvento a partire dal 1968, per un Joseph Beuys il cui lavoro terapeutico si trovava in risonanza con il desiderio di trasformazione della società e che la posizione di professore carismatico metteva al centro dei movimenti e delle discussioni.

Questo periodo "cerniera" corrisponde egualmente al riconoscimento internazionale dell'artista e, di conseguenza, a una domanda di mediatizzazione del suo lavoro. Ursula Meyer, in uno dei primi articoli scritti sull'artista in una rivista americana, racconta come allora (durante l'estate 1969) "la sua filosofia sembra(va) premersi più della sua opera formidabile" (26). Tuttavia è chiaro che in questa data, secondo le parole riportate, l'artista, benché voglia "cambiare con l'arte l'uomo dall'interno" (27), non ha ancora formulato la sua nozione di scultura sociale (egli parla di "sostanza d'amore"). Per rispondere all'urgenza della situazione, bisogna che estenda il suo concetto d'arte, e bisogna che l'estenda alla comunicazione verbale, al linguaggio, indagato, del resto, negli stessi anni dall'arte concettuale.

Beuys trova due soluzioni. Una in accordo con la carica psichica che ha sempre messo nel proprio lavoro: la voce sarà "emittente vitale d'energia" (28), facendone vibrare l'aria sulle corde vocali, strumento per scolpire le forme del pensiero ("in-formazione"). L'altra sarà, come spiega a Bonito Oliva nel 1973, la preferenza di "parlare del pensiero che si trova attraverso percorsi paralleli" (29), ciò che sembra significare, in rapporto al seguito dell'intervista, un discorso a proposito di, che propone le idee e le immagini che hanno accompagnato la messa in opera di tale installazione o di tale oggetto.

Sono le soluzioni che sceglierà per i video, che in tal modo verranno trattati in maniera poco diversa dai media televisivi sull'artista, e acquisteranno qualità dai loro autori. Per questo, infine, Beuys sarà poco interessato al film, che non può rendere le qualità tattili e olfattive del suo lavoro. In quanto trascrizioni delle sue performance, ne sarà deluso, come è palese in *Coyote* (30).

Focalizzando la discussione, egli si pone come scultura e come scultore, o come "emittente". Utilizza la sua presenza psichica, il suo corpo, il suo sguardo, la sua voce per formare questa sostanza invisibile, la sostanza sociale, che è, in ultima analisi, tutti noi. In questo senso, i video di interviste e di discussioni sono anche dei film sull'arte di Beuys, anzi dei film d'arte, dove telecamera e operatore sono anch'essi utensili della scultura sociale.

Questa decisione di trattare il video o la televisione come luogo di discussione ha il suo contraltare. Se si considera che il linguaggio è scultura, all'unisono della totalità dell'immagine, i video non sarebbero una "massa plastica" dell'enunciabile, e non dell'enunciato? Ciò nondimeno, l'effetto-copia del video, dovuto alla leggerezza del mezzo e al suo utilizzo come riscontro, favorisce la ricezione dei procedimenti relativi al linguaggio come enunciati e non come particolarità di un enunciabile.

L'intervista d'artista risponde ad un'aspettativa di riscontro da parte dello spettatore, riscontro fornito dal creatore in una comunicazione familiare per accedere alla "massa plastica" del suo lavoro giudicata più difficile. La ricezione del commento come enunciato è, senza dubbio, propria al documentario sugli artisti. Nel tipo di film ove si propone un discorso (intervista, discussione, conferenza), lo spettatore riceve al meglio i due registri sovrapposti dell'enunciato e dell'enunciabile. Ma l'accesso dell'enunciabile dall'enunciato non è privo di incertezza.

Possiamo riprendere la citazione di Deleuze dove l'avevamo lasciata: "Quando il linguaggio si impadronisce di questa materia (e necessariamente lo fa), allora esso dà luogo ad enunciati che domineranno o persino sostituiranno le immagini e i segni e che rinviano per loro conto a tratti pertinenti della lingua, sintagmi o paradigmi, del tutto diversi da quelli di partenza" (31).

Se Beuys afferma nel 1973 che preferisce "parlare del pensiero che si trova per percorsi paralleli" (che susciterebbe immagini e non interpretazioni), è ciò dovuto alla crescente gravidanza dei suoi propri enunciati che allontanano e rimpiazzano le immagini dalle quali era partito, che l'ha portato alle interpretazioni che egli prima rifiuta, o ad affermazioni che si chiudono sulle proprie opere? Oppure è l'effetto perverso della diffusione, dell'incatenamento della domanda di mediatizzazione e dell'impossibile controllo della ricezione che ha intrappolato Beuys in un discorso che è divenuto doxa?

Il video *Transformer* trascrive molto bene i differenti aspetti e le ambiguità della situazione, forse perché si tratta di un documento costruito da un artista concettuale, John Halpern, un altro artista. Il fine iniziale era fare un film per istruire lo spettatore sulle opere e sulle teorie di Beuys. *Transformer* è stato girato in occasione della retrospettiva dell'artista al museo *Guggenheim* di New York, tra il 1978 e il 1979, ma è stato prodotto solo nel 1988, dopo la morte di Beuys.

Il video, chiaramente, è stato "arrangiato" per necessità di diffusione: ringraziamenti sono rivolti a due persone responsabili di una "atmosfera artistica" che dimostra il virtuosismo dell'immagine al computer. A parte gli abbellimenti tecnologici, il film, a colori, di sessanta minuti, è molto strutturato, secondo un'alternanza tra un'inquadratura stretta e asimmetrica sul viso dell'artista, e delle inquadrature sull'allestimento dell'esposizione, o delle carrellate o delle inquadrature sulle opere.

Tutto il film è dedicato alla spiegazione di Beuys sul proprio lavoro, la sua biografia, le sue teorie, le diverse opere esposte o in corso di allestimento che costruiscono il filo visivo, mentre qualche intervento dei visitatori fornisce lo stato della ricezione.

Il sottotitolo del documento: *A television sculpture*, "una scultura televisiva", indica chiaramente che il realizzatore è entrato nella logica beuysiana dell'arte espansa, come è confermato dall'inquadratura. L'inquadratura stretta ci restituisce il carisma del personaggio, fa uscire la dimensione fisica della sua parola dai movimenti interni del suo viso, la mobilità o l'espressività dello sguardo [si ricordano le parole di Paik, pronunciate con preciso riferimento ai media televisivi: "La più forte espressione dell'arte in Beuys è nel suo viso" (32)], in breve, la sua dimensione scultorea, o ancora ciò che favorirà il *Beuyskult*.

Vi è una sorta d'equivalenza visiva, mentre si segue il discorso, causata dall'alternanza dell'immagine tra il personaggio e le produzioni artistiche. Esse ne sono l'emanazione, come la sua parola, il suo viso, che agiscono su colui che lo guarda e l'ascolta. La parola dell'artista è dunque, in questo caso, particolarità della "massa plastica" che costituisce il personaggio, e in questo caso il film, ma essa, per il pubblico, è anche indubbiamente enunciato atteso, garanzia dell'interpretazione delle opere. Secondo i diversi commenti su questo documento, *Transformer* apporterebbe così un notevole contributo alla comprensione delle teorie e dell'impegno dell'artista.

In termini di contenuto del discorso, *Transformer* è, allo stesso tempo, sintomatico della parola beuysiana di questo periodo, vale a dire della volontà interpretativa che non lascia molto spazio a un discorso a proposito di Beuys vi preferisce, come ha detto molto ferocemente il critico e storico Benjamin Buchloh, la "metafora idealista" ("questo oggetto significa questa idea, e questa idea è rappresentata da questo oggetto") (33).

Buchloh dà in questo caso un esempio particolarmente perfido delle parole di Beuys spiegando la sua *Baignoire* del 1960: "Sarebbe falso interpretare la *Baignoire* come una specie di auto riflessione. Essa non ha nulla a che vedere con il *ready-made*. Tutto il contrario, poiché in questo caso l'accento è messo sulla significazione dell'oggetto. Si riferisce alla realtà d'essere nato nel tal luogo e in tali circostanze" (34). L'esempio d'interpretazione proviene dal catalogo edito dal museo *Guggenheim*; in *Transformer*, solo la parte affermativa del discorso rimane, emanando spiritualità dal solo verbo dell'artista: "L'accento è qui sulla significazione dell'oggetto, una cosa solida, materiale, investita d'energia di natura spirituale" (35). Pronunciata nella parola-scultura, l'immagine-scultura Beuys, il commento acquista l'autorità della parola del maestro, diviene una doxa che rinvia retrospettivamente ad una griglia di simboli sulle opere prodotte anteriormente, fino a deformare la strategia indexicale (che è necessario ricordare, nonostante la sua evidenza visiva). Essa non impedisce in nulla la perdita di senso, la deriva mercantile, che caratterizza per esempio in *Transformer* un'immagine informatizzata, rivoltata della stessa *Baignoire*, per simboleggiare, senza alcun dubbio, il suo carattere spirituale ...

Jacques Derrida, rispetto all'atteggiamento speculare delle teletecnologie, ha proposto un termine particolarmente gradito per concettualizzare la condizione di Joseph Beuys di fronte alla comunicazione e alla diffusione delle sue opere e delle teorie: il termine ex-appropriazione (36). Tutte le teletecnologie, e le televisive più che altre, comportano una perdita di controllo dell'oggetto, del suo "voler dire", della sua destinazione. Di fronte a questa situazione che obbliga colui che l'utilizza ad una scelta di "configurazione di dominio senza dominio" (37), Beuys ha sia lasciato fare ["lo non posso impedire a chiunque sia di fotografare che di filmare" (38)], sia accordato fiducia alla sua immagine e alla sua parola come "emittente" della "artisticità sociale".

Per il suo concetto d'arte espansa, ha lavorato all'espropriazione di quest'ultima. In compenso, il discorso interpretativo riduttivo delle sue opere, negando agli spettatori di crearsi i propri quadri, è un tentativo di riappropriazione della sua opera, di se stesso, di fronte alla perdita incontrollata dovuta all'espropriazione desiderata.

Coyote
Un film di Beuys
Jean-Charles Bérardi (*Université de Provence*)

Non meno di centodiciannove documenti filmici sono associati al nome di Joseph Beuys (1). Piegandosi su questo corpus che testimonia dell'importanza del lavoro artistico di Beuys, gli specialisti si sono sforzati di fare una scelta. Innanzitutto ci sarebbero le opere "a tutti gli effetti", categoria che per questi film permette di stabilire un valore nella sfera dell'arte. Altri film, interviste, testimonianze, conferenze, sono considerati piuttosto come opere documentaristiche aventi un valore in altre sfere culturali: quelle del giornalismo e dei media, della politica, dell'economia e del commercio dell'arte. L'utilizzazione di questi differenti termini permette agli attori culturali di fornire molteplici aspetti ai film su Beuys.

Per molti, i film su Beuys hanno la proprietà di essere strumenti che permettono di accedere al pensiero complesso e provocante dell'artista (2). Uomo di oralità, Beuys parla più di quanto non scriva e i film che gli sono consacrati mettono spesso in gioco questo aspetto principale della sua attività artistica. A partire da un determinato momento della propria attività, Beuys ha anche posto questa pratica discorsiva al centro della sua "artisticità sociale" (3).

Qui si apre una prima serie di quesiti. Quando e come l'invenzione artistica passa nel discorso? Un film rende conto della presenza delle due logiche (espressiva e discorsiva) poste come artistiche da Beuys? Come interseca queste due dimensioni in alcune azioni? Durante il montaggio dei film, la logica discorsiva è posta come materiale artistico oppure come commento, come legenda della plasticità dell'azione? Il linguaggio filmato funziona come chiusura delle logiche artistiche di natura differente? (4). In numerosi articoli riguardanti la filmografia di Beuys possiamo ancora leggere che taluni film, per molte caratteristiche, avrebbero la proprietà d'opere d'arte. Prima di riprendere quest'ipotesi che, per lo meno, necessita di qualche precisazione, possiamo porre una seconda serie di quesiti.

Quali rapporti intrattengono questi film con, da una parte, l'azione o l'intervento artistico di Beuys e, d'altra parte, gli oggetti utilizzati o prodotti durante questa azione, che avrebbero anch'essi, da questo fatto, lo statuto di opere? Come tutte queste opere fanno fronte, dove si situano le loro frontiere? In questi rapporti tra film e azioni, in cosa il film sarebbe opera di finzione od opera documentaristica? Possiamo ancora dire che i film su Beuys ricostruiscono il senso delle azioni compiute e che, senza questi film, noi non avremmo accesso che agli oggetti generati da queste azioni e consegnati alle vetrine dei musei.

