

Le leggi pittoriche nei problemi del cinema

Kazimir Malevič

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 183-188 ◇

PER fornire legittimità al titolo di questo articolo, avrei dovuto proporre un'analisi dettagliata di un'intera serie di produzioni cinematografiche, aggiungendovi pure una grande quantità di materiale illustrativo a testimonianza dell'influenza delle arti pittoriche sulla struttura delle pellicole.

Un simile lavoro avrebbe ben presto acquisito dimensioni troppo ampie per essere pubblicato.

Pertanto, ho deciso di limitarmi alla stesura di un breve articolo, accennando a tale argomento soltanto superficialmente, e in relazione al lavoro di Dziga Vertov.

Le leggi pittoriche nei problemi del cinema non sono state ancora messe in luce né dai registi, né dai critici, né dagli studiosi di cinema, anche se vengono utilizzate da tutti.

A tutti, infatti, sembra che il cinema sia un'arte indipendente, e i registi sono convinti di non avere niente in comune con le influenze pittoriche; ritengono di essere nuovi 'eliografi' di quadri speciali che nessun'altra forma d'arte può raffigurare, se non quella cinematografica.

In realtà, il mondo del cinema ha già notato che, spesso, nei film si insinua una teatralità di pessimo gusto, contro la quale è necessario combattere. Tale lotta deve essere condotta, in primo luogo, contro i metodi e i principi del teatro adottati all'interno del cinema, nello sviluppo di questo o quel tema.

Ovviamente, il metodo teatrale è un metodo artistico-decorativo, con uno sviluppo bidimensionale dell'azione su una superficie piana; è questo il suo spazio legittimo. Quando a teatro si sviluppa un tema, tale sviluppo avviene su di un piano unicamente frontale. Da questo spazio bidimensionale dipende anche l'intero lavoro attoriale. Inoltre, l'attore non è mai soltanto attore, ma anche, per così dire, una 'macchia' decorativa. Il suo costume, in ogni suo

dettaglio, dev'essere, come tutti i suoi movimenti, in armonia con la direzione complessiva, con il ritmo della scena.

Il cinema sviluppa la sua tematica anche in una dimensione temporale. Più precisamente, intende dispiegare il tema in una dimensione temporale ben più ampia rispetto a quella del teatro.

Tuttavia, questi tentativi di utilizzare un tempo espanso in tutte le sue forme si rivelano quasi irraggiungibili con le attuali strutture narrative, e il film resta fissato su un illusorio piano pittorico tridimensionale. Pure quest'ultimo, vale a dire la 'rappresentazione' pittorica, dovrebbe incontrare un'opposizione (come anche l'arte teatrale), poiché il piano pittorico interferisce con il cinema, e influenza la composizione e il montaggio dei fotogrammi in un intero.

La cinetica non riesce ancora a risolvere la questione, né a liberare il cinema dall'illusoria posizione tipica di un qualsiasi quadro pittorico.

Dopo aver esaminato una grande quantità di pellicole cinematografiche, quello che ho potuto apprezzare è stato soltanto il perfezionamento delle possibilità tecniche possedute dal cinema. Tra le opere visionate, infatti, non ne ho visto nemmeno una in cui fosse stato posto il problema della 'forma-cinema' in quanto tale, come elemento intrinseco, come tratto peculiare del cinema.

Se infatti ci sono state innovazioni, queste hanno unicamente riguardato il piano dei problemi pittorici. Di conseguenza, i problemi affrontati nella pittura sono risultati rilevanti anche per l'arte cinematografica.

Tutte le produzioni cinematografiche si sviluppano, quindi, a partire dai materiali pittorici che sono già presenti negli archivi della storia dell'arte. I più recenti film che parlano di vita quotidiana si muo-

vono ancora sotto il segno di un realismo da tempi passati, storico-archivistico, da *peredvižniki*.

Ad esempio, Ėjzenštejn, pur con le sue innovazioni, resta un vecchio *peredvižnik*: non tenta soltanto di introdurre il nuovo nel cinema, ma anche di usare tutti i suoi mezzi tecnici per esprimere quadri vecchio stile, da *peredvižnik*.

Bisogna ammettere che i suoi quadri non sono volgari, ma possono essere posti sullo stesso livello delle opere di un pittore come Makovskij.

Lo studio delle forme di raffigurazione pittorica è necessario in quanto, in ogni caso, l'influenza della pittura sulla composizione dell'inquadratura cinematografica e sull'espressione del tema continua ad agire in maniera incisiva.

