

Arte e Teorie del colore nel cinema fra Europa e America

Original

Arte e Teorie del colore nel cinema fra Europa e America / Marotta, Anna. - ELETTRONICO. - (2013), pp. 678-688.
(Intervento presentato al convegno IX Conferenza 2013 del Gruppo del Colore tenutosi a Firenze nel 18-20 settembre 2013).

Availability:

This version is available at: 11583/2510892 since:

Publisher:

Maggioli Editore

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Arte e Teorie del colore nel cinema fra Europa e America

Anna Marotta

Dip. Architettura e Design, Politecnico di Torino, anna.marotta@polito.it

1. Introduzione

“*I used to be color blind*” recita una canzone di Fred Astaire nel film *Girandola* (che era stato progettato a colori) nel 1938, cioè pochi anni dopo l’emigrazione di Josef Albers (autore di *Interazione del colore*) dal Bauhaus all’americana Black Mountain University. Dal Kinemacolor inventato nel 1906 da Georg Albert Smith fino agli ultimi e innovativi effetti speciali il colore vive nel cinema attraverso una fenomenologia sua propria, ancora in parte da indagare, specie nelle componenti legate alle matrici teoriche.

Lo stesso può valere nel variegato rapporto tra cinema e arte: per non citare i fin troppo noti cromatismi e *silhouettes* di *Via col vento* (1940), possiamo ricordare che non a caso *Il ritratto di Jennie* (1949) - da William Dieterle realizzato in bianco e nero - prevedeva simbolicamente (nella resa di un *amour fou*) effetti speciali con sequenze virate in diversi colori e un finale in technicolor. E quale può essere il riscontro reale e al contempo teorico (ad esempio) per la coppia diametrale armonica goethiana di giallo e blu, che Michel Curtiz sceglie nel 1946 per il film *Notte e dì*, sulla vita di Cole Porter? Coppia diametrale armonica ritrovata peraltro in *Traffic* (2000), in cui il giallo indica la solarità messicana e il blu suggerisce l’intellettualità di Filadelfia.

E’ possibile dunque parlare di un rapporto più o meno esplicito fra teorie del colore all’interno del progetto filmico? Quali allora le influenze (dirette e indirette, consapevoli o no) delle teorie del colore e dei movimenti d’arte nel progetto compositivo (visivo in particolare) cinematografico? Quali gli insegnamenti in merito presso le accademie cinematografiche e gli “studios”? Quale l’apporto degli “operatori” (registi e sceneggiatori con scenografi, costumisti, datori luce, titolisti, etc.. in relazione alle loro esperienze e formazioni)?

Se Maurice Merleau Ponty rimarca tali tematiche [8-9], paradossalmente Rudolph Arnheim (pure autore di una sua teoria del colore) nega l’espressività poetica del colore (ritenuto un “ibrido” di mezzi) nel suo testo *Film come arte* del 1933, ripreso nel 1960.

Continuando il discorso, occorrerà stabilire come confrontare immagini pittoriche con immagini in movimento, come quelle del cinema. Rapporti tra arti diverse implicano rapporti tra linguaggi diversi. Di fronte a un’immagine cinematografica possono venire in mente molti riferimenti figurativi, non tutti sempre voluti dagli autori. Bisogna allora distinguere tra citazioni consapevoli di quadri e opere d’arte, vicinanze stilistiche o tematiche rispetto alle interpretazioni personali dello spettatore. Nel rapporto di influenza pittura-cinema qui non consideriamo il rapporto inverso, che potrebbe essere altrettanto significativo: fin dalla sua invenzione il cinema ha generato una rivoluzione nei modi espressivi delle altre arti figurative. In questo senso è opportuno ricordare il titolo che Arnold Hauser ha dato al capitolo finale della sua *Storia sociale dell’arte*, dedicato alle innovazioni dell’arte del Novecento: “Nel segno del film”.