In tal modo, Julie Heintz può dire che questi "film restituiscono l'evento stesso, questa parte fuggevole e viva che sfugge all'oggetto"; "fin dall'inizio, i film hanno costituito, e particolarmente costituiscono oggi, la traccia permanente degli aspetti mobili ed effimeri dell'opera di Beuys" (6). I film renderebbero permanenti queste azioni che per principio sono fuggevoli. Di più, grazie a questi film, il pubblico potrebbe eludere il senso di reliquia e la mistificazione del lavoro artistico che può produrre il museo.

Come si vede, la questione artistica precedentemente posta (il film come opera d'arte "a tutti gli effetti") si trasferisce sulla questione culturale, la discussione dell'accesso a Beuys o, più precisamente, della mediazione necessaria alla comprensione del suo percorso artistico. Di fronte a questa proprietà accordata ai film (restituire il senso là dove il museo e le sue vetrine fallirebbero), si pone allora una terza serie di domande particolarmente pesanti. Come si articola lo sguardo filmico con quello che Beuys vorrebbe prestare all'azione? Possiamo seriamente rapportare lo sviluppo dell'azione a quello di un film? Possiamo valutare in cosa il film fa documento? Cosa sappiamo del montaggio? Quali sono gli elementi di fiction prodotti dal film e quale rapporto essi intrattengono con il senso dell'azione pronosticato da Beuys?

Queste domande sembrano discretamente destabilizzare gli agenti delle sfere culturali occupati ad organizzare la conservazione e la diffusione dell'opera di Beuys. In questo quadro, come questi documenti filmici, le loro azioni passano soprattutto attraverso l'interrogazione e la determinazione degli strumenti di mediazione. Se sono legittimi nel campo dell'azione culturale, in questa sede questi quesiti sono da riformulare, certamente da ridurre, al fine di avviare un percorso empirico e rendere possibile un'osservazione controllabile (7).

Cos'è ragionevolmente permesso osservare?

Affrontando il rapporto tra arti figurative e cinema, è necessario iniziare col delimitare i fenomeni osservabili in ciascuno dei due poli e, in un secondo tempo, porre delle ipotesi che, a loro volta, rendano il loro rapporto osservabile. Perciò abbiamo scelto di ridurre un'azione espressiva intitolata *Coyote, I like America and America likes me* nel senso che dice di dargli Beuys, o più esattamente nel senso osservabile nelle proposte pubblicate da Beuys. Ed è in questi limiti che noi resteremo. Come si sa, ogni percorso che si situa nella tradizione del dispositivo aristotelico della scienza non può che partire da basi povere e limitate allo sguardo della complessità del mondo.

Allo stesso modo, compareremo la nostra osservazione del racconto di Beuys a quello che ne fornisce Caroline Tisdall. Dalle indicazioni di quest'ultima dedurremo gli elementi più descrittivi e meno interpretativi possibili. Nei quesiti che gli specialisti dei film su Beuys si pongono circola un'ipotesi che sostiene che l'immagine sarebbe il riflesso "fedele" dell'azione. Benché si riconosca un posto "d'autore" al produttore, al tempo stesso l'immagine filmica del realizzatore dei film su Beuys si vuole ridurre a un calco dell'opera espressiva dell'artista.

Nella nostra osservazione del film realizzato in occasione dell'azione *Coyote, I like America and America likes me*, al contrario, considereremo che l'immagine filmica contiene la traccia della pratica filmica. Il cinema impegna immancabilmente ciò che filma in un processo di autonomizzazione, e lo scarto con l'azione (materia prima), lungi dall'essere ridotto, è una forma di realizzazione di valore dell'azione da osservare come tale. Contrariamente agli specialisti dei film su Beuys, la nostra problematica non è dunque misurare in cosa il film "segue" l'azione, "permette di comprendere" o "di restituire il senso dell'azione". La proposta non è rimpiangere il senso perduto di Beuys. Lo scarto tra azione e film non è afferrabile. Ci sforzeremo piuttosto di osservare la differenza irriducibile tra l'azione e il film, così come le modalità di questa differenza.

Al fine di tentare di superare il registro di valore (che finirà bene per imporsi presto o tardi), vorremmo ora proporre qualche principio che permetta di dotarci di strumenti d'osservazione dell'immagine filmica a partire da una tipologia rapida ispirata ad un articolo di Maxime Scheinfeigl (8).

Gli specialisti dei film su Beuys si sforzano ancora di distinguere i film documentari dai film di fiction. In ciò che ci concerne, noi ammetteremo che tutti i film possono essere considerati come film di fiction nel senso etimologico del termine, vale a dire che ogni film materializza un "fare", più esattamente un susseguirsi di "fare" che si sviluppa dalla sinossi al montaggio. Da questo punto di vista, ogni film, anche (anzi soprattutto) un film detto documentaristico, deve lasciar vedere una parte di "fiction". Questa parte di "fiction" chiarisce una molteplicità di determinazioni. Si tratta di tutte quelle che nascono da "l'autore", dai suoi partiti presi, dalla maniera in cui si serve del "reale" preso come documento. Ma si tratta anche di tutte quelle che sorgono dai mezzi propri alla pratica filmica e alle sue situazioni determinate.

Attraverso taluni indicatori ci sforzeremo di raccogliere alcuni elementi di questa parte di fiction del film. Si tratterà di considerare il film come il trattamento da parte della fiction dell'azione e del tempo che lascia vedere, del rapporto che la cinepresa intrattiene coi personaggi e con lo spazio dell'azione. Con

questo trattamento, il dispositivo cinematografico, la sua scrittura, fa più che raccogliere il mondo che riceve: immancabilmente, il film dà più di ciò che gli è necessario per "restituire" il mondo, in questo caso l'azione di Beuys.

Nondimeno, ciò che malgrado tutto distingue un film detto di fiction da un film detto documentario è che "il cinema di fiction riprende il mondo che esso costruisce, che anche gli capita d'inventare per i suoi bisogni, (mentre) il film documentario riprende un mondo che è già là, che esso ordina, che forse trasforma ma che gli preesiste in ogni stato di causa" (9). Su questa base, pensiamo egualmente che ogni film, compresi quelli che rivendicano un valore artistico, possono anche essere considerati film documentari, cioè film che afferrano un "mondo che è già là" come un *documentum* (latino del XII secolo, "ciò che serve a istruire" (10)) da filmare.

Considereremo quindi che ogni film, anche (anzi soprattutto) un film detto di fiction, deve lasciar vedere una parte di "documentario". Questa parte di documentario mostra, anch'essa, una molteplicità di determinazioni. Si tratta di tutte quelle che nascono da ciò che il film riceve dal "mondo già là", da ciò che accetta e prende, da ciò che rifiuta e lascia. Nel caso che ci preoccupa, raccoglieremo questa parte di documentario attraverso qualche indicatore di ciò che prende e di ciò che lascia del senso proprio dato da Beuys alla sua azione.

Come si vede, queste note ci inducono ad operare uno spostamento dal dibattito degli specialisti sui film su Beuys. Non si tratta più di sapere se il film è un film di fiction, un film d'autore, "di Beuys", così come non si tratta di sapere se lo stesso film è un documentario fedele nel senso del mondo già là "di Beuys". Si tratta piuttosto di considerare che in ogni film che ha filmato ci sarà sempre del ricevuto, una parte di "documentario", e che in ogni film che filma ci sarà sempre una parte di "fiction", del dato.

Coyote, I like America and America likes me

Questo film racconta del confronto tra Beuys e un coyote, chiusi entrambi per tre giorni e tre notti in una stanza, con grate alle finestre, al primo piano di una galleria d'arte a New York. L'azione si sviluppa nel secondo viaggio di Beuys negli Stati Uniti nel maggio 1974 (11). Il primo viaggio è di poco anteriore poiché rimonta ai mesi di gennaio e febbraio dello stesso anno; esso aveva per scopo di presentare il piano "Energia per l'Uomo Occidentale", concepito da Beuys. In una serie di comunicazioni e incontri con la stampa e il pubblico a New York, Chicago e Minneapolis e in istituzioni le più diverse (associazioni femminili, scuole per lavoratori sociali, scuole d'arte), Beuys parla, presenta le sue teorie. Questo primo soggiorno negli Stati Uniti era per lui "un viaggio d'informazione" (12).

Nelle parole di Caroline Tisdall, il piano di Beuys costituiva "una professione di fede nella capacità dell'umanità di uscire dalla crisi attuale nata dal pensiero positivista, materialista e meccanico dell'Occidente e nella capacità dell'uomo di evolvere verso uno stadio superiore"; questo piano poggiava su "la credenza di Beuys nella natura fondamentalmente spirituale dell'essere umano che deve ampliare la sua visione del mondo al fine di abbracciare tutte le energie invisibili con le quali egli ha perduto contatto e che gli sono divenute estranee". Egli chiama l'uomo a "legare la sua sensibilità istintiva al processo del pensiero, (...) a risvegliare in lui la coscienza di questa realtà e a ristabilire l'equilibrio, in tutti i campi dell'attività umana, tra la fisiologia e lo spirituale" (13).

In questa prospettiva, Beuys avrà voluto fare della sua azione artistica uno strumento per una trasformazione dell'uomo, se non è il suo avvenire, grazie ad un ritorno alle capacità spirituali fondatrici cancellate dall'Occidente. Questa trasformazione passerebbe attraverso un ritorno alle energie del nostro corpo e attraverso il ristabilimento di un dialogo con la natura (14). Senza seguirlo totalmente nella sua critica, noi potremmo citare Éric Michaud e, sinteticamente come lui, dire che "Joseph Beuys ha voluto fare dell'Arte lo strumento di una resurrezione: l'Unità dell'Uomo" (15).

Coyote, I like America and America likes me si è dunque sviluppata dal 23 al 25 maggio 1974 alla nuova galleria di René Block a New York (16). Proprietario a Berlino di una galleria con la quale Beuys lavorava fin dal 1964, Block aveva già domandato a quest'ultimo altre azioni e *Coyote* doveva costituire l'evento di punta dell'inaugurazione del suo sito newyorchese (17).

Alcune scene non sono state rifatte, alcune scenografie non sono state raggiunte, nessun "attore" è stato introdotto nel film. A priori non vi è che del "già là", condizione dell'ipotesi "documentaria" del film. L'azione è durata tre giorni e tre notti, mentre il film non dura che trentacinque minuti. Questo semplice scarto temporale è sufficiente per porre l'ipotesi del film di fiction: vi è come un *trompe-l'œil* poiché la riduzione di settantadue ore in trentacinque minuti ha necessitato un "fare": il montaggio.

Due film sono stati girati senza che si possa sapere perché la scelta sia caduta su uno solo di questi due film, o se l'azione è stata girata integralmente durante i tre giorni e le tre notti. Si tratta di un film girato in 16 mm a colori, convertito successivamente da Beuys in bianco e nero. La cinepresa era tenuta dal regista Helmut Wietz, cineasta berlinese che ha effettuato il montaggio insieme a Beuys. Il distributore rimane ancor oggi la galleria René Block, detentrica dei diritti del film (18).

Découpage dell'azione e del film

Beuys aveva dato consegne perché l'azione iniziasse fin dal suo arrivo all'aeroporto Kennedy di New York. Persone legate alla galleria, un pubblico senza dubbio "avvertito", i critici, la stampa e l'équipe di ripresa l'attendevano nella hall dell'aeroporto. Se Beuys ha convocato così tanta gente per il suo arrivo, è paradossalmente per isolarsene attraverso una copertura di feltro con la quale si è coperto dalle spalle ai piedi al fine di mostrare che l'America che veniva ad incontrare non era quella del "pubblico colto", ma quella del coyote che avrebbe presto incontrato: "Le modalità dell'incontro erano importanti. Ho voluto concentrarmi interamente sul coyote. Ho voluto isolarmi, proteggermi totalmente, non vedere altro dell'America che il coyote" (19).

Arrivato di fronte alla cinepresa, si vela il viso e palesemente nasconde gli occhi. Poi, con l'aiuto dei suoi assistenti, Beuys si avvolge dalla testa ai piedi nella copertura di feltro: il classico riferimento beuysiano del feltro come isolante giocato appieno (20). Coperto dalla testa ai piedi, Beuys non vede nulla; per spostarsi deve essere guidato. Grazie alla cinepresa, lo si vede sdraiarsi su un'ambulanza per mostrare che è un "uomo malato" che ora si dirige verso la galleria dove lo si aspetta, un luogo ove l'arte verrà considerata per qualche giorno come trattamento, come terapia.

L'ambulanza parte: lampeggianti, uscita del parcheggio, autostrada. La cinepresa è anch'essa nell'ambulanza, lo sguardo dell'obiettivo vicinissimo ad un Beuys che fa il morto. L'America scorre di fronte al parabrezza. Non succede nulla. Nei piani successivi, una macchina della polizia sorpassa l'ambulanza che successivamente viene fermata sul bordo della strada. Sorge una discussione tra gli autisti dell'ambulanza e i due poliziotti. Beuys non si muove; la cinepresa non esce dal veicolo. Lo sguardo rimane con Beuys, isolato anche da quell'America là, quella della legge, dell'autorità pubblica.

