

Gesti di creazione. L'artista all'opera nei film processuali

PAOLO VILLA

Le visite agli atelier sono sempre occasioni speciali, in cui l'artista e l'opera si fondono e diventano un tutt'uno indimenticabile per l'osservatore. (Fempfert, 2015, p. 101)

L'atelier dell'artista, tradizionalmente, è un luogo celato a sguardi indiscreti, il cui ingresso è consentito solo a pochi e selezionati collaboratori e ospiti. La creazione che vi avviene è circondata di eccezionalità, in linea con uno stereotipo di ascendenza romantica. Rappresentare i gesti della creazione di un'opera d'arte, mettendo in scena «l'atto segreto per eccellenza» e penetrando nel «mistero dell'atelier», è stato per lungo tempo considerato «la trasgressione di un tabù» (Thivat, 2011, p. 22)¹.

Forse anche per questo, in passato, ben pochi artisti si sono fatti immortalare mentre lavoravano, preferendo raffigurarsi in numerosi autoritratti: ciò comporta che, nella maggior parte dei casi, l'artista si è rappresentato nell'atto della contemplazione, come soggetto osservante e pensante, e non nell'atto creativo, come soggetto operante (Krauss, 2000, p. 86). Certamente esiste un'antica e illustre tradizione di (auto)rappresentazione del pittore nell'atelier (Stoichita, 1998), che tuttavia lascia aperta la dicotomia tra osservazione e azione². Divisi tra il con-

¹ Le citazioni da opere straniere sono tratte dalle edizioni italiane indicate in bibliografia; nel caso di opere non editate in Italia, la traduzione fornita è sempre mia.

² Victor I. Stoichita, nel trattare il tema dell'autoritratto in atelier nella pittura del XVII secolo, osserva infatti che «uno dei maggiori problemi dell'immagine del fare» concerne la presentazione simultanea dell'artista e del suo fare. Non conosco rappresentazioni «in prima per-

templare e l'agire, tra mente ponderante e mano attiva, gli artisti, probabilmente anche per ragioni di legittimazione culturale, hanno sempre accordato maggiore favore alla prima che alla seconda. Eppure, come dimenticare che «l'arte si fa con le mani» e, prima ancora, che «la mano ha fatto l'uomo» (Focillon, 2002, pp. 114, 109)? La mano, prosegue Focillon nel suo breve ma basilare saggio, lungi dall'essere un utensile senz'anima, è un attore essenziale del processo creativo; processo che anzi coinvolge profondamente l'intero corpo dell'artista attraverso complesse dinamiche gestuali e motorie. In molti casi, specie nell'arte del XX secolo, tali dinamiche rivestono un'importanza primaria per la comprensione dell'opera: poter documentare l'atto creativo diviene perciò, per artisti e critici, un'esigenza fondamentale.

L'immagine audiovisiva si candida naturalmente a tale scopo, forte della capacità di «cogliere tanto il tempo esteriore delle cose (tempo ontologico) come anche il tempo dell'uomo (tempo psicologico)» e, di conseguenza, «le temporalità multiple dell'atto di creazione artistica (durata, rottura, folgorazione, concatenazione, ripetizione, progresso, ritorno, movimenti corporei e moti del pensiero)» (Frangne, Mouëllic, Viart, 2009, p. 17). A tal fine, nella prima metà degli anni Cinquanta, in seno al più ampio genere del film sull'arte, si delineò il film processuale, secondo la definizione di Philippe-Alain Michaud (1997, p. 15) ripresa poi da Paola Scremin (2003, ad vocem): suo scopo è documentare la genesi di un'opera d'arte realizzata davanti alla macchina da presa. Diversi di questi film si sono nel tempo rivelati decisivi per la ricezione o rivalutazione critica degli artisti ritratti, e il genere non poté che fiorire ulteriormente con l'evoluzione delle arti verso la performance e l'happening e le pratiche processuali. Alcuni notevoli precursori avevano visto la luce ben prima degli anni Cinquanta: dai brevi filmati di Renoir, Manet e Rodin al la-

sona" che abbiano saputo superare questa difficoltà. Poiché a dipingersi è il pittore, egli deve guardare "in macchina". [...] Egli [il pittore] non è [...] istanza attiva, quanto piuttosto istanza contemplante (e osservabile)» (Stoichita, 1998, p. 240). Si veda, a tal proposito, anche l'analisi che l'autore compie di *Las Meninas* di Diego Velázquez, e in particolare la funzione da lui attribuita alla figura del ciambellano della Regina, José Nieto y Velázquez, che fungerebbe da alter ego (agente) del pittore (osservante).

voro in *Ceux de chez nous* di Sacha Guitry³ alla celebre serie tedesca degli anni Venti *Schaffende Hände* di Hans Cürlis, dedicata ai maggiori artisti dell'epoca (da Kandinsky a Grosz, da Dix a Pechstein) e purtroppo andata in gran parte perduta, fino al famoso *Matisse* di François Campaux, che nel 1946 inaugurò la stagione dei film sull'arte del dopoguerra mostrando il maestro al lavoro sulla tela.

Nel rendere visibile l'atto creativo, il cinema rifletté (e contribuì a rafforzare) la nuova concezione moderna di opera d'arte, non più intesa come oggetto perfetto e concluso, autosufficiente e distaccato dalla contingenza, bensì come configurazione aperta, evento in continuo divenire e mai finito, processo che «mantiene costantemente vivi i momenti del suo sorgere» (Frangne, Mouëllic, Viart, 2009, p. 21).