Se si studieranno le forme pittoriche della rappresentazione cinematografica, ci si imbatte in una grande quantità di procedimenti innovativi nel metodo di espressione, e si schiuderanno allora nuovi orizzonti di percezione dei fenomeni più nuovi, non visibili prima di tale studio.

Lo studio delle tendenze pittoriche nei confronti della rappresentazione permetterà un'organizzazione corretta e sistematica del materiale e, inoltre, renderà possibile evitare quella confusione che è ora presente nelle opere cinematografiche, tanto sulla linea della composizione dell'inquadratura, quanto su quella dei contrasti, in particolare in quelle forme che aspirano a nuove scoperte.

Con lo studio del materiale pittorico, soprattutto del più recente, scopriremo una linea molto importante, una linea sulla quale il tema si disgrega e si dissolve, così da permettere l'emersione di nuovi fenomeni, a noi ancora sconosciuti. Non vedremo più l'immagine dell'oggetto, ma il suo nuovo contenuto.

L'arte dei *peredvižniki* era una muraglia cinese che sbarrava la strada a tutte le questioni concernenti la pittura. Tale muraglia è ancora in piedi, e le breccie aperte dalle tempeste delle correnti pittoriche più recenti vengono riparate con zelo.

Anche il cinema contemporaneo possiede la sua muraglia cinese, a protezione dei "problemi di Monty Banks" dall'intrusione di nuove questioni.

Altrimenti, come altro spiegare il fatto che il regista Dziga Vertov si sia trovato di fronte a una *mu-*

raglia cine-cinese di non-riconoscimento, proprio in un momento in cui ogni ricerca di nuove *cine-questioni* nell'arte cinematografica dovrebbe essere ampiamente incoraggiata?

Non so cosa voglia e a cosa aspiri Dziga Vertov, non ne abbiamo parlato insieme, ma ho avuto modo di conoscere due suoi lavori: *Odinnadcatyj* [L'undicesimo anno], e *Čelovek s kinoapparatom* [L'uomo con la macchina da presa]. *L'undicesimo anno* mi ha colpito con la sua incorruttibile sincerità, così come per tutta una serie di momenti che lo fanno distinguere, in maniera ben evidente, dall'appagamento compiaciuto à la *peredvižnik*.

Anche se *L'undicesimo anno* è ancora un film i cui elementi (le inquadrature) sono legati a un unico tema, tuttavia rende possibile notare nuovi elementi 'supplementari', a testimonianza del fatto che, in qualche profondo recesso del centro creativo di Dziga Vertov, sono apparse nuove percezioni che richiedono nuove disposizioni formali.

Queste nuove sensazioni hanno fatto emergere alcuni momenti che non erano mai stati nemmeno immaginati da alcun regista prima di Vertov.

L'undicesimo anno contiene già una percentuale significativa di momenti 'astratti', che sono anche il risultato di nuove sensazioni, pur non ancora consapevolmente riconosciute dal regista. Tuttavia, già questo è sufficiente.

Analizzando *L'undicesimo anno*, assistiamo all'apparizione di nuovi elementi che, alla fine, saranno organizzati in una singola catena e, presentando una nuova forma di trasmissione di nuove sensazioni, ci daranno un nuovo tipo di film mai visto prima.

Rintracciare questi indizi e apprezzarli può essere fatto solo quando lo spettatore conosce la loro causa, quando sa da dove provengono, da quale ambito emergono, a quale sistema appartengono...

Posso affermare che, per interpretare un film come *L'undicesimo anno*, è assolutamente necessario conoscere il futurismo di Boccioni e di Balla, e l'intero sistema di pittura futurista. Qualsiasi analisi 'dal punto di vista cinematografico' non sarà sufficiente. Su questa sola base, si rischia di commettere errori enormi nella valutazione di *L'undicesimo anno*, così come di altri film simili.



Fig. 1

Allo stesso modo, ad esempio, Paul Cézanne — tessitore di prim'ordine non di intrecci narrativi, ma di intrecci pittorici — è stato poco apprezzato dagli impressionisti: Mauclair, l'ideologo del movimento, lo classificò tra gli artisti di terz'ordine. E questo perché Cézanne veniva misurato e valutato dal punto di vista dell'impressionismo.

Se si considera Cézanne da questa prospettiva, è ovvio che nelle sue opere non si trovino caratteristiche pienamente impressioniste.