L'ambulanza riparte, arriva nella strada della galleria, ma la cinepresa è già là che l'aspetta sul marciapiede. Quando la barella esce dall'ambulanza, la segue col pubblico fino al corridoio. La cinepresa è ora l'occhio del pubblico, il suo sguardo che, fin dalla hall dell'aeroporto, non arriva mai ad incontrare quello di Beuys.

Nel corridoio, Beuys viene aiutato ad alzarsi, a prendere l'ascensore. La cinepresa lo riprende fino al piano, dalla tromba delle scale. Il pubblico, la cinepresa decisamente sempre avanti, è già arrivato e l'attende. Il piano successivo ci mostra la schiena, parzialmente libera dalla sua copertura di feltro che egli tiene sulle braccia. Entra in una stanza con le grate alle finestre, lo sguardo della cinepresa resta all'esterno. Questa volta, la macchina da presa non può più precedere Beuys come nelle inquadrature precedenti. Attraverso

la griglia, si percepisce, per la prima volta, un coyote. Per lui Beuys si è completamente liberato del suo feltro; per lui esce dal suo isolamento. Questa è America che è convocata, questo lo sguardo che è venuto a cercare.

Tutto ciò non è durato in immagine che qualche minuto, ma molto più lungamente in "realtà". Tuttavia è proporzionalmente molto in rapporto ai trenta minuti restanti di film che coprono i tre giorni e le tre notti che stanno per iniziare.

In ciò che abbiamo appena visto vi è molto del "ciò è avvenuto così". In questo senso, siamo di fronte al "genio documentario". Al contrario, la parte di fiction di questa serie di inquadrature sembra ben più determinante nel funzionamento dell'immagine filmica. In effetti, per il gioco della cinepresa e dello sguardo che essa organizza, si crea una certa tensione tra l'osservatore che aspetta Beuys e Beuys stesso che ostentatamente si isola dalla cinepresa. È nel rifiuto dello sguardo della macchina da presa che prende corpo una simulazione: Beuys non va all'incontro con noi, ma con il coyote.

Il film non è solamente una copia dell'azione, una figura, un calco di cera sul viso del cadavere, è anche un simulacro di ciò di cui si è privati. L'azione prosegue, Beuys e il coyote sono separati dal pubblico da una grata (21). Perché non se ne dubiti, attraverso questa cesura Beuys vuole materializzare il rapporto che la storia americana ha impostato con questo animale.

Nella tradizione nordamericana autoctona, il coyote era un animale venerato, quasi deificato. Per gli Indiani possedeva un potere di trasformazione, "che poteva passare volontariamente dallo stato di creatura visibile a quello di spirito e viceversa"; era il "simbolo dell'armonia spirituale tra gli uomini e la natura" (22). Ma l'uomo bianco portò con sé "la degradazione del coyote. Invece di incarnare una potenza (...), divenne l'archetipo del baro. La sua ingegnosità e la sua capacità d'adattamento furono, da allora, considerate come infima duplicità e divenne "il vil coyote". I bianchi si sentirono giustificati a dargli la caccia. (...) Agli occhi di Beuys, la persecuzione del coyote illustra, in America, la propensione dell'uomo a scaricare il proprio complesso d'inferiorità su un oggetto d'odio o su una minoranza. Questo odio e questo complesso lo spingono a sterminare l'oggetto esecrato, capro espiatorio di tutta la società" (23).

Beuys a proposito del coyote dirà: "Credo di aver toccato con mano il trauma, il punto nevralgico psicologico del sistema intero delle energie americane" (24). La verità dell'uomo passava per un ritorno a quell'unità che legava Indiani, coyote e natura..., con Beuys che convocava così una pasqua dell'uomo occidentale (25).

Nelle successive inquadrature, in presenza del coyote, la cinepresa, sempre dall'altra parte della grata, riprende Beuys in procinto di installare un certo numero di oggetti. Beuys darà un senso preciso ad ogni elemento di questo dispositivo: della paglia per materializzare il territorio del coyote; due pezzi di feltro, il primo per coprirsi e il secondo posto in terra per tracciare il "territorio dell'uomo"; la canna o il bastone da camminata, forma legata al pastore, al gioco della sua infanzia e alla "conduzione d'energia" che passa per la curvatura del manico; una lampada torcia che evoca "il senso dell'orientamento"; dei guanti, simbolo de "la libertà di movimento di cui l'uomo dispone grazie alle mani"; e, deposti quotidianamente a mucchio, cinquanta esemplari del *Wall Street Journal*, pubblicazione "che incarna senza ambiguità l'ultima rigidità cadaverica che ostenta il pensiero riguardante il capitale, sintomo del nostro tempo"; un triangolo che, percosso, dà "il segnale che il ritmo semplice del circolo" (26).

Installato il dispositivo, successivamente la macchina da presa riprende Beuys mentre sta per dar da mangiare al coyote, facendolo saltare in aria come quando si gioca con un cane domestico. Si percepisce allora un collare intorno al collo del coyote. Il montaggio presenta circa due minuti di questo gioco tra i due protagonisti. Attraverso queste immagini, il trauma di tutta l'America sembra molto lontano! Questa inquadratura fornisce una simulazione poco veritiera di uno "scambio d'energia" con gli animali: l'uomo dà dall'alto del suo corpo, di tanto in tanto guardando la cinepresa. Qui, il "possibile in cammino" è

quello di uno che non si aspetta di ricevere granché dall'animale. Tutto ciò è molto occidentale. Si può altresì dire che manca anche la parte documentaristica. Per colui che la cerca, la copia del senso voluto da Beuys non è "buona".

Queste due prime sequenze (trasporto e installazione) approssimativamente hanno dovuto coprire le prime due o tre ore dei tre giorni e tre notti nei quali durò l'azione. A partire da questo momento, si creano e si riproducono una serie di gesti e di scambi tra Beuys e il coyote. Per riprendere la metafora di Caroline Tisdall, l'azione si è sviluppata come una "orchestrazione" ritmata da un ciclo di movimenti, di successioni di gesti e atteggiamenti. "Ogni sequenza durava generalmente un'ora e un quarto, alcune volte molto più tempo". Si è trattato di una forma di "coreografia", per riprendere il termine di Beuys stesso, che "in tutto si è ripetuto più di trenta volte, ma ogni volta in una tonalità e in un modo differente", questo nella misura in cui ogni sequenza e ogni ciclo era sottomesso alle imprevedibilità delle reazioni del coyote che in tal modo ne ha regolato "il tempo e il modo espressivo" (27).

Ciascuno dei trenta cicli si compone in sette momenti: 1. "Al principio di ogni ciclo, l'uomo, la sua canna bruna sotto il braccio, va verso un pezzo di feltro e mette i suoi guanti bruni. Poi si avvolge nel feltro [...] in modo che nient'altro emerga da questa tenda grigia che la sua canna sostiene, il manico curvo puntato verso l'alto", verso l'atmosfera ove circolano le energie che egli dice di voler captare. 2. In questa postura, l'uomo opera degli "spostamenti silenziosi con lo scopo di seguire i cambiamenti di direzione del coyote" con la sua canna puntata non più verso l'alto ma verso l'animale. Ora sono le energie dell'animale che Beuys vuole captare. 3. L'uomo si lascia cadere al suolo; inerte durante lunghi momenti, il corpo sempre avvolto dal feltro suscita la curiosità o l'indifferenza totale del coyote. 4. Tutto ad un tratto, la forma inerte giacente al suolo si alza di scatto liberandosi della sua cappa di feltro e percuote tre note sul triangolo sospeso alla sua cintura". Dieci secondi più tardi e per venti secondi, "il silenzio è (nuovamente) rotto da un rumore assordante: il ruggito di turbine proveniente da un magnetofono posto dall'altro lato dell'inferriata", come una "eco della tecnologia dominante; l'energia che rimane senza impiego e che finalmente impedisce ogni discussione sull'energia". 5. L'uomo, rilassandosi, getta i suoi guanti al coyote" che ci si diverte o li ignora. L'uomo rimette allora a posto gli esemplari del giornale sparpagliati dal coyote. 6. L'uomo va sul mucchio di paglia, si sdraia, fuma una sigaretta, e il coyote va a raggiungerlo. Lunghi momenti di quiete sembrano aver segnato il rapporto tra l'uomo e l'animale. 7. L'uomo si alza, riordina il mucchio di feltro, e un nuovo ciclo può ricominciare (28).

Il senso di queste ripetizioni e quello della durata totale dei trenta cicli, da trentotto a sessanta ore secondo Minas, è chiaro: è necessario stabilire un ritmo al fine di ricreare un dialogo, al fine che lo scambio d'energia abbia luogo. Questa forzatura del tempo ciclico è il perno dell'azione. Beuys propone una rottura del tempo lineare e pone la questione del tempo ciclico (29), questo tempo paziente e tenace che caratterizza i coyote nelle leggende indiane, questo tempo che Beuys richiama con lo scopo di rigenerarsi, cercando attraverso ciò l'Unità che dice di dover ritrovare (30).

Ora, tutto questo tempo prezioso non occupa che diciotto dei trentacinque minuti del film. È necessario attendere il dodicesimo minuto perché la sinfonia dei trenta cicli inizi. In più, tutti i momenti di un ciclo non sono egualmente montati e quelli che più spesso lo sono, il primo e il secondo, non appaiono che tre volte! È sufficiente perché si imponga allo sguardo l'effetto di ripetizione? E ancora, il montaggio non presenta nulla di ciò che è potuto succedere la notte, tempo che avrebbe potuto essere quello della spossatezza e della caduta delle difese da parte dell'uomo come dell'animale.

Per altro, il montaggio ha inizialmente tenuto delle scene dove il coyote, giocoso, si attacca vivacemente al feltro. Siamo lontani dalle osservazioni reciproche date da Beuys e Tisdall. L'evento, il confronto, il gioco sono stati privilegiati dal montaggio a detrimento della pazienza, della "lunghezza degli sguardi", pure descritti da Beuys. Siamo lontani dallo sguardo costitutivo dello scambio d'energia. Al contrario, a tre riprese entro due cicli, lunghe inquadrature ci mostrano il coyote che si sdraia sul dorso, si rotola a

terra e si stira sotto l'occhio della cinepresa che, eccezionalmente passata dall'altro lato dell'inferriata, lo riprende in controcampo.

Rileviamo infine che l'ultimo dei sette momenti numerati precedentemente non appare che una sola volta alla fine di questi diciotto minuti. È il momento nel quale l'uomo va a sdraiarsi sul mucchio di paglia. Nel film, l'animale, piazzato vicino a Beuys, ha un atteggiamento familiare, senza timore né rispetto per l'uomo. L'uomo lo guarda fisso. La scena è quasi romantica, come se l'addomesticamento dell'animale fosse compiuto... Ciò che turba di più in quest'inquadratura è la qualità dell'immagine. Vi è una sovraesposizione che satura di bianco la camicia e il gilet di Beuys. Come non ricordare che siamo nel 1974, anno dei successi del fotografo David Hamilton che utilizza moltissimo questa tecnica di sovraesposizione. Questa inquadratura produce un effetto di citazione particolarmente pesante.

Il problema del rapporto col tempo pone ancora altre questioni. La "sinfonia beuysiana" è durata, lo sappiamo, tre giorni e tre notti. Centrato sul dialogo tra l'uomo e l'animale, il film nulla dice sulla maniera in cui essi hanno dormito, mangiato, bevuto e fatto tutto ciò che la natura impone. Certamente, i racconti dei testimoni mettono l'accento sulla forza degli sguardi scambiati tra l'uomo e la bestia: "L'uomo non lascia mai lo sguardo dall'animale e, tra loro, la linea di questi raggi visivi diviene come le lancette di un quadrante spirituale che scandisce i movimenti e determina il tempo e il ritmo del dialogo" (31). Ma non vi è nulla sulla stanchezza di questo sguardo, niente ad esempio sull'assopimento dell'uno e dell'altro. Ora, sappiamo tutti che dormire, dare il proprio sonno all'altro, è talvolta più difficile che dare il proprio corpo. Nulla è riferito di tutto ciò nel racconto e, certamente, ancor meno sullo schermo. Beuys appare sempre fresco e in forma, un Superman in piena luce, in senso proprio come in senso figurato.

Per concludere

Il film *Coyote, I like America and America likes me* possiede molto poco le caratteristiche di "copia" del documentario. Il suo resoconto dell'azione è troppo parcellizzato. Per le "possibilità di sguardo" che apre è certamente più opera di fiction, ma in modo poco corrispondente al senso voluto da Beuys. Indubbiamente il simulacro non è quello dell'azione. L'autonomia acquisita dall'immagine cinematografata ci conduce altrove, forse fino al controsenso.