Il presente contributo intende esaminare il film processuale alla luce del concetto di "gesto", articolandosi in due parti distinte. La prima, richiamando alcuni celebri esempi, indaga il peculiare dispositivo dello schermo-tela, ideato per mostrare al contempo il gesto dell'artista e il progressivo formarsi dell'opera pittorica; la seconda si concentra su tre interessanti film belgi di e con Pierre Alechinsky, testimonianze di forme artistiche in cui i gesti assumono rilevanza centrale. Infine, ci si interrogherà sulla relazione problematica tra gesto artistico e gesto filmico, sull'influenza dell'apparato cinematografico nel processo creativo, fino a delineare alcune problematiche ma ineludibili implicazioni dell'atto di filmare l'artista al lavoro.

«Come un lichene tra l'alga e il fungo»: il dispositivo dello schermo-tela

All'incirca negli stessi mesi, sulle due sponde dell'Atlantico, due cineasti approntavano la medesima soluzione per riprendere l'atto creativo di un pittore. Nell'atelier provenzale di Picasso a Vallauris, nel 1949, il belga

³ Le varie sequenze, girate nel 1915, furono organizzate in forma definitiva da Guitry, coadiuvato da Frédéric Rossif, solo nel 1952, in vista della trasmissione televisiva. Sulle vicende del film e il suo problematico statuto di genere rimando allo studio di Alain Boillat (2015).

Paul Haesaerts⁴ chiese al maestro spagnolo di tracciare delle figure su una lastra di plexiglas interposta verticalmente tra lui e la macchina da presa. L'anno successivo, per documentare l'abituale modus operandi di Jackson Pollock nel fienile-atelier di East Hampton, il giovane fotografo Hans Namuth gli propose di dipingere una lastra di vetro, in posizione orizzontale e rialzata da terra, sotto cui lui si sarebbe posto con la cinepresa. Il dispositivo dello schermo-tela, così peculiare da divenire quasi un marchio di fabbrica del film processuale, era nato.

Sebbene la primogenitura spetti a Haesaerts, è sempre ai due cortometraggi (l'uno a colori, l'altro in bianco e nero) che Namuth fece a Pollock nel 1950 che si fa riferimento in prima battuta nel trattare dello schermo-tela, forse perché in questo caso, più che semplicemente visualizzare il gesto dell'artista come nel caso di Picasso, il cinema riesce a divenire autentico strumento di comprensione critica della natura intimamente processuale dell'arte di Pollock: un "fare" concreto che permane catturato e visibile nel risultato finale, scaturito da un profondo ripensamento della relazione tra materia e strumenti, tra pittura, supporto e artista (Morris, 1968). La serie fotografica e i film di Namuth ebbero un'influenza capitale nella ricezione dell'artista americano. La definizione stessa di *action painting* data da Harold Rosenberg, che metteva in evidenza come la tela fosse «un'arena su cui agire, dove si generava non un quadro, ma un evento» e scaturisse da «un rapporto gestuale in cui ciò che importava era la "rivelazione contenuta nell'atto"» (Del Puppo, 2013, p. 13), non può essere pienamente compresa senza il ruolo di mediazione di questi documenti audiovisivi, che ebbero una più che discreta diffusione (Namuth, 2009, p. 24). Tanto le fotografie quanto i film «cambiarono l'arte e la storia dell'arte, focalizzandosi non sull'opera ma sull'atto, sul processo di creazione dell'arte, invece che sull'oggetto statico» (Boxer, 1998, p. 1).

Dopo aver ripreso Pollock dall'alto, replicando con il suo soggetto la condizione che l'artista intratteneva con la tela stesa a terra, Namuth intuì che la migliore visuale per cogliere il processo creativo era porsi lette-

⁴ Su Paul Haesaerts, uno dei maggiori registi di film sull'arte, si veda Maes (2015); per un panorama generale sulla produzione di film sull'arte in Belgio, alla quale appartengono quasi tutti i casi considerati in questo saggio, rimando a Aubenas (1992).

ralmente dal punto di vista della tela. L'ambivalenza del dispositivo dello schermo-tela e la sua doppia superficie risultano evidenti: da una parte (il "lato spettatore"), in qualità di schermo, esso consente di osservare in maniera privilegiata per quanto inconsueta i gesti dell'artista, tanto fondamentali nel caso pollockiano; dall'altra parte, (il "lato artista") esso, in funzione di supporto fisico, accoglie la materia pittorica, divenendo a tutti gli effetti l'opera finale⁵.

In realtà, questa doppia direzionalità dello schermo-tela riflette pienamente le simultanee, e solo apparentemente contraddittorie, funzioni di separazione e connessione dello schermo *tout court*. Lo schermo permette la visione ma tiene a distanza; consente il passaggio (di calore, immagini, ombre, suoni) ma agisce anche come difesa; superficie osmotica, è anche spartiacque rigoroso tra due spazi non contigui⁶. Ma se lo schermo cinematografico o il video, di norma, non accolgono che momentaneamente le immagini, la tela stabilisce un rapporto autenticamente materico con l'immagine, incorporando sostanze e pigmenti sulla sua superficie in maniera definitiva. L'immagine sulla tela è materiale, quella dello schermo effimera; la prima si radica nella superficie, l'altra la occupa solo transitoriamente. Lo schermo-tela, combinando entrambi gli aspetti, è dunque un ibrido, «una sorta di lichene tra l'alga e il fungo». La metafora è di André Bazin, che definisce il film sulla pittura «una simbiosi estetica tra lo schermo e il quadro» (1959, p. 131): una definizione perfettamente calzante per il dispositivo dello schermo-tela.

L'effetto non manca di colpire lo spettatore: nel trovarsi di fronte Picasso che, in *Visite à Picasso* di Paul Haesaerts, in pochi gesti traccia apparentemente *sullo schermo* una colomba, un vaso di fiori, una donna, un toro, infine una scena bucolica popolata di fauni e ninfe, si avverte – almeno in principio – un genuino spaesamento dovuto alla collisione di due superfici, quella del quadro e quella dello schermo, solitamente ben distinte⁷.

⁵ Intitolata *Numero 29, 1950*, l'opera realizzata durante le riprese del film a colori è oggi conservata alla National Gallery di Ottawa, Canada.

