

L'INTERVISTA: Suggestioni pittoriche e occhio del regista. Due arti con molto in comune. Parla Mazzacurati



Quadri & Celluloide

■ In una pausa di lavorazione del suo nuovo film «Vesna va veloce», Carlo Mazzacurati si sofferma a parlare del cinema - il suo, ma non solo - in rapporto ad una sua antica passione, quella per la pittura. La pittura veneta, in particolare, ossia quella che il giovane regista padovano ha potuto vedere più da vicino. È inoltre suo parente, sebbene non strettissimo, quel Renato Marino Mazzacurati che è stato uno dei protagonisti della pittura romana degli anni Trenta. Un altro suo familiare, meno fortunato del primo, è inoltre l'autore di quell'unico quadro - un intenso ed inquietante autoritratto ad olio, su carta di giornale - che il regista tiene appeso nella sua casa romana.

«Nonostante questi precedenti - dice Mazzacurati - è stato grazie a mio padre, un ingegnere, che, sin da piccolo, ho cominciato a visitare chiese e musei. Fu lui a portarmi ad Arezzo per vedere gli affreschi di Piero della Francesca, o a Firenze, per le pitture di Masaccio. Allora non capivo nulla dei contenuti di quelle opere. Ma ho assorbito qualche cosa di misterioso: davanti a un quadro nasce una vibrazione alla quale vorrei dare un nome, vorrei razionalizzarla, ma non ci riesci. È qualcosa che somiglia molto al cinema».

Che peso hanno nel tuo lavoro le immagini dipinte?

«Nessun riflesso immediato, non ho mai inserito citazioni da quadri o sculture. Ma c'è qualcosa di più sottile. Da quando, per caso o no, ho preso a fare il regista, ho sempre cercato di prolungare nel mio lavoro quello stato di benessere che è il tempo sospeso, irreali, che ti dà un racconto con il suo incantamento. E tutto ciò è molto legato alla mia infanzia. In qualche modo, però, ho riflettuto su alcuni problemi spaziali della composizione pittorica. Quando nell'87 girai «Notte italiana» ero al mio primo film. Avevo pochi soldi, e il terrore di non essere in grado di gestire un paesaggio urbano fatto di case e di caos. Per sentirmi più forte ho scelto una strada, che era quella del vuoto. Un paesaggio come quello del delta del Po: sintetico, essenziale, qualcosa di simile ad un foglio bianco. In «Un'altra vita», che è ambientato a Roma, ho fatto invece l'opposto. E lo spazio contaminato è diventato personaggio».

Quale è il tuo rapporto con la pittura di Carpaccio e con la sua capacità di «narrare» storie?

Nel teleri con il «Congedo degli ambasciatori» del ciclo di S. Orsola, Carpaccio costruisce l'architettura del quadro in modo che i pilastri, le paraste e le pareti diventino, in qualche modo, un'invenzione narrativa. Questi elementi geometrici, e scenografici, permettono di stabilire una scansione temporale grazie alla quale momenti diversi del racconto coesistono nel dipinto. Che è, poi, il racconto da leggenda della santa ma anche quello delle sacre rappresentazioni che si facevano a Venezia, come ha scritto Zorzi in quel bellissimo libro dell'88 dedicato proprio al ciclo di S. Orsola. Tuttavia quello che più mi colpisce della pittura di Carpaccio è questa aridità, il senso di sete che

Le immagini, i quadri, la narrazione. E quindi il cinema. Carlo Mazzacurati, che in questi giorni sta girando «Vesna va veloce», si sofferma su questo rapporto. Per dire che lui «non ha mai inserito nei suoi film citazioni da quadri», ma vede un rapporto «più sottile: il tentativo di un regista di prolungare

quello stato di benessere che è il tempo sospeso, irreali che ti dà un racconto col suo incantamento». Un racconto fatto, magari, con le immagini. Come usava fare appunto Carpaccio, il «pittore-cronista» del 500, di cui si torna a parlare in questi giorni per un libro di Augusto Gentili.

CARLO ALBERTO BUCCI



IL LIBRO La Venezia dello storico dell'arte Gentili Carpaccio contro i turchi

■ I bambini rimangono a bocca aperta ascoltando le storie di regine (belle come fate), intrepidi cavalieri e ferocissimi draghi. Anche le storie degli anziani sono fantastiche, soprattutto quando l'episodio di una vissuta diventa non meno mirabolante di quello leggendario («piombarono in 1000 dentro la trincea, quando una gigantesca palla di cannone...»). Meno suggestive, invece, le storie di vita quotidiana carpite ai discorsi dei genitori: ma anche l'attualità, a volte, se condita di poesia, diventa una favola.