Comprendiamo allora come Beuys, anche se aveva partecipato al montaggio, non si riconosceva nel film. Egli dirà: "Tutto ciò che mi sembrava essenziale nell'azione è assente nel film. Ciò che resta qui è un tipo che gira in tondo con una specie di coyote. Vi sono senza dubbio delle belle immagini. Ma ciò non ha niente a che vedere col senso dell'azione. È un assemblaggio arbitrario" (32). Ciò nonostante, questo film è il più conosciuto; molto spesso è il solo che l'apparato culturale ricorda (33).

Ci si meraviglia che Beuys non abbia messo in opera la soluzione radicale di una registrazione senza interruzione dell'azione attraverso una camera fissa..., ma Beuys non è Warhol. In *Coyote, I like America and America likes me*, non ha dato prova di possedere l'intelligenza di questo medium. D'altra parte Beuys sembra riconoscerlo senza problemi. Non dice che il cinema non l'interessa se non in quanto "prolungamento della discussione". Come ha già giustamente rilevato Sylvie Coëllier (vedi capitoli precedenti), egli non smette di dire: "Io non posso impedire a nessuno di fotografare o di filmare" (34). Una tale confessione d'impotenza può sorprendere e lascia pensare che Beuys abbia fatto ben poco caso all'immagine, alla sua apparecchiatura e soprattutto al rapporto che l'immagine filmica intratteneva con le azioni che egli poteva condurre.

Segnaliamo infine che molti concedono a Beuys una grande chiarezza per ciò che concerne un altro dispositivo, quello dei musei. Il rapporto di Beuys col museo sembra, in effetti, ben più ricco del suo rapporto con l'immagine filmica. Paradossalmente, per "ricostituire il senso dell'azione", l'atto museografico sembra essere stato meglio padroneggiato da Beuys ed egualmente meglio capito dai

professionisti del museo, come Bernard Blistène ha saputo mostrare in un articolo apparso nel 1987: in effetti, Beuys sapeva interrogare il paradosso del museo ponendo le sue opere in deposito al cuore di questo paradosso (35). Da ogni punto di vista, "relique d'azione" e "reliquiario" (dispositivo museale) erano mirabilmente messi in prospettiva da Beuys quando egli stesso assicurava l'installazione dei suoi pezzi nel museo. Contro ogni attesa, il rapporto azione/museo può più efficacemente continuare il lavoro dell'azione rispetto al dispositivo cinematografico.

Lotteria, censura e film d'arte
Jean-Paul Fargier
Regista

Scrittore, videasta, professore di cinema e video all'Università di Parigi VIII, Jean-Paul Fargier ha pubblicato degli studi su Jean-Luc Godard (*Seghers*, 1974) e Nam June Paik (*Art Press éditeur*, 1989), così come un'opera collettiva, *Où va la vidéo?* (*Cahiers du cinéma*, fuori collana, 1986). Giornalista, collabora regolarmente alla rivista *Art Press* e al quotidiano *Le Monde*. Al tempo stesso pubblica su *L'Infini*, *Trafic*, *Vertigo*, *Turbulences*, *Vidéo*. Tra il 1969 e il 1996, egli ha realizzato una cinquantina di video e sei installazioni, tra le quali *L'Origine du monde*, a proposito del celebre quadro di Courbet conservato al Museo d'Orsay (premio al *Festival international du film sur l'art*, Montréal, 1997), e *Rodin, la voix intérieure* (*Films du tambour de soie*, Musée des Beaux-Arts di Marsiglia). Al momento dell'uscita di questo volume, Jean-Paul Fargier ha appena terminato un film sulla pittura di storia, *Aux grands hommes, la peinture reconnaissante* (*Films du tambour de soie*).

Lotteria, censura o autocensura? Film d'arte o film sull'arte? La questione è tutta qua. Se fate un film d'arte, nessun problema di censura. Con un film sull'arte, sarà una lotteria.

Ma sst! lo conosco molti segreti concernenti il film d'arte e il film sull'arte: sono obbligato a tacerli. Per non restare muto, faccio finta di consegnarne qualcuno. Poi, tra due silenzi, farò scivolare una verità. I censori non vedranno che fuoco.

Solo un artista può essere censurato. In questo caso, egli s'industria per dire in altro modo ciò che gli si impedisce di dire francamente. L'esecutore di una commissione non può parlare di censura se non abusivamente. Non si autocensura mai, poiché non è nella condizione di farlo. La censura è un privilegio. Io non ho mai realizzato film d'arte, solamente film sull'arte. Se qualche volta ho potuto pretendere la censura, vantarmi d'autocensura, non è stato che per orgoglio mal posto, cantonata, oblio della mia condizione d'artigiano. Al contrario, ho conosciuto mille e una limitazione. Per sopravvivervi ho dovuto trovare mille e una soluzione e, quando non ne trovavo, inventare qualche astuzia.

Durante la realizzazione di un film sul museo di una grande città (del Sud-Est della Francia, non dirò di più), un incidente è intervenuto alla fine del percorso. Il film stava per essere mixato quando il direttore del museo si è accorto, leggendo un fax che aveva sulla scrivania da quindici giorni, che il tono del commento non era adeguato al livello di un'istituzione estremamente degna come quella che dirigeva e che quindi questo film doveva essere il ricordo che si conserva dopo averla visitata. Allertò il produttore, che dovette soprassedere. Era solo una questione di parole. Non si trattava di cambiare una qualunque cosa nel montaggio delle immagini: era perfetto, veramente perfetto, sorprendente e corretto al tempo stesso. "Io non avrei potuto fare meglio di così, bravo Jean-Paul", mi ripeteva il mio censore del testo (come impedirsi di percepirlo così?) per calmare il mio disappunto. Era perfettamente suo diritto esigere altre parole: era lui che pagava il film.

Un consigliere nominato da lui fu incaricato di rivedere con me alcune espressioni giudicate troppo giornalistiche e di inserire della storia. Era uno storico dell'arte, il viceconservatore (che dirige attualmente il museo di una grande città dell'Ovest). Mi venne presentato dal direttore del museo della città di G. (ahi, ahi, ho parlato troppo) come il suo "altro me stesso". Visionammo il film e rilavorammo le parole nel senso di una maggior precisione, senza cambiare troppo il suo andamento generale, lo stile, poiché il montaggio, che non era questione di modificare (fortunatamente poiché ciò avrebbe comportato nuove spese), implicava una bipartizione del testo in due voci e in dozzine di coppie e, dunque, la lunghezza dell'inquadratura era stata calcolata per tale o tal'altro numero di sillabe da pronunciare tra due cambi d'immagine. Il nuovo testo fu registrato, le nuove voci nuovamente

posizionate furono affidate ai musicisti (perché avevamo una musica originale) e una nuova musica fu disposta conformemente ai nuovi ritmi delle frasi.

Quando la prima copia fu consegnata a G. (tramite TGV): catastrofe, il testo (mio e de "l'altro me stesso" del direttore della città di G.) scioccava ancora le sue orecchie. Mentre il montaggio, le immagini, veramente una meraviglia d'ingegnosità, ecc. Si propose allora di mettere le mani in pasta. Generò un testo dalla sua risma che moltiplicò per due il numero delle parole. Ed io dovevo far rientrare tutto ciò in ventisei minuti! Lo feci. Arrabbiandomi, poi ridendo davanti a un tale guazzabuglio di energia e di finezza (perché lo pretendo, il mio primo testo era fine, ritmato, adeguato al montaggio delle immagini). Lo feci grazie alla destrezza del mio attore (Nini C.) e solo di lui (l'attrice non venne riconvocata, sia per ragioni di costo sia perché giudicai che il testo, per come era diventato, non meritava più una così grande tessitura). Nini moltiplicò per due la sua recitazione (scoppiando a ridere tra le registrazioni) e il giro fu completato. Discretamente ritirai il mio nome dai titoli di testa, ma non dai titoli di coda (nessuno scandalo).

Quando il direttore del museo, leggendo il fax dei titoli prima dell'*imprimatur*, vide che volevo menzionarlo come autore del testo, mi pregò di togliere il suo nome, protestando (per generosità mal posta o incosciente cinismo?) che il testo era mio, non il suo, poiché egli non aveva fatto altro che rettificare qualche espressione del mio vigneto.

Il film oggi è in vendita in numerosi musei di Francia, FNAC e altre rivendite d'immagini. È quello che è. Non quello che avrei voluto che fosse. È ciò che il direttore del museo della città di G. ha voluto che fosse. Io conservo una copia del primo montaggio-mixaggio. Quando interverrà la prescrizione, degli storici dell'arte potranno comparare le due versioni. Può essere che mi sbagli, ma mi sembra che la storia, la vera, la grande, la sola il cui giudizio vale ai miei occhi, mi darà ragione. Nell'attesa, Jean-Paul, taci, e rema.

Questa volta ho remato nella barca di Cézanne, quindi da qualche parte dal lato de l'Estaque dei musei. Nessuno può vantarsi di avere tali passatempi. E potersene vantare, quand'anche si rompe un remo, per ciò che aiuta a remare meglio, foss'anche affondando le mani nei flutti scatenati. Questa volta si trattava di mettere in prospettiva, sul muro virtuale di un museo immaginario, le opere introvabili in un solo luogo (dei Picasso, dei Manet, dei Poussin, dei Degas, dei Cézanne, ecc.), la cui prossimità doveva illuminare il pensiero che presiedeva all'allestimento di questa grande esposizione di uno dei più grandi pittori impressionisti (giustamente non uno solo).

Le proposte della direttrice dell'esposizione, Françoise C., sono registrate. In seguito a un montaggio preciso di tali proposte viene tracciata una sceneggiatura dei movimenti virtuali e, grazie a un computer Silicon Graphics, può cominciare la loro esecuzione in 3D. Due superbe sequenze escono dalle macchine qualche settimana più tardi.

In questo momento, Françoise C., che ha continuato durante tutta l'estate la sua riflessione su Cézanne, valuta che le proposte, che noi abbiamo preso in considerazione per realizzare le nostre sequenze 3D, sono precarie. Non è questione di rifare altri movimenti 3D in un museo virtuale per mettere in immagine la sua nuova visione dell'allestimento! E che fare di queste due sequenze molto pimpanti ma invalide? Come renderle valide? Facendo come se avessi a che fare con una censura, ciò che non ne è un inizio ma la conseguenza logica di un lavoro che progredisce, sono pervenuto a ristabilire l'utilità delle mie sequenze 3D.

Era sufficiente svolgere in forma di domande le proposte concepite come transitorie, e quasi negli stessi termini di Françoise C.: io ho scritto un testo in questo senso e l'attore l'ha applicato così finemente che le accelerazioni e i rallentamenti, gli spostamenti e le riprese, nei due movimenti apparivano totalmente accomodati. Non restava che far approvare il mio testo dalla direttrice. Ho ricevuto il suo *imprimatur* per fax da una città italiana dove era andata a riposare dopo l'allestimento. Prima di partire aveva visto il

progetto di montaggio e aveva solamente chiesto di togliere le immagini sue e dei suoi colleghi dall'introduzione pre-titoli di testa (che io avevo schizzato come un'introduzione di *soap opera* con mini-scene e nomi degli attori dell'episodio che stava per seguire).

A proposito di questo film, mi ricordo anche la reazione di uno dei coproduttori, il direttore responsabile di un magazine culturale di un canale pubblico franco-tedesco, Pierre-André B. I suoi consigli mi furono utili al momento in cui il film aveva difficoltà a prender forma. "Dovresti mettere qualche citazione di Cézanne". Era la buona soluzione. Tutti erano d'accordo: tutti, voglio dire tutti i produttori riuniti (i Film d'Ici e i suoi responsabili, Serge L. e Patrick D., il canale televisivo, la Réunion des musées nationaux e la sua responsabile delle produzioni audiovisive, Béatrice de B., il museo iniziatore del progetto e la sua responsabile di dipartimento film e video, Laurence M., il suo direttore, Henry L., il suo capo dei servizi culturali, S., senza parlare della direttrice dei Musei di Francia).

Un film su commissione deve tener conto delle opinioni di tutti i committenti. Ciò diventa un esercizio di equilibrio quando le richieste sono contraddittorie. Talvolta, il regista può servirsi di queste contraddizioni per sfuggire a ciò che egli individua in tale o tal'altro momento come censura o domanda di autocensura. L'esempio migliore è la crociera Courbet verso *L'Origine du monde*. Taci, e nuota.

