

Il cinema e la pittura

Michail Cechanovskij

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 189-193 ◇

I TEORICI del cinema, nello stabilire i punti di contatto e divergenza tra cinema e teatro, e cinema e letteratura, hanno del tutto tralasciato il parallelo più significativo e naturale: quello tra cinema e arti figurative.

La questione del rapporto tra cinema e pittura andrebbe esplorata non solo da un punto di vista, quello dell'influenza della pittura sul cinema, ma almeno da due, e cioè insieme alla prima questione si dovrebbe esaminare anche la seconda: quella dell'influenza del cinema sulla pittura.

Solo una duplice incursione di questo tipo ci porterà a conclusioni più significative e nuove e, per molti versi, anche inaspettate.

Cercheremo di colpire alle spalle la questione posta, ossia di affrontarla proprio dal secondo punto di vista: il cinema influenza la pittura? E se sì, in cosa consiste questa influenza?

Innanzitutto, per dare una giusta luce a questo punto di vista, sarà necessario scendere dall'elevata piattaforma estetica su cui i nostri artisti e critici d'arte cercano con tutte le loro forze di mantenersi. Questa piattaforma elevata consiste in una comprensione feticistica del valore delle opere d'arte figurative; consiste in discorsi errati, e perciò dannosi, sul valore assoluto, sull'essenza geniale della produzione creativa artistica. Loro — gli storici dell'arte — ignorano ciecamente il fatto palese che la riproduzione artigianale e fotocinematografica della natura è un prodotto di consumo del tutto omogeneo, una merce il cui valore, come quello di qualsiasi altra merce, è determinato dalle medesime leggi economiche. Senza tenere in alcun conto queste leggi, i critici d'arte hanno, in buona coscienza, escluso dalla storia delle arti figurative sia la fotografia, sia il cinema.

Il primo errore se ne è trascinato dietro altri. Sia

gli artisti che i teorici continuano ostinatamente a ignorare il fatto già ovvio che il cinema oggi svolge appieno le funzioni sociali ed emotive che un tempo appartenevano interamente e in maniera illimitata alla pittura e alla scultura.

Ma, qualunque sia l'atteggiamento degli artisti nei confronti della questione, resta il fatto che il modo di produzione artigianale viene soppiantato dal prodotto più economico e perfetto della produzione meccanica.

Pertanto, la lunga e profonda crisi che l'arte figurativa sta attraversando da quasi mezzo secolo non può avere altra interpretazione se non quella puramente economica: non si tratta di una semplice crisi, ma di un'agonia mortale che stanno vivendo le vecchie forme artigianali di produzione dei beni artistici.

Migliaia di esempi dimostrano che la crisi delle arti figurative non è un processo isolato, e che è strettamente correlata all'emergenza e alla crescita esplosiva della fotografia e del cinema.

In questa agonia mortale, la pittura ha compiuto il tentativo, storicamente senza precedenti, di uscire dalla sfera delle arti figurative; cessare di svolgere le sue funzioni originarie e sociali: raffigurare, narrare, predicare o anche semplicemente decorare. Negli ultimi trent'anni, gli ideologi della nuova arte hanno cercato con straordinaria insistenza e fervore di convincere il loro pubblico che il valore e l'essenza delle arti figurative non risiedono in alcun modo nelle loro proprietà rappresentative o nel loro contenuto tematico ma che il vero, assoluto valore della pittura e della scultura consiste nella 'fattura', nella 'costruzione' e in milioni di altre ottime qualità assenti... dalla fotografia e dal cinema. Il grido chiassoso e insistente della pubblicità dei futuristi farebbe invidia a qualsiasi venditore di crema per scarpe e prodotti

simili.

Ma convincere il consumatore medio non è così facile, e lui, con la coscienza pulita, ha eliminato dal suo budget la voce 'quadri e visite a mostre', sostituendola con 'fotografia e cinematografia' (i mecenati dei paesi capitalisti non contano, poiché la loro esistenza contraddice anche le leggi economiche).

