

La narrazione della luce: influenza dell'immagine pittorica sull'immagine filmica

Da *Diari di Cineclub*, maggio 2017

di Roberto Petrocchi

Il rapporto tra cinema ed arti figurative, come ho avuto modo di evidenziare precedentemente partendo dall'influenza della fotografia (immagine fotografata) sull'immagine in movimento, costituisce rilevante materia di studio della poetica filmica, in termini estetici quanto drammaturgico-narrativi. In tale direzione, il riferimento alla pittura è d'obbligo. Se si vuole indagare sull'identificazione di un'intuizione/ idea visiva, occorre richiamarsi alla storia dell'espressione pittorica - la sua evoluzione - in parallelo a quella dell'espressione filmica ed il rapporto di questa con la contemporaneità; che è anche quello tra cronaca ed ideazione, realismo e visionarietà.

In *"Das Cabinet des Dr. Caligari"* del '21, di Robert Wiene, senza alcun dubbio tra le opere più emblematiche di un cinema (e dell'"allestimento scenico" come allegoria) di matrice pittorica, quest'ultima è da ricercarsi proprio nella costruzione plastica della scena. E' interessante rilevare quanto l'enfaticizzazione della connotazione pittorica - quasi una subordinazione a questa ed intesa, come superamento del realismo della riproduzione fotografica - è determinazione, "segno", di una poetica e non tramite della stessa. Proseguendo nell'exkursus storico va, tuttavia, detto, che la definizione di "allestimento scenico di matrice pittorica" rischia di risultare forviante o, quantomeno, riduttiva; a partire dagli anni che videro una stretta connessione tra cinema e (neo)avanguardie pittoriche. Penso al cinema di Michelangelo Antonioni degli anni '60/'70: da *"Deserto Rosso"* a *"Blow-up"*, passando per *"Zabriskie Point"*, fino al dinamismo cromatico de *"Il mistero di Oberwald"* (1981), le cui influenze pittoriche hanno la valenza di "catalizzare la visione". La stessa - pur attraverso un'intuizione connotata da una sorta di trasfigurazione dell'iperrealismo che rivisita i canoni della pop art - di *"Arancia meccanica"* (1971) di Stanley Kubrick; nel cui cinema influenza/contaminazione che conosce, invero, percorsi ed evoluzioni più complessi e difficilmente catalogabili: il riferimento è ai modelli pittorici del Settecento inglese, e non solo, in *"Barry Lyndon"* (1975). Lo stesso dicasi per altri maestri del cinema mondiale: da Luchino Visconti di *"Senso"* (1954) - con richiami a Fattori e Signorini - ad Andrej Tarkovskij de *"Lo Specchio"* (1975), dove le citazioni alla pittura di Pieter Bruegel il Vecchio, lasciano il posto all'abbandono all'immagine onirica, alla sollecitazione - oserei dire - ad andare visivamente oltre questa; da Ingmar Bergman di *"Sussurri e gridi"* (1972) la cui straordinaria potenza espressiva delle immagini, richiama le suggestioni, rarefatte e dolenti, dell'opera di Caspar David Friedrich e, nella predominanza scenografica/fotografica del rosso, cita *"La Stanza Rossa"* di Matisse, assieme a *"La lotta di Giacobbe con l'angelo"* di Gauguin. Per arrivare a Pier Paolo Pasolini de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), nel quale il riferimento pittorico a Piero della Francesca ha il poter di perturbare il realismo della esistenza umana, la sua dimensione di sofferenza e degrado, per assurgere al lirismo poetico.

Introducendo la presente, seppur sintetica, dissertazione sul rapporto tra immagine pittorica ed immagine filmica, ho sottolineato come l'influenza della prima sulla seconda si debba intendere estetica quanto drammaturgico-narrativa. E non potrebbe essere altrimenti. Basti pensare ad un "narrare della luce" come fondamento del racconto - ed i suoi conflitti - per immagini filmiche, ma prima ancora "detonatore visionario". L'dea espressiva cessa, in tal modo, di germinare dall'assenza e il buio, per vivere attraverso la "traccia visiva" di un sentimento. Tesi fatta propria dai maestri della

luce nel cinema, mai come in questo caso co-autori di un'opera cinematografica, al pari di autori e/o registi. Per il "Premio Oscar" Vittorio Storaro, dirigere la fotografia in un film significa essere "libero ingegno creatore della "fotografia, cioè dello scrivere con la luce", e non esita ad ammettere di non essersi mai sentito a proprio agio nel ruolo di direttore della fotografia: Sin dai miei primi lavori ho sentito il bisogno di esprimere la mia individualità, sia pure in un'opera collettiva come quella cinematografica. Ho sempre cercato una definizione diversa, persuaso che chi fa questo mestiere è co-autore di un'opera dell'opera medesima, responsabile delle sue ideazioni. Chi fa fotografia - aggiunge Storaro - scrive con la luce la storia del film, come il compositore la scrive con le note, lo sceneggiatore o lo scrittore con le parole. Noi siamo dei visionari, deriviamo da un serie di visioni, dalla storia della pittura. Ma se un pittore racconta una storia in un'unica immagine - e, si potrebbe aggiungere, grazie al potere evocativo di questa (come fa, del resto, la semplice riproduzione fotografica) - la cinematografia - espressione in cui egli maggiormente si riconosce - ha il privilegio del movimento. Le parole di Vittorio Storaro, non dicono solo questo; svelano, al contempo, la natura stessa dell'invenzione, della "manipolazione dell'arte"; estendono i confini della visione e del sogno. In altri termini, aspirano ad un Cinema come sintesi "altra" dell'espressione visionaria.