

DUE FILM

Due film di Robert Beavers, *Palinode* del 1971 e *The Painting* del 1972, presentati a Milano al Centro culturale S. Fedele hanno dato vita a un dibattito in cui la reazione del pubblico, non specialistico ma tutt'altro che incolto, costituisce un acuto stimolo di riflessioni e, in ultima analisi, di penetrazione di queste opere. Sarebbe indubbiamente semplicistico definire questa reazione una opposizione preconcepita, giacché si è trattato piuttosto di una incapacità di entrare in sintonia con l'autore e di far proprio il piano su cui egli ha collocato i nessi del suo racconto per immagini. Eppure si tratta di un piano tutt'altro che inusuale nella nostra vita di ogni giorno. Il fatto è che Beavers ha deciso di escludere la concettualizzazione dagli elementi che strutturano queste sue opere, affidandosi ad altri elementi, che hanno un ruolo assai notevole nell'organizzare le nostre esperienze percettive, ma ai quali ricorriamo altrettanto poco quando le comunichiamo ad altri.

È ben noto che nel flusso delle percezioni che riempiono la nostra vita quotidiana le immagini si fissano nella memoria in dipendenza di vari parametri, quali la loro durata, la loro forza eidetica, l'attenzione con cui sono da noi focalizzate, ma, soprattutto, la presenza o meno di uno schema mentale entro cui vengono ad organizzarsi; e frequentemente vi si collocano non come immagini, ma come dati dello schema concettuale: si pensi ad esempio al filtro operato dalla nostra attività intenzionale, dai programmi e dalle finalità che abbiamo dato alle nostre azioni o ai nostri spostamenti. Una eventuale narrazione segue in questi casi il medesimo filtro: ricordiamo e raccontiamo sul filo dello schema concettuale che guidava le nostre percezioni, le nostre azioni e i nostri movimenti.

Il peso di tale schema è più ancora gli effetti del suo essere calibrato su una formulazione a parole diventano particolarmente evidenti quando si muti il filtro, il che accade ad esempio quando vogliamo farci rapidamente un'idea del carattere di una persona o di un certo ambiente. Le nostre percezioni si legano allora più per accumulazione che secondo categorie logiche dandoci come risultato un'impressione globale difficilmente traducibile a parole, almeno per la maggioranza di noi, e ancora più difficilmente scomponibile negli elementi che hanno concorso a costituirlo.

Le arti della visione conoscono da tempo questa virtualità e anche quando non rinunziano ad organizzare il racconto secondo uno schema concettuale logicamente ben articolato si avvalgono della possibilità delle immagini di intensificarne determinati aspetti, di inserire un commento o una presa di posizione assiologica, che proprio per la maniera in certo qual modo implicita con cui sono dati acquistano grande forza persuasiva.

Beavers in queste opere lascia alle immagini tutta la loro forza di suggestione, tutta la loro capacità di sommarsi nella mente dello spettatore sino a produrre il significato per accumulazione ed è, come sempre in questi casi, un significato complesso ma globale, da avvertire piuttosto che descrivere.

Palinode, ad esempio. Una palinodia, una ritrattazione dell'uso più banale e frequente delle tecniche cinematografiche? Oppure una palinodia del « protagonista », di uno zurighese agiato assunto a simbolo di una condizione esistenziale? Entrambe, forse; ma nella misura in cui la seconda è presente si tratta di una palinodia fatta sul protagonista, non dal protagonista. Questi ne è oggetto, con uno scambio di ruoli perfettamente consequenziale, ma che crea un'ulteriore difficoltà allo spettatore: d'abitudine l'attore è colui che compare sullo schermo e l'azione ciò che egli fa, qui l'attore è il regista e l'azione il guardare.

Si comprende allora perché Beavers ponga una cura estrema nell'evitare che il flusso delle azioni del protagonista si strutturi come fatto autonomo. L'impiego sottile ed esteticamente raffinatissimo delle molteplici risorse di una tecnica cinematografica spesso sofisticata, l'avvalersi di un anello, nero, che nel campo dell'immagine ne focalizza una sua parte, ma soprattutto la calibrata e sapiente interruzione delle sequenze là dove potrebbe prendere l'avvio il racconto tradizionale, così come l'inserimento di immagini in funzione di commento e di intensificazione emotiva di immagini precedenti, sono i mezzi posti in atto dal regista per raggiungere pienamente il suo scopo.

Ne esce una pittura a volte delicata, spesso dolente, della condizione esistenziale di questo zurighese, accentuata, con evidente intenzione, da sequenze di un romanticismo un po' decadente, come nell'incontro con una ragazzina nei giardini pubblici, o, alla fine, negli « sguardi » gettati durante la cena serale sulle suppellettili della tavola.

Anche l'altro film, *The Painting*, muove nella stessa direzione. Qui abbiamo l'al-

ternarsi di immagini tratte da un dipinto — il *Martirio di S. Ippolito* di un anonimo quattrocentista fiammingo, ora al Museum of Fine Arts di Boston — e di sequenze riprese, sempre dalla medesima posizione, in un incrocio di Berna. I valori formali del dipinto, accentuati da una messa a fuoco e da una intensificazione dei particolari, riverberandosi sulla situazione di cronaca la aprono ad altri tipi di lettura. Il dipinto, poi, offre una duplice valenza emotiva; al senso di dramma che scaturisce dalla raffigurazione dell'imminente martirio — il santo, seminudo, è legato a cavalli che stanno galoppando in direzioni opposte e che sono sul punto di dilacerarne il corpo — si contrappone la serena calma del paesaggio, la preziosità coloristica e l'eleganza degli abiti dei personaggi che assistono alla scena.

Il regista imposta una struttura temporale e ritmica rigorosissima, dove si avverte chiaramente che le durate delle varie sequenze sono regolate da una precisa rete di simmetrie e di rapporti matematici, e si avvale della duplice valenza offerta dal dipinto per modulare la situazione psicoemotiva dello spettatore. E questa, come in un sismogramma, ora si snoda calma e pacata, ora si impenna nell'attesa che in quel crocicchio di Berna accada qualcosa, qualcosa di consonante con la violenza di quel martirio o con l'immagine di un vetro percosso che a volte, sapientemente, si inserisce nell'alternanza. Ma a ben guardare anche quest'ultima immagine è ambivalente, col gioco elegante della luce nelle incrinature che si irradiano dal punto percorso.

Infatti non succede nulla, e Beavers con un'abilità veramente straordinaria sostiene tutto il film sul filo sottile, ma saldo, di questa modulazione senza che la nostra attenzione e la nostra partecipazione cadano mai, anzi portandoci ad acuire la percezione delle immagini che si snodano sullo schermo. Una forma pura, *The Painting*, dietro cui si vede l'intenzione dell'autore di esplorare e saggiare le virtualità del linguaggio cinematografico in una direzione che, quanto a contenuti della comunicazione, non è molto diversa da quella intrapresa dalle correnti astratte in pittura.

Proprio certi esiti della pittura contemporanea, dove la ricerca linguistica da strumentale è diventata oggetto della comunicazione artistica, inducono a formulare almeno l'augurio che la cinematografia, forte dell'esperienza storica della pittura, riesca ad evitare tale tipo di involuzione.

Renzo Beltrame

mazzotta editore

Gabriele Mazzotta Editore - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 895803 - 8690050



HENRI LEFEBVRE

IL MARXISMO E LA CITTÀ

BNC 14 **MAZZOTTA EDITORE**