⁶ Sul tema dello schermo, cfr. Carbone, Dalmasso (2014) e Chateau, Moure (2016).

⁷ L'affinità tra le due superfici è rivelata dalla lingua tedesca, che permette di utilizzare il medesimo sostantivo (*Leinwand*, letteralmente "parete di lino") per indicare sia la tela pittorica che lo schermo cinematografico.

Come nel caso americano, anche nei film picassiani lo schermo-tela è volto a esaltare la performance creativa. I movimenti rapidi, sicuri, senza alcuna esitazione del pittore tracciano figure essenziali e potentemente espressive, ma il principale obiettivo è rendere spettacolare il gesto dell'artista. «L'immagine tradizionale del pittore intellettuale ripreso da solo nel suo studio, tipica dei film sull'arte del dopoguerra, con Picasso viene rovesciata e, grazie al cinema, la sua bravura è messa in scena in modo spettacolare.» (Scremin, 2001, p. 95) In una vera e propria performance, lo scaturire dell'opera dai moti delle mani e del corpo viene ripresa includendo nella medesima inquadratura corpo, gesto, figura. Non è forse un caso che i pannelli di plexiglas non siano stati conservati, quasi che il disegno ottenuto non fosse tanto importante quanto l'atto stesso della creazione, compiuto con nonchalance e una sprezzatura consona al rango divistico di Picasso.

Sono più di centoventi i film che, dagli anni Venti alla morte, vedono protagonista Picasso, che attraverso il cinema consolidò il proprio statuto di divo del mondo dell'arte. La rappresentazione del processo creativo, in particolare, ne accrebbe l'aura di artista geniale guidato da ispirazioni improvvise e una maestria innata, secondo ideali ancora d'ascendenza romantica, rimarcandone l'eccezionalità. Se ci richiamiamo alla contemporanea suggestione secondo cui i divi incarnerebbero archetipi classici profondamente radicati nella cultura occidentale (Morin, 1957), Picasso si rivela un Efesto creatore o un Pigmalione capace di dare vita alle proprie creazioni, in linea con la definizione che di lui diede Roberto Longhi di «genio stregonesco» (Scremin, 2001, p. 98).

Nel suo film *Picasso* del 1954, poi divenuto *Incontrare Picasso* nel 2000⁸, Luciano Emmer ce ne presenta la ben nota maestria nel creare con le più svariate tecniche: scultura, disegno al carboncino, ceramica, fino alla composizione con gli *objets trouvés*, rimarcando la dote dell'artista di attraversare l'arte del XX secolo captandone con infallibile intuito evoluzio-

⁸ Il film originale del 1954 fu smembrato e distribuito in sei parti; soltanto nel 2000, col contributo del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, esse vennero ricomposte in un'opera unitaria, accompagnata da un nuovo commento scritto e recitato dallo stesso Emmer. Riguardo alle vicende del film, cfr Scremin (2001).

ni e svolte, e registrandole con la precisione di un sismografo. Anche la disponibilità verso i film processuali non deve probabilmente essere avvenuta senza un certo fiuto per alcuni cambiamenti all'orizzonte: attraverso il cinema Picasso captò, prima di altri, un sentore comune dell'arte tra anni '50 e '60, entrando in modo personalissimo nel campo della *performing art* (Scremin, 2001, p. 98). In questo senso, *Le mystère Picasso* (1956) ne rappresenta la consacrazione: nell'ultima sequenza, l'artista-performer ingaggia con la macchina da presa una sfida di destrezza mentre il regista Henri-Georges Clouzot lo informa dei pochi secondi rimasti a disposizione prima che la bobina di pellicola termini, con un effetto di suspense inedito per un documentario d'arte. Sull'importanza di questo film, già ampiamente analizzato, non ci soffermeremo, se non per constatare la particolare declinazione data al dispositivo dello schermo-tela. Esso non è più una superficie trasparente che consente di vedere sia l'artista *attraverso* il supporto che il formarsi dell'opera *sul* supporto. Utilizzando una particolare carta che consente all'inchiostro di passare dall'altra parte, la superficie di plexiglas è sostituita dal supporto cartaceo, ripreso a pieno schermo, sul quale compaiono i tratti che vanno a costituire la raffigurazione, rimodellata più volte attraverso strati successivi, come in un palinsesto, secondo l'abituale attitudine creativa picassiana. Se l'effetto è, ancor più letteralmente, quello di un'opera che *si fa* sullo schermo quasi magicamente, questa modalità impedisce però di cogliere l'*actio* dell'artista: il gesto, la postura, lo sguardo, le esitazioni. Sono segni puri che compaiono a formare l'immagine, segni assoluti nel senso etimologico di *absolutus*, svincolati da qualunque legame col gesto fisico che li crea.

Se da un lato il film processuale, e lo schermo-tela, possono portare, come in questi casi, a un'iconizzazione del gesto creativo e a un'esaltazione divistica dell'artista nelle sue qualità di performer eccezionale, essi possono anche assumere tutt'altra funzione, gettando invece uno sguardo più analitico sulle modalità creative di un pittore. Il confronto con un altro film di Paul Haesartes è in tal senso illuminante.