2. Colore nel cinema degli esordi da Eggeling a Eizenstein

Nell'attualità, può essere legittimo riproporre con forza l'esigenza di approcci integrati e interdisciplinari (semiotici, visivi e rappresentativi, storici, filosofici): a tal proposito, come ricorda John Golding [10], Schopenhauer aveva affermato che: "il più grande servizio che Kant abbia reso è la distinzione fra il fenomeno e la cosa in sé; e ha dimostrato che tra la cosa in sé e noi esiste sempre l'intelletto". Concetto peraltro ripreso (come vedremo) da Olivier Hourcade nella messa a fuoco delle caratteristiche dell'arte cubista, riflesse nell'arte cinematografica, come accade per esempio nel caso di Viking Eggeling (1880 - 1925) pittore e regista – ricordiamolo – dalle radici cosmopolite, noto per aver "traslato," fra le prime sperimentazioni cinematografiche, geometrie e immagini della sua pittura futurista in una dimensione filmica e "animata": lo testimoniano le sue opere più note, come *Horizontal-Vertical Orchestra* (1922) e *Diagonal Symphony* (1924) (fig. 10). Presumibilmente, Eggeling [37] iniziò a elaborare le sue teorie - legate all'astrattismo tra Parigi e Zurigo - attorno al 1914. In quest'ultimo caso, egli produsse una serie di "rotoli" disegnati che servirono da bozzetti preparatori per l'esperimento filmato *Horizontal-vertical Orchestra* (a tutt'oggi considerato perduto o addirittura mai realizzato) del quale il suo stesso autore non fu soddisfatto, e *Diagonal Symphony*, che venne realizzato con successo e finito nell'autunno del 1924. La sinossi di quest'ultima è divisa in quaranta sezioni: vi ricorrono, avviluppati tra di loro, motivi trovati nei rotoli astratti *Diagonal Symphony I-IV*, concepiti come un flusso dinamico continuo anziché attraverso frammentazioni e ripetizioni di fotogrammi, come normalmente accade nel cinema. L'eliminazione della "frammentazione visiva" da parte dell'autore, risulta di particolare efficacia ed estremamente innovativa: esaminare una singola striscia di film può essere equiparato alla lettura di uno spartito musicale. In *Diagonal Symphony* le forme si incontrano-scontrano con il proprio movimento opposto, perché concepite secondo il principio gestaltico della polarità della forma: la posizione dominante delle forme è diagonale, così come la direzione dei vettori in movimento.

I "rotoli astratti" che hanno ispirato il regista svedese (in parte depositati al Kunstmuseum di Basilea e in parte al Moderna Museet di Stoccolma), sono disegni che rappresentano "...una scrittura ieratica di rara bellezza...", secondo la recensione di Jean Arp del 1938. Le origini storiche dei rotoli possono essere cercate indietro nel tempo e nello spazio. Mario Verdone formula così l'ipotesi su come Eggeling possa essere stato ispirato: "L'idea poteva essergli venuta dagli *exultet* dei monaci medioevali, che dal pulpito srotolavano pergamene con le figure - in successione - dei Santi e sacri personaggi nominati; dai rotoli della pittura estremorientale" [12]. Simili elaborati hanno sempre fatto parte di tale cultura: in Cina, in Giappone, in India. La loro ideazione nasce da un'esigenza decorativa; le dimore degli imperatori erano adorne di paraventi e porte scorrevoli coperti di carta a grana finissima, che offrivano le superfici più adatte per la decorazione. In essi i pittori rappresentavano poemi visivi, miti, leggende. Tra i rotoli più antichi ne rimangono due, dipinti da Ku K'aichih (354 ca. - 406) per molti anni alla corte di Nanchino. Il primo illustra il Lo Shen Fu (poema rapsodico del fiume fatato Lo) di cui esistono diverse versioni nel Museo del Palazzo di Pechino e nel Museo Liao-ning di Mudken. L'altro rotolo di

Ku K'ai Chih è l'illustrazione di una poesia di Tso Ssu, *Ammonimenti dell'istitutrice alle dame di Corte* conservato al British Museum di Londra.