E il consumatore ha ragione. Cosa gliene importa dell'estetica, di tutte le varie sottigliezze estetiche? Mai, in nessuna epoca, le questioni di pura estetica hanno interessato e avrebbero potuto interessare il consumatore medio. E, a dirla tutta: si possono trovare oggi in tutta Europa una decina di artisti capaci di rappresentare la natura con la stessa precisione e (addirittura!) maestria, di trattare il tema con la stessa forza, ampiezza e chiarezza di come fa il cinema contemporaneo o come facevano gli artisti dei secoli passati? No, non si possono trovare, non esistono questi maestri, e non possono esistere, perché la domanda di rappresentazione creativa della nostra vita è del tutto soddisfatta dalla fotografia e dal cinema.

Questa pagina della storia dell'arte, questa lotta all'ultimo sangue tra due arti affini e che allo stesso tempo si negano a vicenda, non è ancora stata trattata né dai nostri critici d'arte, né dagli economisti¹.

Dopo aver sconfitto, senza difficoltà, il suo avversario-artigiano, il cinema ha seguito lo stesso percorso dei suoi compagni industriali. E qui osserviamo il medesimo fenomeno caratteristico che si è verificato con la sostituzione di qualsiasi produzione artigianale e manifatturiera con quella meccanica. Chiunque, anche un operaio poco qualificato, può lavorare a una macchina, e nelle fabbriche hanno iniziato a lavorare donne e bambini. È vero, i bambini non sono andati a lavorare nel cinema, ma lo hanno fatto tutti coloro a cui questo impiego interessava per qualche motivo: il regista teatrale fallito, l'attore, il lavoratore del circo, il chimico, il dentista e, più semplicemente, la persona comune. Tutti costoro hanno realizzato film, e tutti hanno ottenuto

un qualche risultato.

E, in effetti, quali conoscenze, quali competenze professionali o capacità innate sono necessarie al creatore di questa nuova arte? Questo quesito è stato forse risolto ai nostri giorni? No, non lo è stato affatto. Da qui, naturalmente, è nata la teoria errata e assurda secondo cui il cinema è una forma d'arte completamente nuova, che esiste secondo leggi proprie.

Molti aspetti puramente pittorici nei processi dell'arte cinematografica in quanto arte spaziale sono ormai noti a tutti e non suscitano particolari dubbi.

La composizione nel fotogramma di linee, forme piane e volumetriche, la composizione di luce e ombra, il tema letterario e il suo sviluppo, il montaggio concettuale e ritmico, tutti questi elementi sono sempre stati fondamentali anche nella pittura.

Un'obiezione comune sollevata dai teorici del cinema è l'affermazione secondo cui la pittura non conosce il movimento, è un'arte statica e solo spaziale, mentre il cinema è prevalentemente dinamico, spazio-temporale.

Ma questa obiezione non tocca l'essenza della questione.

La figura umana raffigurata su tela, naturalmente, non si muove, ma ciò non è l'essenziale; l'essenziale è che questa figura 'statica' sia la sintesi di una serie di movimenti che l'artista ha studiato e osservato a lungo. Così, Rodin, prima di iniziare a lavorare, faceva muovere liberamente i modelli nel suo studio. E non solo Rodin; per tutti gli artisti, il processo di osservazione del movimento è un elemento fondamentale e imprescindibile del lavoro. Gli artisti giapponesi vedevano e fissavano posizioni di animali in movimento che l'occhio di un essere umano normalmente sviluppato non riusciva a cogliere. Questo fatto è stato accertato solo dopo l'invenzione della fotografia istantanea.