C'è, in questo film, un'inquadratura che tutti avrebbero voluto sparisse (quando dico tutti, si tratta di... vedere prima). Ed io tenevo molto a quest'inquadratura: la ragazza nuda di fronte al quadro di Courbet. L'idea mi era venuta all'alba dell'ultimo giorno di riprese, tra due sogni. Avvertito prestissimo, l'assistente aveva telefonato a qualche amica per domandare loro di posare nude. La terza non rifiutò. Sorpresa della responsabile dei film del Museo d'Orsay, giunta all'improvviso su questa improvvisazione dell'ultimo minuto. Assolutamente in disaccordo! Non era previsto. È una cattiva idea, ecc. A me l'idea sembrava brillante. Inserire nel film, anche solo in un piccolo frammento, che la pittura è certamente della pittura ma è anche del culo. Compulsione primaria, non soltanto dell'elaborazione secondaria, ecc. Si vedrà nel montaggio, dissi.

Primo montaggio, prima proiezione davanti ai coproduttori istituzionali (Museo d'Orsay, Réunion des musées nationaux, ecc.). Buona impressione generale. E la donna nuda? Se ci tenete... Ouf! L'indomani, ad *Arte*, nuova proiezione di fronte al distributore (molto importante il distributore, nel modo in cui vanno le cose oggi in televisione: è quasi il signor *Final Cut*). Grosso problema: troppi quadri, poco scandalo, suspense, intrigo. D'accordo, si può fare meglio, grazie (ed io sono sincero, questo colpo di forchetta nel mio assemblaggio l'ha demolito e io l'ho ricostruito in altro modo, meglio). E "la" inquadratura? Cattivo gusto, togliila. Ci sono Labarthe a sufficienza per fare questo genere di cose. Merda!

Ritorno all'*Avid*, riscrittura del testo, ridistribuzione delle sequenze, eliminazione di certi quadri della collezione di Khalil Bey (che ci eravamo dati da fare per trovare in capo al mondo). E spostamento dell'inquadratura della ragazza, ma senza sopprimerla. Nella prima versione l'avevo usata tre volte. Qui, la colloco due volte e sotto il cappello di Lacan. Ancora proteste da una parte e dall'altra per l'inquadratura del nudo. Ma dal momento che la questione principale di confronto tra i due coproduttori è il numero di quadri presenti nel film (*Arte* non vuole un film da "storia dell'arte"), il mio piccolo nudo passa in secondo piano, lo si dimentica. D'altra parte, nella versione finale, l'ho ridotto in durata così che il suo impatto sia ancora più forte. Tutti trovano che il film sia ben costruito, ben scritto e mi si concede una fantasia.

Con la distanza, certo, anch'io considero che questa inquadratura non è indispensabile al film e che mi sono offerto una fantasia. Lo sapevo già al momento dell'ultimo montaggio. Mentalmente ero pronto a toglierla senza fare scandali, ma ho potuto conservarla e darmi quasi l'illusione di una bravata anti-censura.

Il problema dell'autocensura è un problema futile nel film sull'arte. Una spina aneddótica. Se nasce, è per errore di comprensione del contratto di base, per ipertrofia dell'ego del realizzatore. E per la lotteria dei conservatori. Il regista non ha sempre il numero buono: si può cadere su un ignaro della logica filmica. Ma è raro. Sono piuttosto competenti e benevoli, rispettosi dell'arte che vi riconoscono, anche se non si tratta che di un sapere pratico.

In materia di film sull'arte, vale il sapere fin dall'inizio: sono le autorità scientifiche, museali, che decidono alla fine dei conti. E di fatto, essi hanno molto da insegnare a colui che fa il film. Ma il film resta da fare, pur sapendo tutto ciò che essi hanno da dire. E quando il film arriva fino alla televisione, sono le persone del canale televisivo che danno l'OK finale.

Detto ciò, non fa male rimuovere di tanto in tanto le stanghe dove si è attaccati e fare una piccola battaglia di principio combattendo per un'immagine vietata. Taci, e mangia.

Immaginazione e memoria
Stan Neumann
Regista

Dopo gli studi all'IDHEC, Stan Neumann diventa regista di film documentari. Tra i suoi principali titoli, possiamo citare *Les Derniers Marranes* (premio Futura, Berlino 1991); *Paris, roman d'une ville* (premio della città di Bordeaux, FIFARC, 1992, e gran premio del Festival film e architettura, Gratz, 1993); *Louvre, le temps d'un musée* (premiato al *Festival international du film sur l'art*, Montréal, 1995, e gran premio del Festival FilmArt, Knokke-le-Zoute, 1995); *La Maison de fer* e *Nemausus, Une HLM des années 80* (serie *Architecture*, Arte); *Rainer Maria Rilke* (serie *Un siècle d'écrivains*, FR3). Al momento della pubblicazione di questo libro, sta terminando un film dalla connotazione autobiografica: *Une maison à Prague*. Il testo che segue condensa sotto forma di intervista uno scambio di corrispondenza tra Stan Neumann e Yves Chevretil Desbiolles.

La questione iniziale è posta sulla pertinenza della nozione di film sull'arte...

Stan Neumann: Ho sempre rifiutato la distinzione tra film sull'arte e film *tout court*. Penso che riprendere un pezzo di quadro o un pezzo di marciapiede richieda lo stesso desiderio.

Ciononostante vi è una differenza: un film su un artista o su un'opera è condannato al secondo grado, alla lettura non di un reale ma di un'altra lettura. Si viene dopo il colpo, dopo la battaglia. Ora, un film non può esistere che al presente, che in un percorso dove l'avvenire resta sospeso, incerto. Il problema del regista, allora, è trovare un luogo specifico che gli permetta di identificare scommesse reali, il luogo del rischio.

Yves Chevretil Desbiolles: Ecco un'idea che ci permette di percepire la specificità del film sull'arte, se non di avviare la sua teoria.

Io non ho teorie né sul film, né sull'arte. Ciò non vuol dire che rifiuto di pensarci in nome di una pretesa supremazia dell'istinto, della sensazione bruta e ineffabile. Ma non vi penso che di sfuggita e pensando nel frattempo a trentaseimila altre cose. Impossibile isolare solo questo filo della sua trama, tentare di trasformarlo in posizione teorica.

Non ho teorie, non ho che qualche esperienza, marginale per di più: architettura, fotografia, attrezzatura museale. Non ho mai filmato se non pratiche eterogenee. Retrospectivamente, posso dire appositamente. È perché l'architettura o la fotografia sono composite, arruffate, sempre in qualche parte mal raccordate, che io arrivo sempre a trovare la fessura attraverso la quale filmare.

Lei non ha "teorie" sul film d'arte ma, al tempo stesso, dei partiti presi. Penso alla messa in scena dei suoi film dal primo all'ultimo minuto, all'assenza di musica, ai rumori...

Impossibile spiegarli, non ci sono "ragioni" in questo. Tutto al più, mi è possibile dire come li racconto a me stesso, di quale "fiction" li rivesto. Al centro del mio lavoro vi è la volontà di raccontare. Le opere che riprendo non sono mai per me degli oggetti o delle immagini, ma sempre delle "storie", dei frammenti di una narrazione.

Per me tutto è asservito alla narrazione. Questa narrazione, di volta in volta, la voglio totalmente chiara e totalmente sorprendente. Sorprendente per ciò che si ascolta, chiara per ciò che si comprende. I miei film nascono dalla tensione, dalla contraddizione tra questi due obiettivi, tra il dritto e il rovescio. Nella

storia dei miei film, per come me la racconto, i partiti presi formali appaiono sempre come la conseguenza logica, ineluttabile, dell'analisi dei problemi che mi pone la narrazione.

Se non utilizzo musica, non è per un qualche "purismo", ma perché, semplicemente, ciò che essa racconta non corrisponde a ciò che io voglio raccontare; per me è quasi una questione tecnica. Nel film giocato, eseguito (parola che preferisco all'espressione "di fiction" che per me non ha senso), la musica, per una convenzione ereditata dall'opera, rimanda alla soggettività e al movimento dei personaggi che essa approfondisce e amplifica. Nel film documentaristico, essa non approfondisce nulla; al contrario appiattisce, assottiglia un'immagine nella quale non ha posto; diviene rapidamente velatura, dunque inutile, dunque nociva. Il rumore, al contrario (spesso lavorato in modo da ritrovare il sentimento della musica ma senza armonia né melodia), si colloca in maniera assolutamente naturale nelle immagini che giro, permettendomi di modulare il loro spazio e la loro durata.

Lei preferisce "filmare delle pratiche eterogenee, composite, disordinate, mal assemblate", ciò che permette, lei dice, "di trovare la fessura attraverso la quale filmare". Per lei, dunque, filmare è completare, rendere più leggibile, più omogeneo?

Ciò che chiamo "la fessura" è un'altra versione della contraddizione senza la quale non vi è dialettica, dunque non vi è storia. Il mio cinema è tutto salvo che contemplativo. Bisogna che il film proceda senza sosta. La fessura, la faglia, crea il disequilibrio iniziale che rende il movimento del film, questa reale caduta in avanti, possibile.

Anche se questo può apparire bizzarro, ciascuno di questi film mi è sempre apparso necessario, urgente. Quando ho voluto fare un film su Nadar, ad esempio, non era per parlare d'arte o di cultura, ma di economia. Con una tecnica rudimentale, senza sfondi né accessori, Nadar realizza delle fotografie che, un secolo e mezzo più tardi, nulla hanno perduto della loro modernità. E ancor meglio: ne fa poche, un centinaio, e sentendo arrivare la fabbrica passa ad altra cosa (la navigazione aerea). È di questa resistenza all'invasione dell'immagine, alla proliferazione dei simulacri di ogni tipo, che ho voluto parlare. Per oggi. Non faccio i miei film per aggiungere delle immagini ma, al contrario, per toglierne. Per me è la condizione dello sguardo.

Un altro punto comune della maggioranza dei miei film: all'inizio, i loro temi hanno qualcosa di polveroso, di vecchiotto. La Parigi haussmanniana, i musei, i ritratti di Nadar..., fare un film, nel vero senso della parola, con questo? Impossibile! Questa apparente impossibilità trasforma per me il progetto in scommessa, in esperienza, un'esperienza al presente e senza garanzia di risultato. Una definizione possibile di ciò che è un "film" in opposizione a una trasmissione televisiva ancora chiamata "programma".

Ritrovare delle scommesse attuali, anche e soprattutto quando si riprendono delle opere del passato, questo ritorna ogni volta a pormi la questione della necessità del film. Se non è necessario è inutile. Ma perché sia necessario, non è sufficiente che io solo ne senta l'urgenza. Bisogna anche che io la faccia condividere allo spettatore. Lo spettatore avvicina questo tipo di film con una reticenza giustificata. Sente d'istinto che gli si parla di qualcosa di lontano e che gli si parla da lontano.

Per eliminare questa distanza, bisogna rimettere le opere in gioco, ritrovare il piacere. Ciò non vuol dire diluire o provare a vivacizzare il film attraverso artifici diversi (la musica, l'agitazione della cinepresa, l'affliggente finzione). Niente vale il confronto diretto con ciò che si è deciso di riprendere e di raccontare. Ma il film deve creare i suoi singolari utensili che permettano di rovesciare la relazione, di strappare lo spettatore dalla sua posizione abituale di cattivo allievo che non ha voglia di vedere, di seguire, di ritenere, e di ritrovare il "gaio sapere", la giubilazione, il piacere.

Questi utensili possono essere oggetti come le tessere smontabili alla maniera di un Lego che noi abbiamo utilizzato nella serie *Architecture*, o la "macchina da taglio" di Nadar, ma anche e allo stesso tempo delle rigorose regole di gioco di cui lo spettatore può divenire complice, come per esempio, in *Paris, roman d'une ville*, il fatto di guardare con un'ostinazione degna di un sapiente Coseno lo sfondo della città senza mai lasciarsi distrarre dalla vita che passa attorno. È un gioco che, in seguito, ciascuno può continuare a modo suo. Ma ludico non vuol in alcun caso dire gratuito.

Si conosce l'insieme delle figure che intervengono in un film sull'arte, coproduttori, distributori, registi, senza dimenticare gli eruditi, i documentaristi, gli sceneggiatori e gli altri collaboratori alle riprese. Chi detiene ultimamente il potere in questo "gioco di ruolo"? Quali sono, più nel particolare, i suoi rapporti con i conservatori e gli storici dell'arte?

Quando faccio un film, ascolto molto attentamente tutti coloro che sono coinvolti a lavorare con me. Ma in seguito, faccio delle scelte. Questa responsabilità e questo potere non appartengono che a me. Ho il massimo rispetto per i conservatori e gli storici dell'arte coi quali lavoro. Come me, essi sono degli assillati, degli appassionati del loro settore e, in questo senso, mi sento completamente a mio agio con loro. I problemi non nascono se non quando essi decidono, fortunatamente poco spesso, di farsi "tuttologi", di credere che le loro competenze in storia dell'arte, per esempio, li rendano capaci di scrivere la sceneggiatura di un film, oppure di dirigere la realizzazione, riducendo il regista a una sorta di tecnico-creatore-d'immagini. È una posizione ridicola.