Fra i contributi fondativi nella cultura cinematografica contemporanea, appare condivisibile l'opinione di chi considera [34] Sergej M. Ejzenstein come colui che "ha riflettuto con maggiore coerenza e accuratezza sul principio dell'autonomia del colore, al punto di presentarlo come l'autentico punto d'avvio, teorico e applicativo, di tutta la sua vasta e stratificata indagine sull'elemento cromatico, a tutt'oggi considerabile come una delle più intense, complesse e conseguenti riflessioni sul colore filmico mai realizzate." In particolare per un paio d'anni, a partire dal 1946, il regista di Riga elabora la sua sistematica teoria del colore filmico [19] anche a seguito della indimenticabile sequenza a colori di *Ivan il Terribile*. L'artista lettone rimarca la potenzialità del colore (indipendentemente da tecniche e metodiche di realizzazione) nel configurarsi quale mezzo espressivo e simbolico nella narrazione visiva. D'altro canto, tali sviluppi culturali e artistici, sono tutti riconducibili alle radici prime e alla formazione del cineasta: figlio di un architetto, abbandona gli studi tecnico-scientifici di architettura e ingegneria, per coltivarne di più artistici (è anche caricaturista), che comprendono anche il teatro Kabuki. Partecipa alla rivista "Lef" (di Majakowskj), sviluppando le indicazioni futuriste, anche all'interno della "Fabbrica dell'attore eccentrico", e fondando la sua poetica sul metodo del "montaggio delle attrazioni" e delle metafore vive.

Nato nel 1910, pochi anni dopo Ejzenstein, sotto il profilo della cultura d'arte e del colore, Vincente Minnelli (in gioventù disegnatore, pittore, oltre che rigattiere): applica un linguaggio cromatico - assolutamente consapevole, riconoscibile e originale - ai progetti delle sue opere: la critica ritiene che egli faccia un uso del colore talmente straordinario e particolare, da ritenerlo inventato apposta per lui. Proverbiale appaiono i risultati esemplari in opere come *Un americano a Parigi*, (1951) attraverso la citazione di autori quali Renoir, Van Gogh, Dufy, Toulouse Lautrec, Utrillo, Rousseau, e altri (figg. da 4 - 9).

La parte più celebrata e più spettacolare della pellicola - sulle musiche di George Gershwin - è proprio il lungo balletto finale. Questo infatti si svolge in circa 17 minuti, tempo impensabile all'epoca, troppo lungo per non annoiare gli spettatori. Diventò, invece, una delle pietre miliari nella storia del cinema e segnò l'inizio del connubio tra musica, danza e film e quindi il preludio del musical. Tutto ciò è stato reso possibile da molteplici fattori a partire dalla bravura dei due attori protagonisti (Gene Kelly e Leslie Caron), fino all'impareggiabile regia (con inquadrature perfette) di Vincente Minnelli, fino alle scenografie che videro occupati oltre trenta scenografi/pittori sotto la guida di Cedric Gibbons e Preston Ames, con Edwin B, Willis e Keog Gleason. Oltre a quelli appena citati, due sono gli aspetti che colpiscono in modo particolare durante la visione del balletto: le riconoscibili e consapevoli citazioni artistiche e il particolare e accurato utilizzo del colore (giocato attraverso continui e sapienti contrasti e affinità cromatiche, a significare ruoli, caratteri e psicologie dei personaggi) esaltato nell'accostamento al bianco e nero. Il tutto sottolineato da un consapevole gioco di luci scenografiche.

Le caratteristiche cromatiche del personaggio femminile principale di Lisa ad esempio, nelle molteplici sfaccettature della sua fresca età, vengono rappresentate da un mosaico di sue immagini su sfondi di contrasti di colori puri, quasi una fedele

citazione delle teorie di Johannes Itten: nella presentazione del personaggio, fatta dal precettore-fidanzato, Lise appare con vestiti molto diversi che fanno riferimento alle doti espresse da Henri, mentre i colori degli abiti fanno sì che il personaggio si stagli visivamente sullo sfondo monocromatico.