Realizzato soltanto due anni dopo rispetto *Visite à Picasso, Quatre peintres belges au travail* illustra un esperimento che vede coinvolti quattro tra i

maggiori pittori belgi del momento, cui viene chiesto di realizzare altrettante raffigurazioni su un grande supporto di plexiglas, nelle quali una stagione dell'anno è associata ad un'età della vita⁹. Il film illustra le fasi di elaborazione delle opere, sottolineando i diversi approcci e metodi dei quattro artisti: se Edgar Tytgat parte da un modello dal vero per trasportarlo prima in un quadro tradizionale e poi sulla parete trasparente, Albert Danoy moltiplica i disegni e gli schizzi preparatori, anche su lastre di vetro di piccole dimensioni, prima di passare al plexiglas. Jean Brusselsman lavora su schizzi cartacei di singoli dettagli molto precisi, compie un'attenta trasposizione tramite griglia prima su carta, poi su vetro, con costante confronto tra i diversi stadi; Paul Delvaux utilizza oggetti reali come modelli, realizzando «un progetto iniziale di dimensioni ridotte e dai colori delicati», traslato e ingrandito nell'opera finale. Anche nelle operazioni di preparazione della tavolozza, di miscela dei pigmenti, di attenta stesura del colore, le differenze tra i quattro autori sono facilmente osservabili tramite il supporto trasparente che muta gradualmente in opera pittorica. Tytgat traccia un invisibile disegno sulla faccia esterna del plexiglas prima di ricalcarlo su quella interna; Danoy procede per strati di colore sovrapposti, partendo dal primissimo piano fino allo sfondo, facendo attenzione ad ogni passaggio che lo strato precedente sia completamente secco; Brusselsman procede con la delicatezza di un miniaturista.

In questo caso manca qualunque enfasi su gesti repentini o ispirazioni improvvisate: la creazione è riportata a un calmo e paziente lavoro d'atelier, a un processo in cui il talento si associa alla dedizione, alla riflessione, all'abitudine, alla padronanza di tecniche e procedure. Se per Picasso lo schermo-tela è soprattutto *schermo*, elemento che esalta la sua creazione-spettacolo come puro piacere visivo e concentra l'attenzione sull'artista e la sua performance, in questo film il dispositivo è sbilanciato sul versante della *tela*, dell'oggetto materiale che, pronto ad

⁹ I quattro pittori e i temi affrontati sono Edgar Tytgat (La primavera e l'infanzia), Albert Danoy (L'estate e la giovinezza), Jean Brusselmans (L'autunno e l'età matura) e Paul Delvaux (L'inverno e la morte). Le quattro opere sono tuttora conservate al Musée des Beaux Arts di Liegi.

accogliere l'immagine e a trattenerla, si trasforma lentamente in un'opera indipendente dall'artista. Il film si sofferma sui momenti in cui il plexiglas, in parte dipinto e in parte ancora trasparente, accosta l'opera in divenire al pittore che progressivamente scompare man mano che stende il colore, in una suggestiva metafora visiva di come l'opera, nel suo sorgere, obliteri dietro (dentro?) di sé il processo che l'ha creata, e che talvolta solo a fatica è possibile ricostruire a posteriori. È perciò evidente l'interesse che il film processuale può rivestire per chi si interessi in sede storico-critica agli artisti ritratti e alle loro abitudini di lavoro, ma non va dimenticato che, specie nel caso dello schermo-tela, la creazione è stata programmata per essere "in favore di camera", e dunque il processo creativo risulta pesantemente influenzato dalle esigenze dell'apparato cinematografico. È un problema sul quale torneremo nella conclusione, non prima di aver evidenziato, con un ulteriore e significativo caso di studio, l'importanza che il film processuale può assumere nell'esame storico-critico di pratiche pittoriche fondate sul gesto.

Dalla calligrafia all'avanguardia, e ritorno

Kyōto, 1955

In occasione di una mostra presso la Nabis Gallery di Tōkyō, nel 1955 il pittore belga Pierre Alechinsky si recò in Giappone. Ebbe così modo di approfondire la conoscenza della cultura e dell'arte dell'Estremo Oriente, in particolare della pratica della calligrafia. Già da qualche anno, tramite le riviste specializzate *Bokubi* e *Bozukin*, era entrato in contatto con Morita Shiryū, uno dei giovani calligrafi giapponesi che stavano reinventando quest'arte secolare. Su suggerimento degli amici cineasti Henri Storck e Luc de Heusch, Alechinsky decise di realizzare un cortometraggio dedicato all'arte della scrittura. Dopo più di tre mesi di riprese a Kyōto e un anno e mezzo di postproduzione in Belgio debuttò *Calligraphie japonaise*, «un piccolo film, a suo modo aristocratico seppur modesto» (Veronesi, 1958, p. 28).

L'antichissima arte della calligrafia, per secoli considerata l'arte eccelsa nei sistemi estetici estremo-orientali, fiorì in Giappone a partire dall'VIII secolo d.C., fondandosi sul sistema di scrittura ideogrammatico importato dalla Cina (*kanji*), integrato con due diversi alfabeti sillabici (*hiragana*, *katakana*). La calligrafia è sempre stata profondamente legata al buddhismo zen: la sua denominazione in giapponese è *shodō*, letteralmente "via della scrittura" (Alabiso, 2001, p. 166), e ne dichiara l'essenza spirituale dalle forti connotazioni religiose. Pur perdendo, in parte, questa forte matrice religiosa, passando da *shodō* a semplice *sho* (Ghilardi, 2011, p. 218), la calligrafia moderna non ha però visto sminuita la sua importanza nella cultura giapponese.

L'esercizio calligrafico investe la persona nella sua totalità, connettendo mente e corpo, uomo e universo in un percorso in cui concentrazione, disciplina, meditazione guidano la mano dell'artista. Contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, la calligrafia è infatti arte del gesto per eccellenza. Dopo una fase meditativa di fronte al foglio posto a terra, il calligrafo compie un gesto repentino e senza esitazioni, che imprimerà un segno dettato da un'intima necessità spirituale. Il segno è dunque significativo non tanto come elemento linguistico, ma anzitutto quale traccia dinamica di un gesto compreso tra due stasi, come il nero dell'inchiostro è racchiuso tra le due zone bianche dei margini. La funzione dei segni travalica il messaggio linguistico che portano; essi rappresentano anzitutto un rimando all'azione compiuta da un corpo per crearli.