Tuttavia, tale valutazione è errata, in quanto Cézanne deve essere analizzato anche dal più ampio punto di vista pittorico, e allora lo si potrà apprezzare in maniera corretta.

Lo stesso vale per *L'undicesimo anno*: se lo valutassimo dal punto di vista di Monty Banks (e dei suoi problemi), allora ovviamente il giudizio sarebbe un altro, e Dziga Vertov uscirebbe dal confronto con le ossa rotte. Ma se analizzassimo *L'undicesimo anno* dal punto di vista del futurismo, allora si troverebbe molto materiale prezioso e promettente.

Il punto di vista del futurismo, che ho usato nell'analisi del film, mi ha aiutato a individuare una serie di elementi futuristi. Non dispongo di tutto il materiale necessario per stabilire i fatti in maniera più precisa, ma quelli che possiedo possono comunque dare una qualche idea del *futur-influsso*. Inserisco qui due immagini: uno è un fotogramma da Dziga Vertov [Fig. 1], l'altro è un quadro di Balla [Fig. 2]. Dimostro così che, in quel momento, Dziga Vertov era guidato da percezioni futuriste, che in lui vi erano principi di tensione dinamica, che dalle immagini di

Dziga Vertov e di Balla otteniamo la stessa identica sensazione di forza.

Ora, se Dziga Vertov avesse una buona familiarità con il futurismo, riuscirebbe ben presto a selezionare, da questo o quel film, elementi futuristi e a usarli per la creazione di un nuovo film dinamico in forma pura.

Tuttavia, anche quello che Vertov ha già raggiunto in *L'undicesimo anno* lo ha reso il primo scopritore delle nuove possibilità dell'arte cinetica.

L'uomo con la macchina da presa rappresenta un ulteriore passo avanti.

Questo passo avanti, ovviamente, va compreso. O meglio, per comprenderlo, bisogna cercare un fenomeno analogo nel campo delle altre arti, ad esempio il futurismo o il cubismo. Conoscendo questi due movimenti, si potranno individuare segnali di fenomeni simili.

All'interno de *L'uomo con la macchina da presa* ho individuato un'enorme quantità di elementi (inquadrature) di natura specificamente cubofuturista. Non ho a portata di mano questi elementi per tracciare un'analogia con gli elementi del cubofuturismo, ma chi ha visto il film ricorderà una serie di momenti di *sdvig* [slittamento] dei movimenti della strada, dei tram, e di tutti i possibili spostamenti di oggetti in direzioni diverse, in cui la costruzione del movimento non soltanto procede dalla profondità verso l'orizzonte, ma si sviluppa pure verticalmente.

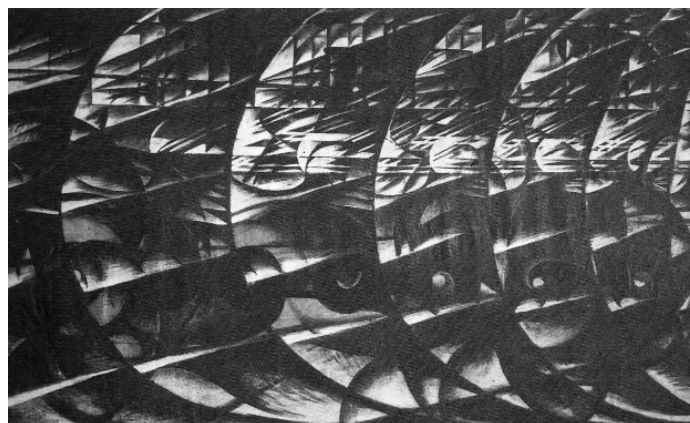


Fig. 2

Bisogna dire che chi ha curato il montaggio delle inquadrature ha compreso a meraviglia l'idea, o il compito, del nuovo montaggio, che esprime uno *sdvig* che prima non c'era.

Come *L'undicesimo anno*, anche *L'uomo con la macchina da presa* costituisce un materiale di altissimo valore per quanto riguarda i problemi del cinema, ma tale valore deve essere necessariamente messo in risalto e mostrato nel suo complesso in una nuova opera dinamica.