In termini psicologicamente più contorti e impliciti, Alfred Hitchcock - per indurre la suggestione di patologico straniamento del protagonista - cita il gestaltico effetto Match in *Vertigo* (1958), affidando al colore verde l'ambiguità della protagonista dalla "doppia" vita. Nella celebre intervista a Truffaut [36], il regista dichiara: "Nella prima parte, quando James Stuart segue Madeleine (Kim Novak) nel cimitero, le inquadrature su di lei la rendevano piuttosto misteriosa, perché applicavamo dei filtri di nebbia; ottenevamo così un effetto di verde sul riverbero del sole. Più tardi, quando Stuart incontra Judy, (ancora Novak) ho scelto di farla abitare all'Empire Hotel a Post street, perché sulla facciata di questo hotel c'è un'insegna al neon verde, che lampeggia ininterrottamente. Questo mi ha permesso di creare, senza ricorrere a degli artifici, lo stesso effetto di mistero sulla donna quando esce dal bagno: è illuminata dal neon verde, torna veramente dal regno dei morti". Perfetta metafora dunque della concezione hitchcockiana della vita come "passaggio necessario attraverso le tenebre" e allusione a un rapporto necrofilo. Lo stesso regista ripropone ancora un uso del verde "innaturale" con forte senso di pathos (per esempio sui tetti nelle scene finali) in *Caccia al ladro* (1955), mentre "fiori di retorica" sono state definite le scene dei fuochi d'artificio.

Egli si spinge inoltre a riproporre puntualmente situazioni visive "iperrealiste" alla Edward Hopper (del quale era amico personale), come in *Psyco*: in merito alle location per questa pellicola troviamo - in particolare sulla "casa maledetta", peraltro già esistente negli "studios" (figg. 2 e 3) - una descrizione fatta dal regista a Truffaut: "Credo che l'atmosfera misteriosa sia in una certa misura accidentale; per esempio, nella California del Nord troverà molte case isolate che assomigliano a quella di *Psyco*; sono fatte con uno stile che si chiama <gotico californiano>...Non avevo iniziato il lavoro con l'intenzione di ottenere l'atmosfera di un vecchio film dell'orrore Universal, volevo soltanto essere autentico. Ora, in questo non c'è alcun dubbio, la casa è una riproduzione autentica di una casa reale e il motel è anch'esso una copia esatta. Ho scelto questa casa e questo motel perché mi sono reso conto che la storia non avrebbe avuto lo stesso effetto con un bungalow qualsiasi; questo genere di architettura era adatto alla sua atmosfera". In effetti, è "la storia di una casa", come egli aveva programmato: d'altronde, come annota Fabio Carlini [26], anche Hopper - come Hitchcock - non nasconde "le regole del gioco": non si propone di "fotografare" la realtà, ma di penetrarla. Il medesimo pittore, come è noto, è citato anche da George Stevens, Stanley Kubrick, Wim Wenders e altri.

In ambito orientale, anche Akira Kurosawa (come Eggeling, Ejzenstein, Minnelli) vanta trascorsi ed esperienze artistiche nella sua formazione [29]. Attraverso il fratello Heigo - dal 1920 al '28 - conosce le più grandi opere cinematografiche del tempo, mentre contemporaneamente si dedica alla pittura, aderendo alla "Lega degli artisti proletari" del 1929. Nel film *Dodes'ka-den* (1970) il "tono crudamente realistico (...) è reso da una superba messinscena a colori".

Dello stesso Kurosawa, *Kagemusa* (1980) è uno dei più emblematici nel suo progetto visivo: il gigantismo delle scene di massa sottolinea il fondamentale

significato cromatico delle immagini e del colore, che il regista giapponese usa simbolicamente e sperimentalmente, anche attraverso la sintesi propria del teatro No. Il film viene considerato summa del genere epico-mitico giapponese, resa con maturità linguistica: esemplare l'uso del colore, dei costumi, del suono e dell'azione. Le scene dell'immaginifico e ossessivo sogno "multicolorato", denso di cromie pure e sature, arricchite da iconografie visionarie, costituiscono quasi una "mise en abîme" di tutta la narrazione. Del 1985 la pellicola *Ran* (Caos) dai colori sgargianti "splendido affresco quattrocentesco, che ricorda certa pittura di Paolo Uccello", descrive una storia di potere e di rapporti familiari.