Così, l'occhio dell'artista compie lo stesso lavoro, anzi, un lavoro ancora più preciso di quello dell'obiettivo della cinepresa. Analizzando i movimenti in una serie di fasi statiche sequenziali, l'artista individua una posizione complessa che, per tale ragione, produce un'impressione di vitalità. È proprio da questa essenza dinamica delle arti figurative che sono na-

¹ A seguito di questa lotta, il cinema non ha ceduto nessuna delle sue posizioni, mentre la pittura, per salvare la vita e l'onore, ha dovuto amputare tutte le parti del suo organismo che potevano essere amputate e, come in una favola, sono rimaste solo 'corna e zampe'.

te le prime pellicole cinematografiche: l'animazione artigianale originaria.

La componente temporale della natura del cinema come mezzo artistico si manifesta in due modi: 1) come una serie di immagini disposte in una certa sequenza significativa (montaggio illustrativo) e 2) come una serie di immagini disposte in una sequenza ritmica (montaggio ritmico).

Entrambe queste forme temporali si trovano, in stato condensato, anche nell'essenza stessa delle arti figurative.

Esempi classici di montaggio illustrativo possono essere opere quali gli affreschi della Cappella Sistina di Michelangelo, le *Cento vedute del Monte Fuji* di Hokusai, la *Passione* di Dürer e così via. Il montaggio ritmico si manifesta con piena evidenza negli affreschi murali (come la Cappella Sistina), dove una serie di immagini fa parte di una composizione architettonica. L'analisi formale di qualsiasi dipinto, figurativo o astratto che sia, ne stabilisce facilmente la struttura ritmica. Un segno distintivo del cinema ancora più evidente è la dinamica interna del fotogramma. Anche sotto questo aspetto, il cinema è comunque più vicino alle arti figurative che al teatro.

Il movimento viene fissato su pellicola in una serie di fotogrammi-quadri statici che, in questa condizione di staticità (se si osserva il film su un tavolo), non hanno nulla a che fare né con il teatro, né con la letteratura, ma rientrano a pieno titolo nelle leggi costruttive delle arti figurative. Pertanto, la forma dell'arte cinematografica dovrebbe essere riconosciuta non nella dinamica illusoria, ma solo nella serie di fotogrammi-quadri statici. Un esempio tratto dal campo delle arti figurative, come i ben noti disegni di Busch — in cui l'artista si propone di presentare non solo una trama estesa, ma anche una sequenza di movimenti consecutivi — annulla quasi del tutto il confine tra disegno statico e animazione, la forma più legittima e pura dell'arte cinematografica.

Una pellicola montata da singoli fotogrammi statici (diapositive), in sostanza, non cessa di essere un film. Un esempio eccellente di ciò si ritrova in *Arsenal* [Arsenale] di Dovženko, in cui il regista monta con straordinaria audacia fotogrammi quasi statici. Solo un artista potrebbe arrivare a concepire un

simile trucco.

È vero che tutte le leggi pittoriche menzionate assumono nel cinema una nuova direzione: alcune perdono il loro significato, altre, al contrario, ottengono uno sviluppo senza precedenti nelle arti figurative. Tuttavia, rimane pienamente valido il principio che non è il musicista, né il letterato, né l'operatore teatrale, ma solo l'artista, con le sue capacità innate e le conoscenze professionali acquisite, lo specialista più competente in tutte le questioni fondamentali dell'arte cinematografica.

Se ci rivolgiamo alla storia dello sviluppo del cinema, troveremo anche qui una prova, se non evidente, perlomeno indiretta del principio appena formulato. Solo dopo che il cinema è finito nelle mani di operatori con almeno un minimo rapporto con le arti visive, la cinematografia si è trasformata in arte cinematografica. Il passato professionale dei cosiddetti creatori di cinema contemporaneo è lo stesso: tutti hanno iniziato come artisti o, almeno, 'sanno disegnare'. Basterà menzionare i nomi di Griffith, Kulešov, Èjzenštejn, Dovženko e Ruttmann.

Per chiarire definitivamente il nostro punto di vista sulla natura del cinema, bisogna aggiungere che il cinema non è, ovviamente, 'pittura in movimento' in senso letterale. Il cinema è nettamente diverso dalla pittura, così come la pittura lo è dalla scultura, e la scultura dall'architettura. Tuttavia, ciò nonostante, è necessario stabilire che l'arte cinematografica è un nuovo ramo, organicamente affine, delle arti figurative.