L'uomo con la macchina da presa, in confronto a *L'undicesimo anno*, rappresenta un passo avanti, in quanto non mostra un tema che mantiene la sua intera immagine per tutta la durata del film, quanto piuttosto la disgregazione del tema, e perfino la dissoluzione degli oggetti nel tempo mediante espressione dinamica. In realtà, sia nell'una, sia nell'altra regia non è ancora presente una linea unitaria chiaramente espressa. Entrambe le regie sono ancora ibride. In esse si alternano due principi, o due immagini. L'immagine del ciarpame e l'immagine della dinamica, e per questo motivo i due film non possono essere percepiti come un qualcosa di completo, concluso. Inoltre, il film provocherà sdegno, il che potrebbe portare all'insuccesso del lavoro di Dziga Vertov, e tale insuccesso segnerebbe il fallimento di quel percorso sperimentale che, in futuro, avrebbe potuto produrre molte innovazioni. Queste innovazioni saranno possibili se i film verranno rapidamente purificati da quel dualismo che abbiamo indicato. Ecco il lavoro che Dziga Vertov deve svolgere con urgenza.

Ovviamente, se Vertov andrà oltre, Monty Banks e i suoi simili non glielo perdoneranno. Ma speriamo che Dziga Vertov venga compreso ugualmente, e che riceva un sostegno. Dunque, il percorso di Dziga Vertov si dirige inesorabilmente verso una nuova forma di espressione del contenuto contemporaneo, in quanto non bisogna dimenticare che il contenuto della nostra epoca non può essere soltanto quello di mostrare come vengono messi all'ingrasso nel *souchoz* i maiali o come si mietono i 'campi dorati', perché c'è ancora un contenuto: quello della forza pura, dinamico.

Forse, per una nuova e giovane organizzazione, tale contenuto rappresenta la carica più potente, in grado di elevare l'energia dell'intero nostro secolo.

Ritengo perciò che i giovani registi, per padroneggiare la dinamica della nostra epoca di ricostruzione,

debbano piuttosto studiare Balla, Boccioni, Russolo, Braque e gli altri, e non invece Monty Banks o Pat e Patachon.

Le mie proposte provocheranno di certo sdegno, poiché mi si dirà che bisogna studiare, prima di tutto, i traguardi dei registi del cinema. E io stesso sono d'accordo con questa affermazione, ma solo nel caso in cui i maestri del cinema ci diano un'arte cinematografica pienamente autonoma e autosufficiente. Ma finché questo non avviene, allora è comunque meglio lo studio di quei maestri della pittura che ho proposto, in particolare dei cubofuturisti (in ogni caso, vi sono in loro più potenzialità rispetto ai *peredvižniki*). C'è più contemporaneità nel dinamismo di Russolo che nel film *Monty Banks si sposa*.

I traguardi artistici di Monty Banks sono paragonabili a quelli, nel campo pittorico, di un quadro che abbia come titolo *Gattina sotto l'ombrellino*.

Vorrei ancora una volta precisare che le mie proposte non hanno come obiettivo la trasformazione dei registi di cinema in pittori. No, io propongo soltanto il materiale di studio, per evitare di procedere alla cieca, sotto influenze inutili. In secondo luogo, si tratta di scegliere i momenti necessari all'arte cinematografica.

La nostra architettura è stata una muraglia cinese, ma la pittura contemporanea è riuscita ad aprirvi una breccia, e gli architetti hanno attinto a piene mani dalla pittura costruttivista per creare le più recenti forme di architettura, senza per questo diventare pittori.

Dunque, Dziga Vertov è stato il primo a porre questa nuova questione della dinamica al cinema. Tutti coloro che lottano per l'onore del cinema dovrebbero arrischiarsi a produrre almeno un nuovo film dinamico, per convincersi che la dinamica è il nutrimento autentico del cinema. È la sua essenza.

Non discuto il fatto che si possa costringere una mucca a trasportare dell'acqua, ma che sia un compito a lei naturale, ecco, questo non lo accetto. Non discuto che il cinema possa essere forzato a mostrare i traguardi di Monty Banks e dei suoi simili, ma questo non è la sua unica essenza, l'unico suo nutrimento.

Dunque, facciamo spazio ai fenomeni più recenti,

per fare in modo che il cinema non muoia a causa di una gastrite cronica e dei successi di Pat e Patachon e Banks.

Ancora qualche parola su *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* [Berlino – Sinfonia di una grande città] e *L'uomo con la macchina da presa*. Durante la *première* del film, ho colto di sfuggita un commento dal pubblico, secondo cui *L'uomo con la macchina da presa* presenterebbe elementi di *Sinfonia di una grande città*.