Anche i bambini veneziani della Scuola di S. Giorgio rimasero probabilmente imbambolati davanti alla scena del loro eroe che uccide il drago e libera la bella regina di Selene, dipinta da Vittore Carpaccio ai primissimi del '500. Scrive Augusto Gentili, professore di storia dell'arte veneta alla Sapienza, studioso dell'arte veneziana del Quattro e Cinquecento, nel suo libro *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli Ebrei* (Marsilio, lit. 50.000),

che i dalmati della Scuola di S. Giorgio - genitori e nonni - vedevano invece evocate vicende a loro vicinissime nelle storie che chiesero a Carpaccio di raccontare nel suo ciclo di teleri dipinti. E si trattava di fatti che questi devoti del santo cavaliere - uomini originari della «ex Jugoslavia» e da anni fedeli al leone di S. Marco - avevano molto a cuore perché vi erano direttamente coinvolti. Per loro, come per qualsiasi altro veneziano del Cinquecento, il pericolo veniva dal lontano, ma si era fatto vicinissimo. Era il turco: il nemico di sempre, diverso per colore della pelle, per credo religioso e temibile concorrente nei commerci con l'Oriente. La sovrapposizione tra problemi di politica internazionale e dipinti di soggetto religioso non è meccanica, ma trova riscontri precisi nel coinvolgimento dei committenti di Carpaccio nella lotta contro gli infedeli: Paolo Vallaresso e gli «schiaivoni» della Scuola di S. Giorgio avevano combattuto contro i Turchi, così come i Loredan che parteciparono alla commissione

dei teleri della Scuola di S. Orsola. Antonio Ottobon, inoltre, si era distinto nell'assedio di Negroponte del 1470 e il figlio Stefano era invece morto, nel rogo della sua Pandora, nel corso di una celebre battaglia navale del 1499: fu per ricordare le eroiche imprese del nonno e del padre che nel 1510 Ettore Ottobon dotò l'altare, della chiesa di S. Antonio di Castello, che 3 anni dopo ospiterà la pala di Carpaccio raffigurante «I 10.000 martiri del monte Ararat».

Ma sono le immagini il documento che permette a Gentili di ricucire la trama fatta di politica, vicende personali e private devozioni: i biondissimi e teutonici Unni che massacrano S. Orsola e le sue 10.000 compagne nel teleri del 1493, sventolato bandiere con le tre corone di Maometto II e sono incitati al macello - peraltro molto composto (Carpaccio è sempre un pittore garbato) - da un trombettiere moro. Un vessillo con una funerea mezza luna nera si ritrova invece in mano ai pagani chiamati

trasmette la sua pittura e che si ritrova nel «San Giorgio che uccide il drago» nella Scuola degli Schiaivoni, oppure, nello stesso ciclo, nel cortile del convento dove arriva il leone di S. Girolamo a gettare lo scompiglio tra i monaci. Per il suo straordinario «Otello», Orson Wells ha chiamato lo scenografo, gli ha messo in faccia i quadri di Carpaccio e gli ha detto: «Rifallo!». In quel film Carpaccio è dappertutto, negli abiti, nel gondoliere che spinge la sua barca e anche in questa Venezia arida e arsa, nonostante l'acqua nei canali.

Orson Wells ha preso parte nel 1963 alla «Ricotta» di Pier Paolo Pasolini. Un film in cui sono ricostruite due celebri deposizioni toscane, quella dipinta da Pontorno e quella di Rosso Fiorentino. Quali erano le preferenze di Pasolini in materia di pittura?

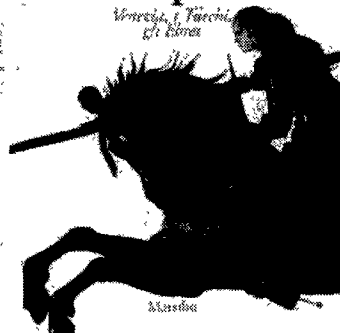
In quel film volle mettere su le macchine della «Deposizione» perché si interessava ad un certo tipo di pittura manierista. Ma le sue preferenze andavano, come lui stesso ha dichiarato, per gli affreschi dei primitivi toscani, per

Giotto e Masaccio. E infatti fece dire al personaggio che lo incarnava, il regista, interpretato da Orson Wells, di sentirsi il discendente di quella genia di maestri usciti dalle botteghe di pittura. Questo confronto tra arte e cinema è suggestivo perché mi permette, attraverso un gioco di parallelismi, di fare il punto, che è il mio punto di vista, sull'attuale situazione del cinema. Oggi ci troviamo in quella fase di autoreferenzialità del cinema che somiglia molto all'arte dell'ultimo ed estenuato manierismo cinquecentesco, quando i pittori non guardavano più fuori dalla finestra ma dentro i quadri di chi li aveva preceduti. Allo stesso modo oggi risulta predominante questa tendenza di un cinema totalmente interno al cinema, come quello di Martin Scorsese o di Tarantino. Vengono da un cinema che guardava alla realtà, i film *noir* degli anni '40, le «gangster stories» che, a loro volta, erano influenzate dall'ondata di suggestioni gotiche immesse nel cinema americano dai registi tedeschi. Ma è un cinema, quello di oggi, che alla realtà non sa più guardare perché troppo impegnato ad autocelebrarsi.