La gestualità che viene coinvolta e addestrata nello studio di questa disciplina non considera il pennello, la mano, il polso, il braccio, la spalla e l'intero busto come segmenti staccati e indipendenti, né come meri esecutori di un'idea presente in modo implicito e aurorale nella mente dell'artista. L'atto della scrittura, che può sconfinare nella pittura, è *processuale* in tutti i sensi e a ogni livello. [...] La forma che si dispiega man mano è essa stessa un processo, da cogliere nella sua vibrazione continua e in quanto "forma formante", non come "forma formata" che una volta raggiunta la compiutezza dei tratti giace immobile sul foglio (Ghilardi, 2011, pp. 218, 230; mio corsivo).

I gesti del calligrafo, riattivabili a ritroso con un paziente lavoro di osservazione e interpretazione del segno che li fa perdurare all'infinito, sono la vera creazione d'arte: «la calligrafia è una danza. Come nella danza, il con-tatto¹⁰ è una combinazione di movimento visto e moto percepito» (Ishigawa, 2011, p. 228).

Il film di Alechinsky, «questo film sulla scrittura dell'erba» come lui stesso lo definì (Draguet, 2007, p. 165), esplora in soli sedici minuti l'universo della calligrafia nelle sue molteplici manifestazioni: dalle insegne e dai cartelli che affollano le strade di Tōkyō e Kyōto all'insegnamento nelle scuole, fino alle declinazioni contemporanee di quest'arte. Il ruolo basilare della gestualità è dimostrato dalla sequenza in cui alcuni scolari, sotto la guida di un maestro, tracciano all'unisono i gesti davanti a sé, nel vuoto e a mano libera, per interiorizzarli prima di trasportarli sulla carta di riso. Essi devono infatti radicarsi a un livello quasi inconscio perché da lì risorgano spontaneamente nel movimento corporeo, attivando l'energia vitale (*ki*) che «consente il passaggio, la trasformazione tra il regime del fisiologico e del corporeo a quello dell'invisibile e dell'animato» (Ghilardi, 2011, p. 236), secondo i principi zen. Nella successiva esplorazione dello *sho* moderno, il film presenta artisti e stili molto diversi tra loro: il monaco Sōhaku Ogata pratica ancora lo *shodō* tradizionale, dalle molteplici implicazioni religiose e filosofiche, mentre Nakano Etsun e Chikko Morita reinterpretano in maniera libera e personale la secolare corrente della scrittura corsiva (*sōsho*), chiamata anche *onnade* (letteralmente, "mani femminili"¹¹). Tōkō Shinoda, a quest'altezza cronologica artista già internazionalmente nota e avviata verso un raffinato astrattismo, con ampi movimenti oscillatori, pennelli finissimi e inchiostri variamente diluiti rea-

¹⁰ Traduco con "con-tatto" l'inglese *taction* utilizzato da Ishikawa Kyuyoh nella sua dottrina di trattazione dei principi estetici dell'arte calligrafica. Per l'autore, l'essenza della calligrafia risiede nel reciproco scambio di energia tattile tra artista e foglio, attraverso lo stilo: «la continua reciprocità di azione e reazione anima il dramma che si dispiega in un lavoro di calligrafia» (Ishikawa, 2011, p. 1).

¹¹ La scrittura corsiva, l'unica propriamente definibile "scrittura dell'erba", è anche indicata con il termine *onnade*, "mani femminili", perché sviluppata e praticata in epoca Heian dalle dame della corte imperiale di Kyōto, e in seguito divenuta una delle cinque arti fondamentali nell'educazione di una geisha. (Alabiso, 2001, p. 168).

lizza un'onirica composizione di lunghi segni simili a giunchi, completamente emancipati dalla riproduzione di ideogrammi intellegibili.

Ma è nell'attività di Sogen Eguchi e Morita Shiryū che Alechinsky incontra l'espressione della profonda crisi che accompagna la modernità, in Giappone come in Europa: ingaggiando un vero corpo a corpo con il foglio, con larghissimi pennelli questi artisti imprimono violenti tratti che si sovrappongono e si mischiano, producendo dense macchie nere. «C'è voluto un certo coraggio per disfarsi dell'educazione e rivoltarsi contro l'ordine che pareva immutabile, per scoprire la solitudine. (...) Per creare, [questi artisti] abbandonano tutti gli esempi e, in pieno caos, lanciano i propri gesti come un grido», afferma il commento del poeta Christian Dotremont. La dimensione fortemente fisica di questa modalità di creazione, comune anche ad altri artisti come Inoue Yūichi o agli esponenti del gruppo Gutai, è tale da richiamare necessariamente alla mente le contemporanee esperienze dell'arte americana ed europea, nelle quali lo stesso percorso artistico di Alechinsky, come vedremo, deve essere iscritto. Nella pratica calligrafica il belga riconobbe un intimo spirito tanto avanguardista da fargli dichiarare, in un'intervista al giornale *Tōkyō Shinbun*, che «la calligrafia è pura pittura, la più avanguardista che ci sia!» (Alechinsky, 1998, p. 169).

È sorprendente come Alechinsky entrò in contatto nello stesso periodo sia con la calligrafia orientale che con l'*action painting* americana – due pratiche geograficamente remote ma concettualmente affini. Dopo aver visto alcune tele di Pollock a Parigi prima di partire, fu proprio durante il soggiorno giapponese, all'ambasciata americana di Tōkyō, che assistette alla proiezione dei film di Hans Namuth: «attraverso il suo gesticolare, [Pollock] mi è apparso come un danzatore, uno stregone calligrafo che accede al dominio del tempo.» (Draguet, 2007, p. 164)

Realizzare questo film rappresentò per Alechinsky l'occasione di assimilare, fino ad interiorizzarla, una modalità creativa che puntava all'emergere del dinamismo del gesto, solo in apparenza cristallizzato nella staticità del segno. Soltanto l'immagine audiovisiva poteva restituire fedelmente la natura processuale della calligrafia. Processuale in più d'un senso: la calligrafia è infatti un processo concettuale perché il se-

gno, mai statico, è chiamato a ri-produrre costantemente nell'osservatore il gesto che l'ha originato, in un'inesauribile dualità reciproca basata sul binomio yin-yang; l'atto calligrafico è al contempo anche un processo concreto, ossia una cerimonia – analoga a quella del tè o dell'*ikebana*, cui è strettamente legata – articolata in diversi passaggi, tutti rigorosamente ritualizzati, che la macchina da presa può catturare ed esporre nella loro continuità.