3. Conclusioni

Questo breve *excursus* è teso a confermare lo stretto incrocio (all'interno di tutte le arti visive) fra cinema e pittura, in tutte le sue forme. Gli esempi sono infiniti: oltre a quelli già citati, possono seguirne altri: nel campo del colore come citazione colta, lo scenografo Dante Ferretti colloca alcune scene dell'*Età dell'innocenza* (di Scorsese) in ambienti tinteggiati con la nuance *Patent yellow* (o giallo Turner), cromatismo derivato da Joseph Mallord Turner, a sua volta tributario delle teorie di Goethe, situando (anacronisticamente, in un racconto ambientato nella New York del 1870) il dipinto *l'Arte, le carezze e la Sfinge*, che Khoppf dipingerà solo nel 1896. Il colore risulta decisamente caratterizzante anche nei titoli di testa o di coda di Saul Bass (come per esempio nell'*Uomo dal braccio d'oro*, di Otto Preminger, o in *Casino*, di Martin Scorsese). Possiamo dunque concludere che nell'attuale civiltà dell'immagine si potrà meglio definire una vera "civiltà del cinema" (in un reale incrocio interdisciplinare), anche attraverso l'irrinunciabile contributo della cultura della visione, in particolare del colore.



Fig. 1 – Nella prima scena, originale e suggestiva, tutti i personaggi sono vestiti di bianco e nero e si perde del tutto la percezione dei diversi ruoli. A questa omogeneità cromatica si oppone un fenomeno di mascheratura che tende a ripristinare i ruoli dei diversi personaggi: ognuno è vestito in bianco e nero, ma il tipo di travestimento richiama fortemente il suo ruolo nella vicenda. Nella seconda scena Gene Kelly appare in trasparenza vestito di nero; sullo sfondo uno schizzo a carboncino di una veduta di Parigi, colorato con grandi pennellate ad acquerello.



Fig. 2 - Una puntuale citazione hitchcockiana della pittura realista di Edward Hopper per il film *Psycho*



Fig. 3 - Edward Hopper, *La casa sulla ferrovia*, 1925, citata da Hitchcock nel film *Psycho*.



Fig. 4 - Contrasto di colori puri "alla Itten" per descrivere il carattere di Lise Bouvier

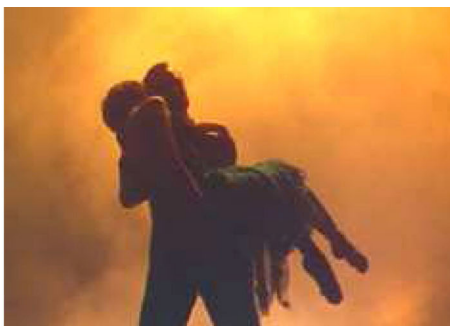


Fig. 5 - Contrasto di chiaro-scuro in silhouette



Fig. 6 - Raoul Dufy, *Place de la Concorde*, 1936 e citazione nel film "Un americano a Parigi"



Fig. 7 - Edouard Manet, *Ragazza in giardino a Bellevue*, 1880 e citazione nel film "Un americano a Parigi"





Fig. 8 - Toulouse-Lautrec, *Chocolat Dancing in Bar Darchille*, 1896 e citazione nel film "Un americano a Parigi"



Fig. 9 - Toulouse-Lautrec, *Au Moulin rouge*, 1890 e citazione nel film "Un americano a Parigi"



Fig. 10 - Viking Eggeling, *Diagonal Symphony*, 1924, schizzo a matita per l'animazione.