Ma questo suona come un mito ad una arte col «messaggio», ad un cinema «impegnato»?

No. Voglio solo dire, ed è una mia personale ossessione, che anche l'immagine più colta, più raffinata, anche la più profonda estetica, se contiene sentimento.

Le storie di Carpaccio



In alto, un particolare di «Disputa di Santo Stefano con i savi ebrei» con il ritratto di Carpaccio, il secondo da destra. Qui a fianco la copertina del libro

A sinistra sotto al titolo il regista Carlo Mazzacurati sul set
Piero Marsili Libelli
Linea-Press

ARCHIVI

C. A. B.

Marchi d'autore

Dalla storia dell'opera al soggetto narrato

Nelle arti figurative le storie sono di casa. Sin dalla sua nascita, ogni opera si porta dietro le vicende relative alla sua realizzazione, alla vita dell'artista e del committente, alla loro cultura e a quella del loro tempo. Sono storie che lo storico dell'arte cerca di ricostruire per narrarle. Accanto a queste storie che le girano intorno, c'è il soggetto (biblico, storico, mitologico, ecc.) dell'opera. Quando le forme innescano processi narrativi? Praticamente sempre, sebbene secondo modalità e intensità diverse. Il grado più basso di racconto è rappresentato da due opposti: quando l'opera è realizzata dall'«artista-stregone», ed ha un valore magico, e quando da un artista del XX secolo ed è frutto di una riflessione interna all'opera, autoreferenziale. Quindi, per fare due esempi (solo casualmente lontanissimi nel tempo), quando è la «Venere di Willendorf», statuetta fittile del paleolitico, simbolo espanso di fertilità, e quando è un quadro di arte concreta, un qualsiasi «negativo-positivo» di Bruno Munari.

L'antichità

Le narrazioni dei grandi cicli

All'opposto della «tendenza» ad isolare figure e significati, c'è l'arte in sequenza dei cicli di pitture o sculture. Dell'antichità rimangono soprattutto clamorosi esempi di scultura - a basso o alto rilievo o a tutto tondo - applicata all'architettura: il Partenone voluto da Pericle ad Atene, ad esempio, dove Fidia e i suoi scolpirono le vicende mitiche della divinità cui era dedicato il tempio (Atena) e, quindi, la storia e la gloria della loro città. Più di 500 anni dopo, nel 113 d.C., a Roma, gli scultori che intagliarono la Colonna Traiana non imprigionarono il racconto delle imprese di Traiano dentro riquadri architettonici. Ma lo svolsero, come fosse una pittura su stoffa, lungo-ungo il fusto della colonna, senza soluzione di continuità. Il racconto viene letteralmente svolto negli «exultet». Questi rotoli di pergamena medievale erano letti dai sacerdoti in modo che i fedeli potessero vedere le illustrazioni (miniate alla rovescia rispetto allo scritto) che venivano srotolate dal pulpito. Pitture in sequenza ritornano nei grandi cicli del cristianesimo: per raccontare, sulle pareti dei luoghi di culto, le edificanti imprese dei santi (Giotto ad Assisi) o la genealogia del Salvatore (Michelangelo nella Sistina).

Il Rinascimento

Le sacre conversazioni

L'icona, invece, immagine sacra quasi più da venerare che da «leggere», si limita (limita?) al racconto della purissima maternità di Maria e del suo celestiale Bambino. Si rimane nella fissità dell'icona anche quando, nel corso del Trecento, si passa al politico. Madonna e Figlio sono affiancati da stuoli di santi ognuno dei quali, tuttavia, incastonato nella sua cornicetta. Le sacre figure incominciano ad interagire quando, nel '400, si passa alla pala d'altare unificata. Qui le storie si incrociano: sante figure vissute in secoli differenti dialogano simbolicamente tra loro (le cosiddette «sacre conversazioni») e spesso le loro personali vicende trovano posto nello sfondo del dipinto o nella predella posta alla base della pala.

Il fumetto

Cent'anni d'età secoli di immagini

Quando un secolo fa nacquero le «strips» (il 3 aprile a Ferrara si inaugura la mostra «Gulp! 100 anni di fumetti») esse avevano quindi alle spalle una «millenaria» storia di immagini in sequenza, tanto più che alcune antiche pitture erano accompagnate da didascalie esplicative, lontane parenti della nuvoletta, il balloon. Con la nascita del fumetto molti artisti affiancarono alla loro produzione «alta» quella di «fumettario» e di illustratore, oppure abbandonarono la prima a favore della seconda, come fece Andrea Pazienza. Ma anche chi evita di evocare/esorcizzare il fumetto (come i pop americani Roy Lichtenstein ed Andy Warhol) non può fare a meno di fare i conti con questa nuova, ormai secolare, forma popolare di racconto figurato

□ C. A. B.