La conoscenza delle leggi della pittura (e certamente non solo della pittura futurista) è necessaria per i cineasti, ma nella stessa misura in cui è necessario per uno scultore e un architetto conoscere queste leggi. Pertanto, è altrettanto corretto parlare delle leggi della scultura e dell'architettura nelle questioni del cinema.

Inoltre, è necessario ricordare che ciascuna di queste arti affini ha propri materiali, propri mezzi e metodi di produzione. Per quanto riguarda il cinema, è particolarmente importante tenere a mente che i suoi metodi sono industriali, molto diversi dai metodi artigianali della pittura.

Fino a poco tempo fa, l'unico evidente vantaggio

della pittura era la rappresentazione a colori della natura e la pittura in quanto tale. Ma il cinema a colori, con le sue colossali prospettive, annulla tutti i presunti vantaggi della pittura artigianale. Integrando il colore nella sua forma, il cinema rivelerà ancora più chiaramente la sua natura rappresentativa.

Pertanto, le leggi della pittura (insieme a tutti i più recenti progressi) e della scultura sono troppo limitate e anguste per il cinema. Le sfide del cinema richiedono un'espansione, un approfondimento e, talvolta, una radicale riforma delle leggi delle arti spaziali precedenti al cinema.

Diventando sonoro e a colori, il cinema avanza enormi pretese anche nei confronti dei suoi stessi creatori. Quello che sanno e sanno fare i pittori da cavalletto contemporanei non è sufficiente per i futuri maestri dell'arte cinematografica.

Si può dire con certezza che solo i più grandi maestri del rinascimento, per la vastità delle loro conoscenze e la versatilità dei loro talenti, sarebbero potuti diventare veri maestri in questa grande arte figurativa contemporanea.

Il cinema sta ancora aspettando i suoi maestri, i suoi artisti, le sue accademie e il suo rinascimento.

◇ **M. Tsekhanovskii, *Cinema and Painting*** ◇
Translated by **Maria Teresa Badolati**

Abstract

Italian translation of *Kino i zhivopis'* by Mikhail Tsekhanovskii.

Keywords

Cinema, Painting, Visual Arts, Reciprocal Influence.

Author

Mikhail Tsekhanovskii (1889-1965) was a prominent Russian and Soviet animation director, screenwriter, book illustrator, sculptor, and educator. He initially trained as an engineer but soon shifted his focus to the arts, studying in Saint Petersburg. In the 1920s and 1930s, he became a central figure in the Soviet animation industry, contributing to its development both as a director and screenwriter. Tsekhanovskii was particularly noted for his ambitious collaborations, such as the animated adaptation of Aleksandr Pushkin's *The Tale of the Priest and of His Workman Balda*, scored by Dmitrii Shostakovich. Although unfinished, the project remains a landmark in Soviet animation for its innovative use of music and visual narrative. As an illustrator and designer, he brought avant-garde influences into his work, often blending folklore with modernist aesthetics. Tsekhanovskii taught and mentored young artists, influencing the next generation of Soviet animators. His theoretical and practical work laid a strong foundation for Soviet animation as both an artistic and educational field, establishing its place in the broader history of world cinema.

Translator

Maria Teresa Badolati is a Postdoctoral Fellow at Sapienza University of Rome, where she currently works on Old Russian literature. In 2022 she completed a PhD in Documentary, Linguistic and Literary Sciences (Russian Linguistics and Culture) at the same university. Her doctoral thesis focuses on the autofictional work of Alexei Remizov and, in detail, on the textual analysis of *Podstrizhennymi glazami* (1951). Her main research interests concern: Old Russian literature and culture; contrastive analysis of Russian and Italian phraseology; Russian literature of the first half of the 20th century and textual analysis.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Maria Teresa Badolati