I musei e la televisione sono oggi i due grandi produttori-distributori di film sull'arte. Si può servire due maestri per volta?

Io non servo nessun maestro. Ho dei produttori. Essi mi danno fiducia, con essi ho un dialogo costante, spesso complesso, difficilmente conflittuale. Ho il sentimento di poter arrivare alla fine dei miei progetti sia con i produttori museali, sia con i produttori televisivi. I limiti che m'impongono non mi imbarazzano. Li trovo molto leggeri rapportati alle imposizioni che m'impone la natura stessa del mio progetto o che m'impongo io stesso. La commissione più limitante è sempre quella che si stabilisce a se stessi. Ma senza questa necessità interiore non vale la pena di fare un film. Il solo desiderio non mi sembra sufficiente a un tale dispendio d'energia.

Lei dice di voler "distruggere la distanza" tra regista e spettatore. Vale a dire?

Io domando alla gente di concedermi la loro attenzione per tutta la durata del film. È quindi normale che io gli consacri tutta la mia attenzione lungo tutta la durata di fabbricazione del film. Per me ciò significa una perpetua messa in discussione e verifica della relazione tra il film immaginato e il film reale. Raccontare storie agli altri impone di non raccontare delle storie a se stesso. Non credere che si arrivi a mostrare qualcosa semplicemente perché lo si è voluto mostrare. Distruggere la distanza tra spettatori e realizzatore è dire che il film dev'essere un terreno comune tra essi e me, un luogo di riconoscimento e condivisione.

Lei preferisce soggetti di film "vecchiotti". Questa parola evoca un universo sentimentale piuttosto che concettuale. Questa parola "sentimentale" le sembra giusta?

La modernità in quanto tale non mi interessa. Ma quando dico "vecchiotto" è per provocazione. Nessuno dei miei film è costruito sulla nostalgia. Al contrario, ciò che mi ha sempre attirato nelle opere del passato che ho filmato è la loro attualità, la loro forza per il presente. In questo senso sono all'opposto del sentimentale; sono piuttosto di tendenza "utilitaristica". Prima di filmare qualunque cosa, mi domando sempre se può servire oggi.

Allo stesso tempo, nondimeno, sono come tutti: commosso, toccato in modo inesplicabile per tale effetto di luce piuttosto che tal altro, per tale forma, tale taglio del paesaggio nel riquadro di una finestra. E, certamente, nei miei film, sono senza posa alla ricerca di queste emozioni.

Questa questione mi conduce ad affrontare la parte biografica implicata nella sua opera. Possiamo esaminare questa dimensione alla luce del suo lavoro attuale su questa casa ancora abitata da suoi parenti a Praga?

Non so se ci sia una parte biografica implicata nei miei film. Senza dubbio. Ma vi è in tutti i miei film una relazione con l'infanzia, con lo sguardo dell'infanzia.

Parlare di *Une maison à Prague*, il film a cui sto lavorando, mi è impossibile. Non so ancora dove mi condurrà. Fino a che non è concluso, esso costituisce il mio solo orizzonte. La sola cosa che so per esperienza è che, una volta terminato il film, tutto sarà nuovamente da ricominciare, come sempre.

I suoi film sono portatori di ricordi lasciati dai suoi anni di formazione accademica, dalle sue passioni giovanili?

Io non sono mai stato un "cinofilo", non essendo il cinema in quanto tale un riferimento essenziale, con l'eccezione forse di Ejzenstein, Vertov e dei documentaristi tedeschi degli anni Trenta. Ma certamente, dicendo ciò, immediatamente mi ricordo della mia passione per Welles, Kurosawa, Fellini, Antonioni e non ne esco più. Senza dimenticare i documentaristi di oggi, ai quali mi sento vicino e ai film dei quali mi ridesto. Ma quando lavoro, più spesso ho in testa dei brani di poemi, dei frammenti di musica, di pittura, di fotografia piuttosto che riferimenti filmici di messa in scena.

In un certo senso, credo che io non filmo che i miei ricordi, che cerco sempre di ritrovare, di costruire per me stesso, a mia dimensione, qualcosa che ho già visto, sentito, inteso. In questo senso, il mio lavoro non è mai un lavoro d'immaginazione ma un lavoro di memoria. Forse si tratta di una memoria inventata?

Quando riprendo, una frase di Picasso mi ritorna spesso alla memoria. Parlando, credo, del suo lavoro sulle *Femmes d'Alger* di Delacroix, all'incirca diceva: io sono come un collezionista troppo povero per acquistare i quadri dei pittori che ammiro, e che è costretto a dipingerseli da solo...

Cronaca del film sull'arte al Centro Georges Pompidou
Gisèle Breteau Skira
Centre Georges Pompidou

Premesse

Fin dall'origine, il Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou fece entrare il cinema sull'arte nelle sue manifestazioni. Siamo nel 1973, il Centro Pompidou è in progetto, lo spazio di via Berryer (Fondation Rothschild) propone delle esposizioni e, nello stesso tempo, inaugura delle programmazioni di film. Gli artisti fanno del cinema. Vengono presentate le opere degli azionisti viennesi Otto Muehl, Hermann Nitsch, poi Marcel Broodthaers, Gina Pane, azioni e film...

L'installazione del *musée national d'Art moderne*, quai de Tokyo, dà al cinema lo spazio dell'auditorium dove vengono programmati dei documentari in collegamento con le esposizioni temporanee. In quest'epoca, viene considerata l'idea di acquisire dei film e di costituire un fondo d'archivio cinematografico sull'arte: in tal modo, i film realizzati da Michael Blackwood sugli artisti astratti americani aprono la collezione. Più tardi, Gaston Diehl, d'accordo con Alain Resnais, regalerà una copia dei suoi due film *Guernica* e *Van Gogh*. Altre donazioni verranno fatte nel corso degli anni e arricchiranno le acquisizioni. Hans Namuth offrirà una copia del suo primo film ancora inedito, realizzato in bianco e nero nel 1950 su Jackson Pollock; la televisione polacca offrirà una copia del *Witkacy, Dovidis Production* proporrà una copia del *Picasso* di Fabienne Tzanck; Jacques Rouland una copia del *Picasso romancero*, e molti altri autori accetteranno il deposito dei loro film. Tra acquisizioni e donazioni, oggi la collezione comprende trecentoquaranta film.

Il cinema del museo

Nel 1977 il Centro Georges Pompidou apre al pubblico. Al terzo piano, all'interno degli spazi espositivi del museo viene creata una piccola sala cinematografica da ventiquattro posti: il cinema del museo. La programmazione quotidiana di film sull'arte e di film sperimentali a orari fissi, a partire da questa data, riunisce un vero pubblico specializzato del settore e, in seno all'istituzione e all'esterno, dà vita a una politica cinematografica modello.

Viene allora organizzato un lavoro su campi diversi. Questa specifica sala, per il suo posizionamento in seno alle collezioni d'arte moderna, diventa il luogo delle proposte cinematografiche. Ogni allestimento è accompagnato da una programmazione. Questi programmi rivelano titoli vetusti e rendono omaggio agli autori del film sull'arte. È il caso di Yves Kovacs, Philippe Haas, Michel Mitrani, Alain Fleischer, Hans Namuth, Jean-Michel Maurice, Pierre Coulibeuf, Clovis Prévost, Heinz-Peter Schwerfel, Jean-Marie Drot, Henri Storck, Alain Jaubert e Luciano Emmer.

I film presentati provano, per il loro numero, una produzione importante e fiorente e, per la loro costruzione stilistica, un'evoluzione nella realizzazione del documentario e un sovvertimento dello sguardo del cinema di fronte all'arte. L'immagine cinematografica suggerisce un senso supplementare, complementare, costituito di una propria estetica al di fuori di ogni rappresentazione convenzionale. Il film sull'arte esiste.

Le esposizioni di successo del Centro Georges Pompidou (*Parigi-Mosca, Parigi-Berlino, Parigi-New York, Vienna, I Realism*) sono accompagnate di programmazioni in ciascuno dei generi del cinema.

È di importanza equivalente presentare sugli schermi i film di fiction, documentari, d'arte o d'essai. Mettere insieme Chaplin, Ejzenstein a Grémillon o Emmer si dimostra logico e necessario alla comprensione del cinema. Giustapporre durante un'esposizione film sulla pittura, la musica, la letteratura

o la danza dà senso ai film stessi, come può arricchire egualmente la visione delle opere. Le visite filmate agli atelier rendono accessibile e visibile la celebre *work in progress* che risponde al desiderio di conoscere, comprendere, analizzare il gesto, l'atto e l'opera dell'artista.

L'immagine e il suo turbamento

Nel 1963, Alberto Giacometti modella la terra davanti alla cinepresa di Jean-Marie Drot. Il cinema mostra l'uomo e l'opera ma, in questo caso, inventa anche una nuova percezione del mondo. Lo spazio filmico rende reale e tangibile il luogo, l'atelier, il gesto, l'espressione dello sguardo.

L'effetto del cinema, nella dismisura che lo caratterizza così bene sia nel formato dell'immagine che nella sua ripetizione all'infinito, imprime nello spirito dello spettatore l'idea di un reale di prossimità. Attraverso l'ingrandimento dell'immagine e la sua demoltiplicazione meccanica, si apre un mondo prossimo al sogno. Un mondo di sogni dove le silhouette appaiono e scompaiono, immagine per immagine, nel ritmo incosciente di un tempo delimitato.

Il film agisce sulla memoria come i ricordi, di qualche segno troppo grande per l'intelletto, che si imprime in modo irreversibilmente possessivo. Noi abbiamo visto Giacometti lavorare, ne abbiamo il ricordo, il film lo testimonia. L'artista nell'immagine incontra colui che lo vede. Veduto, vedente e voyeur (1) di un mondo al di fuori del mondo.

Grazie alla moltiplicazione delle proiezioni, il fragile sentimento di assistere a un momento d'eccezione in diretta si trasforma allora in tempo differito. Ogni seduta, ogni proiezione del film col tempo che passa, riproduce una diretta differita, o una memoria. Immediatamente dopo il montaggio, dopo che è stato girato, la prima presentazione del film in sala è memoria proiettata. L'attrattiva così singolare del film sull'arte risiede in questa instabilità del tempo, immagine senza legami col presente e col passato. Uscito dal laboratorio, un film sull'arte è già un documento d'archivio.

L'abecedario e la Biennale

La diffusione dei film passa anche attraverso il loro inventario. Al di là dei documentatissimi studi di Henri Lemaître, *Beaux-Arts et cinéma*, sembrava opportuno realizzare un inventario dei film sull'arte nel mondo.

Così, nel 1985, il Centro Pompidou pubblica, in collaborazione con il CNAP, *L'abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain, 1905-1984*, nel quale sono recensiti più di tremila film sull'arte realizzati nel mondo. L'accesso ai film è arduo, tenuto conto dell'anzianità delle produzioni o della loro scomparsa. Quest'opera permise un primo inventario.

A seguito di questa pubblicazione, il Centro Georges Pompidou, nell'aprile 1986, nella persona di Dominique Bozo, decise la creazione di un festival dedicato al genere cinematografico. Nel dicembre 1987 è stata inaugurata la prima *Biennale internationale du film sur l'art*, seguendo il felice esempio della FIFA (*Fédération internationale du film sur l'art*) che fu creata dopo la guerra, la *Biennale internationale du film sur l'art* decise di promuovere i film e i loro autori e di creare attraverso essi uno scambio permanente.

I cineasti stranieri sono invitati a confrontare le loro opere sugli schermi francesi, gli artisti filmati nel Gabon, in Cina o in Messico sono programmati con gli artisti danesi, cechi, senegalesi, spagnoli. Grazie a questo confronto internazionale si è instaurato un vero patto culturale e commerciale sul film sull'arte.

La prima Biennale ha reso omaggio a Henri Lemaître.

Henri Lemaître

Henri Lemaître pubblica nel 1956 presso le edizioni Cerf, sotto il titolo *Beaux-Arts et cinéma*, uno studio approfondito, erudito e documentato sulle relazioni che il cinema intrattiene nei confronti dell'arte. Nel 1950 è professore di lettere al liceo Fénélon di Parigi; appassionato d'arte e di cinema, redige numerose opere: *L'aquarelle du XVIIe siècle*, un'*Anthologie de la poésie française depuis Baudelaire* e quest'opera *Beaux-Arts et cinéma*.

Grazie a una conoscenza incomparabile del soggetto, egli riporta alla luce fin dal 1950 la pratica del film sull'arte dalla fine della Seconda guerra mondiale, evocando i problemi dello sguardo, analizzandoli, citando gli apporti dei diversi registi e rivelandoli in quanto creatori di forme e stili.

