

Lo spazio concreto dell'arte

L'impostazione classica del problema del rapporto fra cinema e arti visive ha per fondamento una tesi estetica: il cinema sottrae dipinti e sculture alla fissità dello spazio, donando loro la dimensione del tempo. Questo principio, che sottende le celebri pellicole di Resnais su Van Gogh e di Clouzot su Picasso, trova la sua formulazione più nitida negli scritti di André Bazin ("Cinema e pittura", "Un film bergsoniano: Le mystere Picasso"). I documentari sugli artisti di Manuele Cecconello si pongono all'apparenza nella linea di tale illustre tradizione. La scelta di mostrare gli artisti al lavoro rende possibile considerare l'opera d'arte come una creatura che ha una genesi e una durata, quindi una vita, anziché come un'entità ideale estranea al flusso del divenire. Vi è tuttavia, nei lavori di Cecconello, un tratto originale che eccede questa impostazione canonica. Il dono che il cinema offre alla pittura e alla scultura non è tanto il tempo, quanto piuttosto lo spazio. La macchina da presa rende sensibile il tempo dell'opera indagando lo spazio che la circonda.

L'opera d'arte esiste in uno spazio concreto, fatto di luci, colori, suoni, rumori, gesti, cose. L'esibizione nei musei e le riproduzioni nei testi tendono sovente a sottrarre l'opera alla concretezza del suo spazio, trasformandola in una vuota idealità. Cecconello si muove nella direzione opposta: cerca il senso di dipinti e sculture nel loro rapporto con l'ambiente cui appartengono. La casa dell'artista, la sua stanza, il suo studio, diventano il luogo di un'esplorazione tenace e meticolosa, come se il segreto dell'arte si nascondesse nelle pareti, nelle finestre, negli specchi, negli strumenti del lavoro, quanto e più che non nelle parole e nei pensieri. L'opera d'arte ritrova la sua natura materiale (dunque sensibile, dunque estetica), attraverso la scoperta della materialità dello spazio che la circonda.

Nel film su Romano Conversano, la macchina da presa fa dialogare il ritratto femminile che il pittore sta dipingendo con la tavolozza dei colori, il termometro appeso alla parete, il blu del grembiule, il giallo della abat-jour. La superficie del dipinto entra in relazione con le immagini eterogenee delle finestre, delle fotografie e degli specchi. Alla fine, la macchina da presa ritorna, come per un'attrazione irresistibile, su uno specchio convesso appeso alla parete, attraverso il quale la stanza si trasforma a sua volta in dipinto, quasi a sancire la permeabilità fra la pittura e i luoghi cui la pittura appartiene.

Nel film su Fiorenzo Rosso, sono soprattutto i rumori a rendere sensibile lo spazio che circonda l'opera dandole vita. Il rapporto fra la strategia dell'artista e la concretezza dei materiali si riflette nel rapporto fra la musica per pianoforte di Boulez e gli altri suoni che attraversano le immagini: i rumori del lavoro, il cinguettare degli uccelli, lo sciabordio dell'acqua. *Il limite della trasparenza*, il titolo del film, trova ragione anzitutto nella presenza di uno spazio concreto che *limita* la possibilità dell'opera d'arte di offrirsi allo sguardo in maniera *trasparente*, cioè evitando la mediazione del mondo esterno. Questo limite, questa opacità, questa impurità, sono il granello di reale che, in un paradosso decisivo, rende spirituale l'arte sottraendole la spiritualità.

Cecconello sembra cercare ogni volta il germe di cinema che è al cuore di ogni forma d'arte. Nel film su Conversano, gli specchi mediavano fra l'immagine pittorica e l'immagine cinematografica, evocando i due grandi proto-film della storia della pittura – "I Coniugi Arnolfini" di Van Eyck e "Las Meninas" di Velazquez –, ai quali si deve la nozione cruciale di fuori campo. Nel film su Rosso, il nesso fra cinema e pittura è la stessa superficie dei dipinti, che non è una tela bianca ma un negativo impressionato. Dipingere sulla pellicola significa accettare che, fra la realtà e la pittura, vi è il cinema. Riflettendo il gesto del pittore, Cecconello riporta infine alla pellicola un'opera che dalla pellicola era cominciata.

Nei due *Ritratti* dedicati alle opere di Gastone Cecconello, padre del regista, il nesso fra cinema e arti visive diviene ancora più inestricabile. L'apparente compiutezza dell'opera è trasformata in un dualismo irriducibile di *prova ed errore*. La *prova* è la volontà demiurgica dell'artista, l'*errore* il resistere ottuso dei materiali. La riuscita dell'artista non sta nell'annullamento dell'errore, che produce soltanto la noia degli accademici, ma nella capacità di fare i conti con l'errore, approssimandosi a una forma di verità. Il cinema libera dunque l'opera d'arte dalla sua chiusura illusoria, riconsegnandola allo spazio, al tempo e alla materia, quindi all'esistenza e alla sua fondamentale imperfezione. La parola che cerca di dire il significato definitivo, nel dominio della prova e dell'errore si riduce ad un sussurro, un rumore fra i tanti, una traccia quasi impercettibile. La luce, a sua volta impegnata in una continua prova contro l'errore dell'oscurità, perde la sua neutralità, la sua trasparenza, la sua capacità di favorire uno sguardo distaccato sulle cose. L'immagine che ne risulta è instabile, palpitante, come sospesa sul bordo di una fiamma.

Nel *Ritratto breve*, la presenza stessa dell'artista si riduce all'apparizione fugace di un volto fotografato. Il cinema, dopo aver seguito i transiti della realtà nelle sue rappresentazioni artistiche, compie il cammino inverso, e riconsegna l'immagine al mondo.