Bougival e Tervuren, 1970-1972

Pierre Alechinsky, fin dai primi passi, si era mosso nell'avanguardia europea. Entrò infatti nel 1950 a far parte del gruppo internazionale CoBrA – fondato da Asger Jorn, Christian Dotremont e altri artisti danesi, belga e olandesi al Café Notre Dame di Parigi l'8 maggio 1949 – spendendosi alacramente per esso¹². Fu in quell'avventura che conobbe i cineasti Henri Storck e Luc de Heusch, che si faceva chiamare Luc Zangrie e fu il regista dell'unico film sperimentale di CoBrA, *Perséphone*. Velocemente esauritasi nel 1951, l'esperienza di CoBrA fu comunque fondamentale per il giovane artista.

Dopo il rientro dal Giappone nel 1955, l'influsso della calligrafia giapponese non si manifestò immediatamente nel suo lavoro, ma operò insieme ad altre fonti e matrici artistiche (mitologia nordica, folklore belga, miniature medievali, pittura fiamminga, reminiscenze surrealiste, cultura americana, personalità come Jorn o Pollock) nella formazione di uno stile e di un'identità unici, completamente delineati alla metà degli anni Sessanta e riscontrabili in opere come *Central Park*, del 1965.

Il legame con il cinema, e con il film processuale in particolare, si ravvivò qualche anno dopo, quando da regista Alechinsky divenne attore e soggetto di un film. L'occasione fu la realizzazione di *Alechinsky d'après nature*, realizzato da Luc de Heusch nell'atelier di Bougival, fuori Parigi: un film composito ed eterogeneo, che comprende anche un breve panorama sulla carriera dell'artista belga e interessanti sequenze d'animazione

¹² Sul movimento CoBrA si rimanda a Stokvis (1987), Bandini (1999), Femfert, Poli (2015).

realizzate dal pittore stesso. Il risultato, che armonizza ritratto critico, film sperimentale d'artista e film processuale, è perfettamente in linea con l'evoluzione delle pratiche, sia artistiche che documentaristiche, di inizio anni Settanta. «Creato in simbiosi con Alechinsky», esso non ha nulla di didattico, «non insegna nulla, ma fa scoprire» (Bonino, 2009, p. 70), evidenziando come la liberazione del gesto espressivo rappresenti il nodo essenziale di qualunque creazione dell'artista. I movimenti attorno e sopra la tela distesa per terra, il sorprendente atto finale di inondare l'opera con una secchiata d'acqua per poi ripulirla con un getto ad alta pressione, le inquadrature dall'alto non possono che richiamare il modello, pittorico e foto-cinematografico, della coppia Pollock-Namuth. Altri particolari come la diluizione dell'inchiostro, il modo di tenere il pennello, la concentrazione che si scioglie in movimenti calmi ma decisi rivelano invece quanto profondamente l'esempio dei calligrafi giapponesi abbia agito su Alechinsky, pittore che pratica, secondo il commento del film, «una scrittura che va incontro all'immagine. Scrivere, descrivere. Il suo pennello obbedisce alla mano e al sogno.» Riprendendo l'espedito dello schermo-tela, nella declinazione datane da Clouzot, vediamo comparire progressivamente su un foglio bianco dei segni neri, mentre «il disegno diventa scrittura». Nessuna intervista, nessuna dichiarazione programmatica né spiegazione ridondante è fornita attorno al processo creativo presentato nella sua interezza e in modalità puramente osservativa, certamente debitrice della forma mentis di de Heusch, documentarista ma soprattutto etnologo di fama mondiale.

Se per Alechinsky, come detto, «il disegno diventa scrittura», per Christian Dotremont avviene il contrario. Al poeta surrealista, principale animatore del gruppo belga di CoBrA, è dedicato un altro film di de Heusch, realizzato con la collaborazione di Alechinsky nel 1972: *Dotremont-les-logogrammes*. Raggiunto nella pensione per anziani Pluie de rose dove si è ritirato, Dotremont invita la macchina da presa nella mansarda dove compone i logogrammi, «questa sua straordinaria invenzione» del 1962, a mezzo tra l'ideogramma orientale e l'alfabeto arabo, con cui egli rappresenta visivamente le proprie poesie, facendo «giocare reciprocamente ed intimamente l'immaginazione verbale e l'immaginazione grafi-

ca della scrittura», come dichiarato nella didascalia iniziale del film. Un linguaggio personale, un alfabeto interiore che converte la parola in puro segno calligrafico, e dunque in puro gesto dettato dal pensiero, con un procedimento dove non è difficile ravvisare, oltre al modello della calligrafia orientale o amanuense, anche l'influenza dell'automatismo di matrice surrealista.