Sottolinea l'importanza della scuola belga: Cauvin, Storck, de Heusch; quella italiana: Emmer, Gras, Pellegrini, Andreassi; quella francese: Guitry, Resnais, Alekan, Grémillon, Hessens.

Nella sua analisi, ricolloca la riflessione sulla visione cinematografica di fronte all'arte; apre sotto differenti aspetti e in maniera chiara i dibattiti sullo sguardo, richiama il film in quanto strumento di conoscenza, supporto e mezzo di creazione. Affronta nel suo insieme la questione del cinema documentario, dalla pittura all'architettura. Descrive la situazione della produzione in Francia e nel mondo; redige un primo inventario, enunciando dopo Sacha Guitry nel 1905 i dibattiti della storia del cinema sull'arte.

Per il film sull'arte, in quest'epoca grande sconosciuto e screditato, Henri Lemaître inventa una critica solida, strutturata e rivoluzionaria sul piano delle idee: egli costituisce una tipologia. Nell'infatuazione che lo caratterizza, immagina anche un nuovo termine per qualificare questa arte cinematografica nascente cui promette un grande avvenire: la cinepittura.

Verità e menzogne

Nel giugno 1990, la seconda *Biennale internationale du film sur l'art* mette in parallelo il film di fiction (fuori competizione) e il documentario sull'arte. In quest'occasione sono riuniti per la prima volta ottanta lungometraggi di fiction realizzati da Minnelli, Godard, Altman, Nuyten, Korda, Kurosawa, Mizoguchi come altrettante interrogazioni del cinema di fronte alla pittura, alla sua pratica, al suo spazio.

Orson Welles aprì la seconda Biennale con il suo film *F for Fake*. Il tema della verità e della menzogna, oggi molto d'attualità nei festival del documentario, è tanto più cruciale nel settore del film sull'arte che si riferisce in maniera permanente a un'autenticità di pensiero e d'azione.

L'arte è soggetta alla verità o alla menzogna della cinepresa oppure alle due alla volta? Detto altrimenti, attraverso due falsi possiamo fare e vedere correttamente? Finalmente il vero ingenera anche il simulato, il non detto.

Tra il *Van Gogh* realizzato da Alain Resnais e quello di Minnelli interpretato da Kirk Douglas, qual è l'immagine più vicina a una "verità" artistica? Quale luce, quale inquadratura, quale interpretazione, quale visione del pittore sono le più in accordo con il reale?

Bisogna che al cinema ci sia ispirazione, evocazione, critica, invenzione, caricatura o deviazione dei soggetti? Cosa apporta il cinema?

Preoccupato del dettaglio, il regista riporta i precisi elementi d'informazione che ha potuto trovare sulla vita, l'atelier e l'opera dell'artista; cerca di ricreare nella maniera più esatta possibile l'atmosfera del luogo, si afferra alla personalità e al destino dell'uomo cui cerca di avvicinarsi il più possibile.

Quando Victor Érice riprende Antonio Lopez durante due ore e venti minuti, in nessun momento si interroga sul fatto che la lunghezza delle sequenze possa stancare lo spettatore, né si inquieta di sapere se il suo personaggio, nonostante tutto reale, piaccia o non piaccia per la sua "relativa inazione". Egli

filma del tempo, nient'altro che tempo e luce. Facendolo filma l'arte. L'artista, attore straordinario nel proprio ruolo, diventa commediante nel film.

L'esperienza di James Ivory è diversa: egli si è lungamente soffermato sulle immagini filmate di Picasso, soprattutto quelle girate da Luciano Emmer nel 1946. La realizzazione è perfetta, una straordinaria ricostruzione. I gesti dell'attore che colloca il "vassoio" sul pavimento dell'atelier sono ricalcati sui veri gesti di Picasso. Tutti gli elementi sono presenti per simulare il reale e, ciononostante, è solo il gioco dell'attore che traspare. Antonio Lopez è l'artista, non vi è nessun'altra rappresentazione che la sua.

Il silenzio della pellicola

Centosettantaquattro film giunti dalla Spagna, dalla Gran Bretagna, dalla Francia, dagli Stati Uniti, dai paesi dell'Est, realizzati sull'artista più filmato del mondo: Picasso. Un programma e un catalogo: *Picasso sullo schermo*, filmografia unica nel suo genere, in occasione della terza Biennale nel 1992, è stata enumerata, inventariata, analizzata e documentata.

Ciononostante, malgrado l'estrema vivacità dell'uomo e la curiosità acuta che egli manifestava di fronte al cinema, è certamente curioso capacitarsi a qual punto, in tutti questi film, ci siano state così poche registrazioni della sua voce.

Ad eccezione di qualche minuto girato da Edward Quinn, film nel quale Picasso si diverte a guardare la televisione e ridendo commenta le immagini; o quello di Herbert Kline, *Le défi de la grandeur*, nel quale egli pronuncia qualche parola a proposito di *Guernica*; o ancora quello di Henri-Georges Clouzot dove non emette che rare gentilezze.

Questa assenza di voce, per dimenticanza o negligenza da parte dei realizzatori o per rifiuto dell'artista, può subito apparire capitale. Al culmine della sua gloria, come Picasso si sarebbe servito della parola? Ne aveva solamente bisogno? Il mutismo naturale captato della cinepresa va di pari passo con la certezza di essere nel vero. Al contrario, l'evocazione della parola svela un dubbio sulle cose, una rimessa in discussione o un bisogno di capirsi?

Il grido e la notte

In uno di questi due soggetti, non vi era che il suono e la sua rappresentazione visibile; nel secondo, immagine con o senza suono. Artisticamente, i due soggetti hanno sperimentato il loro incontro: il grido e la notte, l'uno e l'altra, i due insieme appartengono all'espressionismo tipico. La pittura, l'incisione, il cinema espressionista sviluppano la spigolosità delle forme, le composizioni acute nell'inquadratura, la ricerca nella dinamica del bianco e nero, nella diagonale e nella divisione del piano, nel pensiero oscuro e attivo del mondo: in una volta il grido e la notte.

Cinematograficamente, era difficoltoso tentare d'illustrare il legame tra un'immagine notturna e lo stridente attraversamento di uno spazio. I due soggetti furono trattati separatamente, uno dopo l'altro, nel corso della quarta e quinta Biennale, unendo fiction documentaristica e film sperimentale.

L'occasione di scoprire *Histoire de la nuit* di Clemens Klopfenstein, con una grana e un'atmosfera così particolari; il primo film realizzato nel 1957 da Alain Tanner e Claude Goretta, *Nice Time*; quello di Wim Wenders, *Silver City*, nel 1970; l'omaggio del fuoco e della notte per una scultura di Rol D'Haese filmata da John Murat, *Jan De Lichte*; le astrazioni notturne di Len Lye, *Particles in Space*; quelle derivanti dalla *pop art* nascente di William Klein, *Broadway by Light*; di Philippe Degeorges, *Nuit*, come una confidenza; di Charles Matton, *L'italien de roses*, vertigine della solitudine; *La Chambre noire* di François Caillat sul nero e sulle sue profondità nella pittura di Soulages; o ancora di Christine Lipinska, *Georgia*, deambulazione poetica dentro Parigi al suono della voce di Philippe Soupault.

Il grido si manifesta sul versante della fiction, in Antonioni, *Il grido*; in Catherine Binet, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*; in Sergej Ejzenstein, *Bronenosec Potëmkin*; ma al tempo stesso sul versante dei pittori: *Edvard Munch ou la danse de la vie* di Peter Watkins, *Bacon* di David Thompson, *Guernica* di Alain Resnais; e sul versante dei poeti: Antonin Artaud in *La Véritable Histoire d'Artaud le Môme* di Gérard Mordillat e Jérôme Prieur, e François Dufrêne in *Le désordre à vingt ans* di Jacques Baratier; i gridi muti in *Solitrac* di Gina Pane, e quello della fine in *Le Réveil* di Alain Fleischer.

Puntualizzazione

Oggi, l'occhio si educa alle immagini, sia che si modelli a quelle degli altri, sia che rivendichi le proprie. Senza posa è sollecitato ad apprendere e ricreare. Ogni paese del mondo produce film sull'arte; l'elemento principale che pure ha sconvolto il dato, suscitando qualche scompiglio nella scrittura dei film o suggerendo nuove forme, è l'evoluzione, prevedibile per lo sviluppo della riproducibilità delle immagini all'infinito, della forma tradizionale dell'arte.

Il cinema era vicino alle ricerche pittoriche per ciò che concerne la luce, l'inquadratura, la composizione, la profondità di campo o il primo piano; allo stesso modo, la pittura poteva col movimento suscitare altre letture, interpretazioni o confronti.

Oggi la pratica artistica ha abbandonato la pittura per altre forme; queste non fanno più appello alle nozioni prima citate, ma rimettono in discussione fundamentalmente sia il cinema sia l'arte stessa.

In quest'ottica, il film sull'arte, ciò nondimeno senza rinunciare alla sua problematica primaria, l'interrogazione sulla luce in riferimento alla pittura, che contrariamente a quanto si sarebbe potuto credere perdura, malgrado tutto, nella sua pratica e nella sua influenza, oscilla tra la possibilità di interrogare lo sguardo del pittore o mettere in scena l'opera dell'artista nelle sue nuove investigazioni.

Si tratta di esplicitare le differenze d'approccio del problema in *Passion* di Jean-Luc Godard, *Caravaggio* di Derek Jarman, *Le monde à l'envers* di Sylvie Nayral che, a titolo d'esempio e a titolo diverso, attinge nella specificità della pittura, realizzando dei veri *tableaux vivants*, composti, messi in scena dove gli attori sono congelati in atteggiamenti e illuminati in siffatta maniera da ricordare tale o tal altro quadro. Poi, in un altro senso, i film *Lust for Life* di Vincente Minnelli, *Le Messie sauvage* di Ken Russell, *Edvard Munch ou la danse de la vie* di Peter Watkins, *Piromani* di Shengelaya, opere biografiche dove i registi riscrivono la vita dei pittori, creando con le loro proposte delle vere drammaturgie. La volontà di esprimere l'arte sfuma a favore dell'interesse a esprimere l'uomo e il suo destino.

Infine, i film *Roberte* di Pierre Zucca, *La Belle captive* di Alain Robbe-Grillet, *À la recherche de Cristiane B.* di Alain Fleischer, o ancora *Pistoletto, le bureau de l'homme noir* di Pierre Coulibeuf, scelgono la maniera intempestiva di suggerire la pratica dell'artista, mettendolo direttamente nella situazione, in un ruolo di sostituto.

Il film così concepito, in una forma libera e in un partito preso determinato, abbandona lo statuto documentaristico per giungere a quello d'arte e d'essai. Gli artisti complici o ostaggi del cinema sperimentano, ciò facendo, altre scritture possibili davanti alle nuove indagini, allargando a loro favore un'arte in (r)evoluzione.

Ancora più radicali furono le esperienze praticate dagli artisti a partire dagli anni '60, il cui obiettivo era veramente di conquistare un nuovo medium trasformandolo in spazio creativo. Questa si chiama arte video ed esula dalle nostre proposte.

Il film sull'arte del mondo intero

Nelle iscrizioni successive alle differenti Biennali, documenti eccezionali provenienti da tutti i paesi del mondo pervennero al Centro Georges Pompidou.

Come, per esempio, la storia del movimento Cobra realizzata, durante molti anni, in Olanda, da Ole Roos. Nell'immagine appaiono Constant, William Sandberg, Christian Dotremont che evoca il celebre "discorso ai pinguini" di Asger Jorn. Pierre Alechinsky riferisce l'epopea della tela *Le fou rire de Stalingrad* dipinta da Jorn, venduta a collezioni belgi poi riacquistata in bellezza dallo stesso Jorn.

O ancora un ritratto intimista di Joan Mitchell realizzato da Marion Cajori, un altro di Georgia O'Keeffe di Perry Miller Adato; tanti altri titoli, di artisti e autori francesi e stranieri, da citare, nominare, analizzare, descrivere, comparare. Tentare delle classificazioni, degli accostamenti di senso o di scrittura, schizzare una critica formale per decretare l'arte piuttosto che il documento.

Il cineasta inventa, frammenta, illumina, taglia, sovrappone, ingrandisce, inquadra e rompe, grazie a tutte le nuove possibilità del cinema, con la contemplazione classica dell'arte. L'immagine è percepita dinamica e tremante, portatrice d'emozione, vede il soggetto che filma, essa accompagna, precede, violenta e precipita lo sguardo.