Sì, in parte sono presenti, ma non si devono trarre conclusioni affrettate basandosi solamente su questo. Non bisogna farlo perché tra questi due film c'è una differenza nel risultato raggiunto. Può darsi che *Sinfonia di Berlino*, in sostanza, avesse lo stesso compito che Dziga Vertov si è dato in *L'uomo con la macchina da presa*, ovvero il compito di esprimere la forza dinamica. Nel primo caso la dinamicità della città, nel secondo la dinamicità in senso assoluto.

Il *cinedinamista* della *Sinfonia di Berlino* voleva, essenzialmente, mostrare lo sviluppo della dinamica dal momento della quiete statica (la città che dorme) fino alla sua massima intensità.

Tuttavia, il regista Ruttmann, alla fine, non ha fatto nient'altro che un gran ciarpame, una grande baraonda. Invece della dinamica, ha mostrato come si addormenta e come si sveglia il ciarpame del quotidiano. E lui, un *cine-rigattiere di ciarpame*, con l'aiuto della tecnica cinematografica ha mostrato 'su un piano sinfonico' agli spettatori tutto il ciarpame da lui raccolto nella 'città di Berlino' al mercatino delle pulci.

L'uomo con la macchina da presa, nella sua essenza, non ha questa tendenza. Ha, piuttosto, la tendenza a de-oggettivizzare il centro della città, senza legare alcun elemento in un pensiero unico che scorre. Ci sono spostamenti ininterrotti, imprevisi. Qui, per la prima volta, gli elementi non si sono potuti legare in un unico insieme per rappresentare il chiacchiericcio del quotidiano.

Dziga Vertov non tenta di comprendere, né di giustificare una macchina concentrandosi su come essa produca sigarette o munga una mucca, ma mostra il movimento puro, la dinamica pura, la forza che è sempre stata oscurata dal bocchino della sigaretta,

o dalla schiena di Monty Banks. In *Sinfonia*, invece, tutta l'attenzione è sulla comprensione, e con un ben definito tocco morale.

Ecco perché tra questi due lavori c'è una grande differenza. Dziga Vertov separa gli oggetti cinematografici dal ciarpame e li trasferisce nel mondo della dinamica, mentre *Sinfonia* ha sempre a che fare con il ciarpame, anche se sinfonico.

Quando avremo fissato i nostri obiettivi verso la dinamica, ancora sconosciuta, della vita metallica e industrial-socialista, riusciremo a vedere un nuovo mondo, non ancora sviluppato.

www.esamizdat.it ◇ K. Malevič, *Le leggi pittoriche nei problemi del cinema*. Traduzione dal russo di Martina Morabito (ed. or.: Idem, *Živopisnye zakony v problemach kino*, in "Kino i kul'tura", 1929, 7-8, pp. 22-26) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 183-188.

◇ **K. Malevich, *Painterly Laws in the Problems of Cinema*** ◇
Translated by **Martina Morabito**

Abstract

Italian translation of *Zhivopisnye zakony v problemakh kino* by Kazimir Malevich.

Keywords

Russian Cinema, Dziga Vertov, Suprematism, Urban Landscape.

Author

Kazimir Malevich (1879-1935) was a pioneering Russian avant-garde artist, and the founder of Suprematism, a movement focused on basic geometric forms and pure abstraction. His oil on linen canvas *Black Square* (1915) became a revolutionary icon of the art of the 20th century. His most influential theoretical work, *The World as Non-Objectivity*, was written in 1926 and published in Munich. In this text, Malevich outlined the philosophical underpinnings of Suprematism, advocating for the supremacy of pure artistic feeling over representational forms. Throughout the 1920s, he wrote extensively about the intersection of art, science, and technology, envisioning a new visual language inspired by aerial perspectives and experimental film. His theoretical writings reveal a deep engagement with questions of perception, form, and the role of art in a rapidly changing world.

Translator

Martina Morabito, PhD, is an adjunct professor at the University of Siena and Milan. She conducts research in the field of Russian Literature, with a particular focus on Symbolism, poetic translation, and visual culture. In *Between Greece and the Orient* (2022) she analysed the conceptualisation of geographical space in Russian Modernism. As a translator, she has published an anthology of haiku composed by Russian Symbolists, and the Italian translation of the poetic cycle *The Snow Mask* by Alexandr Blok.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Martina Morabito