De Heusch ricorre nuovamente allo schermo-tela, sul quale i logogrammi si tracciano da sé, mentre una voce fuori campo li legge come fossero lettere comprensibili. Tanto l'aspetto finale di queste opere – bianche tele dove i logogrammi in inchiostro nero sono disposti armoniosamente, con la loro translitterazione a penna e in alfabeto latino confinata in un angolo – quanto il modo in cui sono realizzate, dalla preparazione all'esecuzione, richiamano il processo calligrafico al quale anch'egli, in gioventù, s'era interessato insieme all'amico Alechinsky. Il contrasto tra i gesti ampi e fluidi che, tramite il pennello giapponese, producono i logogrammi e i secchi e minimi movimenti delle dita che reggono la penna a sfera non potrebbe essere più chiaro. Nel finale, Dotremont accumula i logogrammi per bruciarli; quindi, ritornato nella mansarda-atelier, riprende a tracciarli ex novo, su altri fogli. La distruzione dei fogli suggella l'importanza del gesto quale fulcro della creazione: non i logogrammi fissati sulla carta, bensì l'atto performativo è la vera opera d'arte che Dotremont e de Heusch intendevano documentare.

La vicinanza al pittore-poeta, ripreso di spalle, di sbieco, in primo e primissimo piano con la camera a mano, l'attenzione allo spazio dell'atelier, agli oggetti che lo popolano e alle tracce dell'attività che vi si svolge quotidianamente, la rarefazione del commento rivelano anche in questo film, come nel precedente, l'attitudine etnografica di de Heusch e un modello che potremmo quasi definire rouchiano per questi film processuali, ben diversi da quelli degli anni Cinquanta. La creazione sembra avvenire in maniera più naturale, meno preparata per (o provocata da) la macchina da presa. Se certamente l'etnologo de Heusch si preoccupò di interferire il meno possibile con l'attività dei suoi soggetti, questa impressione di estremo realismo, di presa diretta, non deve far dimenticare che la semplice presenza dell'apparato cinematografico dovette necessa-

riamente influenzare, seppur in minima misura, le azioni degli artisti e lo svolgimento dell'atto creativo.

È su questa decisiva influenza che è necessario soffermarci per concludere – rilanciando ulteriori orizzonti di riflessione – questo contributo.

Il gesto del cineasta, la performance dell'artista

Abbiamo visto come la centralità tematica del gesto dell'artista, evidente nei film di e con Pierre Alechinsky, sia la radice stessa del film processuale, tanto da esigere l'introduzione di un dispositivo specifico adatto a valorizzarlo (lo schermo-tela).

È però necessario ricordare che nel filmare l'atto di creazione siamo sempre posti di fronte a un *doppio* atto di creazione: quello dell'artista e quello del regista. A tal proposito, Vincent Amiel mette in luce il rapporto problematico ma fondamentale tra *gesto oggetto* e *gesto soggetto*, tra il *gesto filmato* e il *gesto che filma* (2009, p. 32). È subito evidente la natura profondamente diversa di queste due tipologie di gesti: il "gesto" del cineasta non è paragonabile a quello del pittore o dello scultore, poiché fortemente mediato dalle «disposizioni d'uso che la tecnologia prevede» (Grespi, 2017, p. 102). Il gesto del regista non può che essere un gesto irrisolto, «inaccompli» secondo Amiel, in relazione problematica e in perpetua tensione con il gesto dell'artista; sempre mosso, in ultima istanza, da un desiderio di emulazione destinato a rimanere frustrato.

Tra il gesto esplicito dell'artista e il gesto implicito del regista, l'uno visibile, l'altro invisibile, l'uno direttamente impresso nella materia, l'altro dettato e (de)potenziato dalla mediazione tecnologica, si apre lo spazio di autoriflessione del film processuale, e in generale di tutti i film sulle arti: il cinema, nel rappresentare altre forme artistiche, rivela molto delle proprie caratteristiche mediali. Proprio la forte componente tecnologica, imprescindibile nella creazione cinematografica, può fornirci la chiave per intendere meglio la natura di questo gesto filmico, svincolandolo dall'ipoteca del paragone delle arti e del confronto con altri mezzi espressivi:

l'atto del filmare entra in relazione con una [...] forma gestuale, puramente tecnica: il gesto previsto dalla forma, dimensione e funzione dell'apparecchio cinematografico, dall'idea di macchina secondo cui è stato progettato, che è sempre anche un'idea di corpo a cui richiedere determinate posizioni e movimenti, mai semplicemente performativi, sempre portatori di un'intrinseca affettività (Grespi, 2017, p. 102).

Questo *gesto tecnico del cinema*, imposto dalla macchina, che si imprime come una traccia sul corpo di chi utilizza la camera e così, attraverso questo corpo, sullo sguardo spettatoriale, ci aiuta a comprendere come, al di là delle scelte autoriali, è l'apparato stesso a imporre, con le sue caratteristiche (peso, possibilità di movimento, necessità di illuminazione, ecc.), degli specifici assetti visivi e uditivi.

Questo ci porta all'ultima questione: data questa pesante e ineludibile influenza della macchina cinematografica, può il film processuale essere una testimonianza fedele dell'atto creativo di un artista? Se l'apparato detta le proprie esigenze, che presumibilmente mutano le condizioni nelle quali l'artista di norma lavora, dobbiamo concludere che il film processuale, più che un'ingenua *registrazione* (come spesso vorrebbe dare a credere), sia una più o meno calcolata *messa in scena* dell'atto di creazione. Sappiamo, per esempio, che le azioni dei film di Namuth furono accuratamente preparate e che Pollock le considerava artificiali, lontane dalla sua pratica abituale (Walker, 1993, p. 185): un'informazione importante, se ripensiamo al ruolo che i film ebbero nella ricezione critica di Pollock. Nemmeno il film, d'altra parte, è in grado di documentare interamente processi che talvolta richiedono giorni o settimane per giungere all'opera completa, per non parlare della necessità di studio, concentrazione, solitudine. Umro Apollonio, scrivendo di *Le mystère Picasso*, già nel 1956 centrava con precisione il problema: «viene subito da domandarsi per altro se un artista può essere capace di creare sotto gli occhi puntati della macchina da presa e del suo contorno (...). Io lo nego nel modo più categorico. Provatevi a dire a un poeta: "Fammi in un'ora una poesia. Io aspetto qui". Accomoderà dei versi, ma non potrà mai darvi un'opera assoluta: questa nasce soltanto nella riflessione silenziosa, nell'isolamento meditativo» (Apollonio, 1956, p. 85). Nel documentare la