Note

Premessa:

- (1) Nel 1933, rinunciando ai suoi principi formalisti, diviene uno dei documentaristi ufficiali del III Reich.
- (2) L'opera su vetro realizzata in questa occasione è conservata presso il Museo d'Antibes.
- (3) Nella rilettura dei testi critici di Godard, pubblicati negli anni Cinquanta e Sessanta nei *Cahiers du cinéma*, si rimane sempre colpiti dall'onnipresenza del problema pittorico nella percezione del film.

Digressioni a proposito di Élie Faure e Jean-Luc Godard di Érik Bullot

- (1) Montaigne, *Essais* (Libro III, Capitolo 9, "De la vanité"), in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, *L'intégrale*, 1981, p. 401.
- (2) Questa articolazione corrisponde alla distinzione nietzschiana dell'apollineo e del dionisiaco che molto influenzò Élie Faure.
- (3) "Vocazione del cinema", in *Fonction du cinéma*, Paris, Éditions Gonthier, 1964, p. 74.
- (4) *L'Esprit des formes*, II, Paris, Gallimard, *Folio/Essais*, 1991, p. 97.
- (5) Un primo parallelo tra il pensiero di Élie Faure e quello di Ejženštejn è stato evidenziato da Berthélemy Amengual nel suo libro *Que viva Ejženstein!*, Losanna, L'Âge d'homme, 1980 (capitolo "De la cinéplastique", pp. 607-610).
- (6) "Vocazione del cinema", in *Fonction du cinéma*, p. 73.
- (7) Élie Faure, *Mon périple* seguito di *Reflets dans le sillage*, 10/18, 1994, p. 26.
- (8) Lettera del 29 settembre 1929, citata in *Élie Faure. Biographie*, di Martine Courtois e Jean-Paul Morel, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 213.
- (9) *Ibid.*, p. 274.
- (10) "Introduction à la mystique du cinéma", in *Fonction du cinéma*, p. 30.
- (11) "De la cinéplastique", in *Fonction du cinéma*, p. 510.
- (12) Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1995.
- (13) *Vers une architecture* di Le Corbusier apparve nel 1923. Benché successivi, possiamo citare: *Filmgegner von Heute. Filmfreunde von Morgen*, Hans Richter e Werner Gräff, 1929; *Es kommt der neue Fotograf*, Werner Gräff, 1929.
Cfr. l'opera di Georges Didi-Huberman sul lavoro iconografico condotto dalla rivista *Documents: La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- (14) Cfr. l'articolo "Hors cadre", *Cahiers du cinéma*, n. 215, 1969.
- (15) Non evoco che i primi due episodi (*Toutes les histoires. Une histoire seule*).
- (16) Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Éditions Albatros, *Ça/Cinéma*, 1980, p. 21.
- (17) *Ibid.*, p. 323.
- (18) "Velázquez dopo i cinquant'anni non dipingeva più cose definite. Errava intorno agli oggetti come l'aria e il crepuscolo, sorprendevo nell'ombra e nella trasparenza dei fondi le palpitazioni colorate di cui faceva il centro invisibile della sua sinfonia silenziosa. Non afferrava più nel mondo che gli scambi misteriosi, che fanno penetrare l'uno nell'altro i toni e le forme, grazie a un progresso segreto e continuo nel quale nessun urto, nessun sobbalzo denuncia né interrompe il percorso". *Histoire de l'art. L'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1941, p. 69.
- (19) "Un museo per il cinema creatore d'aura", *Art press*, n. 221, febbraio 1997, pp. 28-33.
- (20) "A proposito di cinema e di storia", *Trafic*, n. 18, 1996, p. 30.
- (21) "Diciamo con maggior precisione che ciò che interessava Méliès era l'ordinario nello straordinario, e Lumière lo straordinario nell'ordinario". "Grâce à Henri Langlois", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions Belfond, 1968, p. 386.

Sul Rubens di Storck... e sul Van Gogh di Resnais: quale film sull'arte?

- (1) L'ortografia del nome di questo cineasta è, secondo le fonti, Stork o Storck. Io opto per la grafia che appare nei titoli del film di riferimento. Mitry scrive Stork, come appare nelle citazioni che riporto.
- (2) Richard M. Barsam, *Non-fiction Film. A Critical History*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992 (2ª edizione riveduta e ampliata), p. 260.
- (3) Dominique Païni, "Le film sur l'art", *Cahiers du cinéma*, n. 411, settembre 1988 (*Le journal des Cahiers*, pp. XIII-XIV).
- (4) Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, t. 5 (1940-1950), Paris, J.-P. Delarge, 1980, pp. 634-635
- (5) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, *7e Art*, riedizione 1985, p. 192.
- (6) Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, *7e Art*, 1995 (6ª edizione 1994), pp. 238-239.
- (7) Op. cit. Tuttavia Mitry precisa: "È certo che allorquando i quadri sono utilizzati a fini psicologici, i film sull'arte prendono una dimensione nuova. Ma, sempre in tal senso, sono molto meno i film sull'arte di quanto un artista non venga scoperto o incontrato attraverso la sua opera".
- (8) Claude Beylie, voce "Resnais", *Dictionnaire Larousse du cinéma*, 1986.
- (9) Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 159.
- (10) Ibid., p. 272.
- (11) Storck firmerà ancora nel 1971 *Paul Delvaux ou les femmes défendues*.
- (12) B. Amengual, "Le présent du futur (sur La Jetée)", *Positif*, n. 433, marzo 1997, pp. 97-98.
- (13) *Histoire du cinéma*, op. cit., p. 633.
- (14) Cfr. nota 3.
- (15) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., p. 192.

Il Carpaccio di Longhi e Barbaro ovvero la necessità della parola

Note sul film sull'arte in Italia

Bibliografia:

Paola Scremin, *Roberto Longhi: Carpaccio vita di un documentario d'arte*, libro e videocassetta, Torino, Umberto Allemandi & Co, 1991.

Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti, Paris, Auditorium du Louvre, 1994.

"Cinema e pittura negli anni del 'formalismo': il dibattito teorico", e "Gli 'Ellenisti'", in Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994.

Antonio Costa (dir.), *Carlo Ludovico Ragghianti, i critofilm d'arte*, Udine, Campanotto, 1995 (studi di A. Costa, P. Scremin, L. Cuccu, M. Bertozzi; intervista con Ragghianti di M. Gasparini).

Paola Scremin, "Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) e il cinema al servizio dell'arte", in *Carlo Ludovico Ragghianti. I percorsi dell'arte*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996 (gli studi di Ragghianti sul cinema e la videocassetta su *Michelangelo*).

L'arte osservata e il "documentario d'autore"

- (1) Jean-Luc Godard, *Godard par Godard. Les années Karina*, Paris, Flammarion, 1985, p. 95.
- (2) Si pensa qui a Monory, Baldessari, Sarkis, Bustamante, Bismuth o Huyghe.
- (3) Si consulti qui il sostanziale catalogo del MOCA di Los Angeles intitolato *Art and film since 1945. Hall of Mirrors*, che fa la sintesi su questa questione individuata dal punto di vista dell'arte contemporanea, dopo *Peinture-Cinéma-Peinture*, catalogo della mostra alla Vieille Charité a Marsiglia.
- (4) Serge Daney, *La politique des auteurs: Entretiens avec dix cinéastes*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1984, p. 9.
- (5) Antoine de Baecque, *Histoire d'une revue*, t. 1: 1951-1959, *Cahiers du cinéma*, 1991, p. 147.
- (6) Citato da Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, p. 209.
- (7) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985, p. 144.

- (8) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, p. 49.
- (9) Gérard Genette, *Figure I*, Le Seuil, 1976, p. 259.
- (10) Harold Rosenberg, *La définition de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 10.
- (11) Jean-Luc Godard, intervista con Alain Jaubert, "Il n'y a qu'à regarder", *Le Monde*, 27 maggio 1982.
- (12) Jean-Luc Godard, proposta raccolta da Hervé Guibert, "Il n'y a qu'à regarder", *Le Monde*, 27 maggio 1982.
- (13) Pierre Sorlin, *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, 1992.
- (14) Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 201.
- (15) Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 154.
- (16) Louis Seguin, *Aux distraitements désespérés que nous sommes*, Toulouse, Ombres, *Essais*, 1991, pp. 127-128.

L'alga e il fungo ovvero il discorso del limite

- (1) G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- (2) Vedere C.-L. Ragghianti, *Arti della visione*, I e II, Torino, Einaudi, 1974, 1976.
- (3) A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, *7e Art*, 1959.
- (4) Ibid.
- (5) Ibid.
- (6) L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. *Hautes Études*, 1994.
- (7) D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- (8) Cfr. la corrispondenza di Cézanne con Émile Bernard (23 ottobre 1905): "Vi devo la verità in pittura e ve la dirò" e il bel commento che ne fa J. Derrida (vedere in particolare il capitolo sul *Parergon* a proposito della cornice) in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- (9) M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Cinema: Arte e impegno

- Al fine di distinguere il film di Alain Resnais, *Guernica*, dal quadro di Picasso, "Guernica", il titolo di quest'ultimo è stato messo tra virgolette. I titoli delle altre opere di Picasso citate in questo testo restano, ciononostante, in corsivo, come previsto dalle regole del codice tipografico.
- (1) Il testo del film è citato a partire dalla copia visionata e dalla sceneggiatura pubblicata in *L'avant-Scène Cinéma*, n. 38, 1964. Le parole tra parentesi sono state soppresse dalla censura.
 - (2) Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, *La Pléiade*, 1976, p. 1525.
 - (3) Picasso, *Métamorphoses et unité*, testo di Jean Leymarie, Genève, Skira, 1971, p. 241.
 - (4) Vedere, per esempio, *Le Charnier* (1944-1945), *Massacre en Corée* (1951).
 - (5) "Il film è stato realizzato grazie ai quadri, disegni e sculture che Picasso eseguì dal 1902 al 1949. Il quadro intitolato Guernica, dipinto durante la guerra civile spagnola, ha fornito l'argomento di questo documentario".
 - (6) Paul Éluard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 917. Le frasi tra le graffe non compaiono nel montaggio definitivo del film.
 - (7) Paul Éluard, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1526.
 - (8) Cfr. Picasso, op. cit., p. 241.
 - (9) In Resnais, questo schierarsi per l'"arte per il mondo" può manifestarsi anche in altro modo, avendo il regista lo stesso atteggiamento quando l'arte di cui tratta non è "impegnata" nel senso politico del termine. Le sue proposte sul film che egli consacra alla pittura di *Van Gogh* un anno prima di *Guernica* a questo proposito sono rivelatrici. Si tratta di dare a vedere "il mondo interiore di un artista", di fare apparire "l'architettura tragica" della sua opera. "Questa esperienza d'ordine drammatico e cinematografico non ha niente a che vedere con la critica d'arte" (sottolineiamo). Alain Resnais, da G. Bounoure, Paris, Seghers, *Cinéma d'aujourd'hui*, 1962, p. 106.
 - (10) Possiamo ricordare, tra l'altro, che il film *Les statues meurent aussi* fu lungamente vietato dalla censura. Cfr. Alain Resnais, da G. Bounoure, op. cit., p. 174.
 - (11) La didascalia introduttiva cita più brevemente "i quadri, disegni e sculture" di Picasso.

- (12) Il caso dove il film modifica alcuni tratti dell'opera artistica è da distinguersi dal caso nel quale l'intervento del cinema è più limitato: sia che esso specifichi alcuni aspetti dell'opera (per esempio perché sceglie un punto di vista per presentare una scultura, scelta del resto inevitabile), sia che aggiunga all'opera (per esempio integrandola in un montaggio o in un insieme dotato di caratteristiche proprie). In questa sede noi non consideriamo queste situazioni, limitandoci ai casi dove uno stesso carattere è trattato diversamente nell'opera originale e nel film.
- (13) Alain Resnais, da G. Bounoure, op. cit., p. 107.
- (14) La soppressione del colore nel film *Guernica* risponde d'altra parte a un'evoluzione del lavoro di Picasso e alla soppressione del colore nella stessa composizione pittorica. Cfr. questo commento del *Charnier* (1944-1945): "Come in *Guernica*, la tavolozza si riduce al laconismo funebre o vendicatore di grigi, di neri e di bianchi, per lasciare al disegno la propria forza e la propria tensione assolute" (Picasso, op. cit., p. 112).
- (15) Cfr. Picasso, 1935: "Prima, i quadri s'incamminavano verso il loro fine per progressione. Ogni giorno apportava qualcosa di nuovo. Un quadro era una somma di addizioni. In me, un quadro è una somma di distruzioni" (Picasso, op. cit., p. 105).

Concezione grafica e impaginazione: Yves Chevretil Desbiolles

Copertina: Marie-Christine Raguin

Revisione: Liliale Dutrait

© Università di Provenza, Servizio Pubblicazioni

Deposito legale, I trimestre 1998, ISBN n. 2-85399-419-8