Bibliografia

- [1] Bragaglia Carlo Ludovico, *Montaggio del colore*, in “Cinema”, 1938.
- [2] Purificato Domenico, (*Pittura e cinema: V*) *L'avventura del colore* (I), in “Cinema”, 1940.
- [3] Aristarco Guido, (a cura di), *Il colore nel film*, numero monografico di “Sequenze”, 1949.
- [4] Montesanti F., *Lineamenti di una storia del film a colori*, in AA. VV., 1954.
- [5] Bruno Edoardo, *Il colore e i pittori*, in “Filmcritica”, 1955.
- [6] Di Giammatteo Fernaldo, *I maestri del colore*, in “Ferrania”, 1956.
- [7] Giani R., (a cura di), *Pittura e cinema a colori*, in “Cinema” n.s., 31-32-33, 1959.
- [8] Merleau-Ponty Maurice, *Il cinema e la nuova psicologia*, 1945, in “Senso e non senso”, Il Saggiatore, Milano 1962.
- [9] Merleau-Ponty Maurice, *Il dubbio di Cézanne*, 1945, in “Senso e non senso”, Il Saggiatore, Milano 1962.
- [10] Golding John, *Storia del Cubismo (1907 - 1914)*, Einaudi, Torino 1963 (1959), p. 26.
- [11] Gombrich Ernest, *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in Calabrese Omar (a cura di), “Semiotica della pittura”, Il Saggiatore, 1974.
- [12] Verdone Mario, *Le Avanguardie stanche del cinema*, Sei, Torino, 1977, p. 184-185
- [13] Laroni Gianni, *Il realismo americano*, Marsilio Editore, 1980.
- [14] Bezombres Renaud, *En couleur*, in “Cinématographe”, 1981.
- [15] Pudovkin Vsevolod, *La settima arte*, Editori riuniti, Roma 1984.
- [16] Dufour Bernard, *Les peintures et Godard*, in AA. VV., Spécial Godard, “Art press”, dic. 1984-febb. 1985.
- [17] Aumont Jacques, *Godard peintre*, in Dubois, PH. (sous la direction de), *Jean-Luc Godard, le cinema*, “Revue Belge du Cinéma”, 22-23, 1988 (poi in Aumont, J., 1995).
- [18] Bousquet Henri, Redi Riccardo, *Pathé frères. Les films de la production Pathé (1896-1914)*, Quaderni di cinema, Firenze, 1988.
- [19] Ejzenstejn Sergej Michajlovič, *Cvet (il colore)*, in Id., *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*, cit., III; tr. It. In Id., *Il colore*, Marsilio, Venezia, 1989.
- [20] Montani Pietro, *Introduzione*, in Ejzenstein, S.M., *Il colore*, Marsiglio, Venezia, 1989.
- [21] Costa Antonio, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1991.
- [22] Storaro Vittorio, *Un percorso nel cinema fatto di luci e colori*, in “Cinema nuovo”, 1991.
- [23] AA. VV., *Il colore nel cinema*, numero monografico di “Fotogenia. Storie e teorie del cinema”, 1994.
- [24] Aumont Jacques (sous la direction de), *La couleur en cinéma*, Cinémathèque Française-Mazzotta, Paris-Milano, 1995.
- [25] Aumont Jacques, *Des couleurs à la couleur*, in ID. 1995.
- [26] Carlini Fabio, *Alfred Hitchcock*, Il Castoro, 1995.
- [27] Bonfand Alain, *Cinéma et peinture*, in Aumont, J. (sous la direction de), *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Cinémathèque Française, Paris, 1996.
- [28] Dalle Vacche Angela, *Cinema and painting: how art used in film*, The Athlone press, London, 1996.
- [29] Di Gianmatteo Fernaldo, *Nuovo dizionario universale del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1996.
- [30] Micheli Sergio, *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa. Luce, colore, espressione, gesto, scenografia e costume*. Bulzoni, Roma, 2000.
- [31] Belton J., *Il colore: dall'eccezione alla regola*, in Brunetta, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, vol. V, Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.
- [32] Masi S., *Gli operatori*, in Brunetta, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale, vol. V, Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.
- [33] Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- [34] Venzi Luca, *Il colore e la composizione filmica*, Collana ETS, 2006, p. 17
- [35] Casaglia C., *Psicoanalisi e creatività: il colore e il cinema*, Firenze, istituto H. P. Sullivan, 2008.
- [36] Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, 2008 (prima ed. 1977).
- [37] Sigillino Ivan, *Il passaggio dalla pittura realista alla cinematografia astratta di Viking Eggeling*, Tesi di Laurea dell'Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea di Scienze della Comunicazione, relatore Anna Marotta, a.a. 1997/98.