genesi di un'opera figurativa risultano forse più illuminanti le serie fotografiche che ne immortalano i diversi stadi evolutivi con continuità, anche su periodi di tempo molto lunghi, escludendo la figura del creatore¹³. Quella cui assistiamo nei film processuali deve invece essere sempre considerata, più saggiamente, una vera e propria performance, consapevolmente realizzata dall'artista che si esibisce per l'occhio della macchina; se, e quanto, tale performance coincida o meno con le sue attitudini creative è al di fuori della nostra assoluta certezza. Sotto il pretesto di documentare la nascita di un quadro, un disegno o una statua, la camera ricerca anzitutto il gesto dell'artista, una bella azione da immortalare, la messa in scena dell'atto creativo più che un reale riflesso della pratica d'atelier: «le *performance* di Picasso e Pollock [...] non offrono che una panoramica molto limitata di ciò che concorre all'atto di dipingere» (Albera, 2006, p. 451; mio corsivo). Così, restituendoci non l'atto di creazione puro bensì la sua performance mediata dall'apparato tecnologico, il film processuale, con l'intenzione di svelarlo, non fa che preservare quel "mistero dell'atelier" da cui abbiamo preso le mosse.

¹³ Si veda, a titolo d'esempio e restando in ambito picassiano, l'esemplare serie fotografica di Dora Maar sulla genesi di *Guernica*, esposta al Reina Sofia di Madrid.

Bibliografia

- Alabiso, A. (2001), *Lineamenti di storia dell'arte giapponese*, Bulzoni, Roma.
- Albera, F. (2006), *Études cinématographiques et histoire de l'art*, «Perspective. La revue de l'INHA», 3.
- Alechinsky* (1998), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.
- Amiel, V. (2009), *Le geste inaccompli*, in Frangne P.H., Mouëllic, G., Viart, C. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Apollonio, U. (1956), *Il film sull'arte*, in Paulon, F. (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, Ed. dell'Ateneo, Roma.
- Aubenas, J. (1992), *Le film sur l'art en Belgique*, Centre du film sur l'art, Bruxelles.
- Bandini, M. (1999 [1977]), *L'estetico, il politico. Da CoBrA all'internazionale situazionista 1948-1957*, Costa & Nolan, Genova.
- Bazin, A. (1959), *Peinture et cinéma*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris.
- Boillat, A. (2015), *Le discours sur l'art dans « Ceux de chez nous » de Sacha Guitry (1915-1952) : la causerie d'un collectionneur*, in Robert, V., Le Forestier, L., Albera, F. (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Bonino, F. (2009), *La singularité de l'approche de l'acte de création dans l'œuvre de Luc de Heusch*, in Frangne P.H., Mouëllic, G., Viart, C. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Boxer, S. (1998), *The Photos that changed Pollock's Life*, «The New York Times», December, 15.

Carbone, M., Dalmaso, A.C. (a cura di) (2014), *Schermi/Screens*, «Rivista di Estetica», 55.

Chateau, D., Moure, J. (a cura di) (2016), *Screens. From Materiality to Spectatorship. A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Del Puppo, A. (2013), *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino.

Draguet, M. (a c. di) (2007), *Alechinsky de A à Y : catalogue raisonné d'une rétrospective*, Gallimard, Paris.

Femfert, P. (2015), *Ricordi dei miei incontri con alcuni artisti del gruppo Co-BrA*, in Femfert, D., Poli, F. (a c. di), *CoBrA. Una grande avanguardia europea*, Skira, Milano.

Focillon, H. (1943), *Vie de Formes suivi de Éloge de la main*, Presses universitaires de France, Parigi; trad. it., (2002 [1972]), *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino.

Frangne, P.H., Mouëllic, G., Viart, C. (2009), *Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création*, in Frangne, P.H., Mouëllic, G., Viart, C. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Ghilardi, M. (2011), *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano – Udine.

Grespi, B. (2017), *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Canterano.

Ishikawa, K. (2011), *Taction. The drama of the stylus in Oriental calligraphy*, International House of Japan, Tōkyō.

Krauss, R. (1977), *Pollock*, in *L'Atelier de Jackson Pollock (1978)*, Macula, Parigi; trad. it., (2000 [1996]), *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock*, in *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Maes, C. (2015), *Paul Haesaerts et le film sur l'art : pour un « cinéma-critique »*, in Robert, V., Le Forestier, L., Albera, F. (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Michaud, A.P. (1998), *Le film sur l'art a-t-il une existence?*, in Chevrefils Desbiolles Y. (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

Morin, E. (1957), *Les stars, 1957*, Le Seuil, Paris; prima ed. it. (1963), *I divi*, Mondadori, Milano.

Morris, R. (1968), *Anti Form*, «Artforum», vol. VI, n. 8, aprile 1968.

Namuth, H. (2009), *Pollock Painting*, Abscondita, Milano.

Scremin, P. (2001), *Picasso e il film sull'arte*, «Bianco e Nero», a. LXII, n. 3.

Scremin, P. (2003), *Film sull'arte*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani, ad vocem*.

Stokvis, W.L. (1987), *CoBrA. An international movement in art after the Second World War*, Ediciones poligrafa, Barcellona.

Stoichita, V. I. (1993), *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris; trad. it., (1998), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano.

Thivat, P.L. (2011), *Vies d'artistes au cinéma. L'Histoire, le mythe et le miroir*, in Thivat, P.L. (a cura di), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

Veronesi, G. (1958), *Un cortometraggio girato in Giappone: Calligrafia giapponese*, «Ferrania», a. XII, n. 4

Walker, J.A. (1993), *Art and Artists on Screen*, Manchester University Press, Manchester.