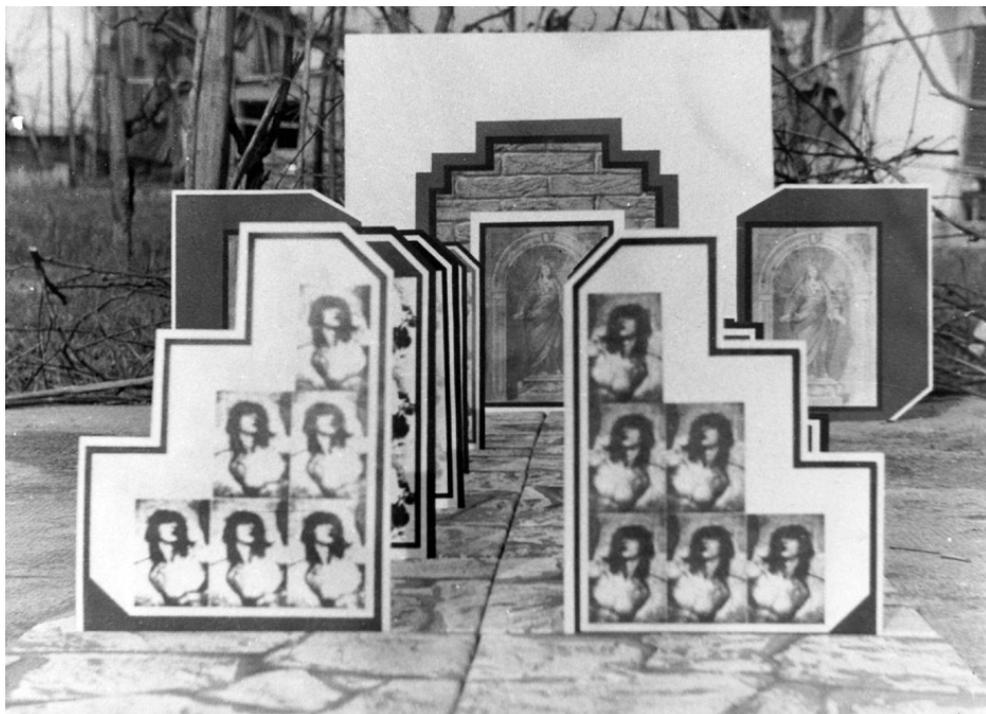


# Disegno del movimento / disegno della mente / disegno del tempo

di *Andrea Granchi\**

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta la tendenza a tridimensionalizzare il disegno, a far uscire il "soggetto dal quadro", la sempre più marcata attenzione all'immagine "variata" basata su una icona fissa restituita in bianco e nero o a colori in mutevoli variazioni positivo/negativo o speculari, mi portò inesorabilmente ad aprire al film, alla pellicola su cui inanellare sequenze di immagini.



Andrea Granchi, *Disegno tridimensionale* per Arte-Party, 1969

\* Presidente della "Classe di Pittura" dell'Accademia delle Arti del Disegno. È stato titolare della cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Già da tempo utilizzavo la fotografia per registrare luoghi, circostanze, soggetti o azioni e il passaggio dalla serie di diapositive o di foto in bianco e nero al film fu assolutamente naturale. Del resto alla sequenza di foto avevo già aggiunto scritte di frasi di varia forma e natura, alcune applicate, altre graffiate o segnate direttamente sopra le immagini come una sorta di *sound-track* o di *voce off* scrittografica che doveva richiamare una sorta di sonoro. La simulazione di un “crescendo” o “diminuendo” di intensità era legata alla tipologia delle parole o del loro *disegno*, ora minuto ora espanso fino a diventare una sorta di flusso “parlato” di varia intonazione, vagamente ricordante le *parolibere* futuriste o, come era sembrato ad alcuni, un riferimento, seppur vago, alla “poesia visiva”. Per me invece si trattava di arrivare attraverso questo disegno a doppio binario, immagine-scrittura, alla simulazione di un film con il sonoro. Come se, in un certo senso, al film muto simulato dalle immagini in successione, si fosse riusciti a mettere, attraverso il disegno della scrittura e le sue molteplici variazioni, un commento sonoro in “sincrono” con le figure o le scene.

Indicative in questo senso le sequenze con abbinamento di scritte presenti in numerose opere su tela emulsionata tra il '70 e il '75, in particolare quelle con rielaborazioni delle immagini preparatorie per il film *È romantico esplorare. Il Settecento ritrovato* (1969-70) e dalla serie *Fare esplorazioni bellissime dietro casa* (1971).



Andrea Granchi, *Profeta urbano*, tela emulsionata, 1970



Andrea Granchi, sequenza con "commento sonoro" da *Il Settecento ritrovato*, 1970

Un utilizzo diretto del disegno per la progettazione o la prova formale di una sequenza filmica (la distruzione del "Teatrino della Città" in *Cosa succede in periferia?* (1971) vedeva l'utilizzo di un "disegno" sintetico con il quale schematizzare, in una sorta di Storyboard sui generis, la tipologia della "narrazione" e i suoi esiti formali. In effetti nel campo del cinema d'artista si possono



Andrea Granchi, studio di scena per *Il giovane rottame*, ciclo di fotografie e film, 1971-72

incontrare i più svariati atteggiamenti. In un mio recente scritto<sup>1</sup> sottolineavo come molto spesso l'artista abbia "scavalcato" o "aggirato" la progettazione dell'opera riserbandosi un uso "spregiudicato" e fuori dagli schemi tecnici convenzionali del mezzo filmico.

Un altro aspetto che qui desidero richiamare è il segno diretto sulla pellicola. Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta impiegavo lo strumento cinematografico per "animare", in una integrazione visionaria o illusionistica, strutture immobili come mascheroni e bassorilievi di varia forma e natura<sup>2</sup>. Utilizzavo in quei casi degli spezzoni di pellicola dai quali graffiavo meccanicamente l'emulsione o intervenivo con coloriture e segni ad inchiostro. Realizzavo poi, con queste pellicole così trattate, un anello (*loop*), che veniva proiettato in genere da sotto in su, in maniera "radente", e in modo da deformare l'eventuale immagine presente nel filmato. Con questa procedura riuscivo a valorizzare le interferenze di segni, disegni o sgraffi creando un

<sup>1</sup> A. Granchi, *Tracce di cinema d'artista*, in A. Balzola, R. Pesce, *Storyboard. Arte e tecnica tra lo script e il set*, Roma, Dino Audino Editore, 2009.

<sup>2</sup> *Allegro e Pensieroso e Il Genio*, Installazioni per "Camere incantate" a cura di V. Fagone, Milano, Palazzo Reale, 1980. L'installazione *Allegro e Pensieroso* è stata ricostruita nel 2004 al Museo Pecci di Prato in occasione di "Cinema d'artista in Toscana" a cura di Silvia Lucchesi.



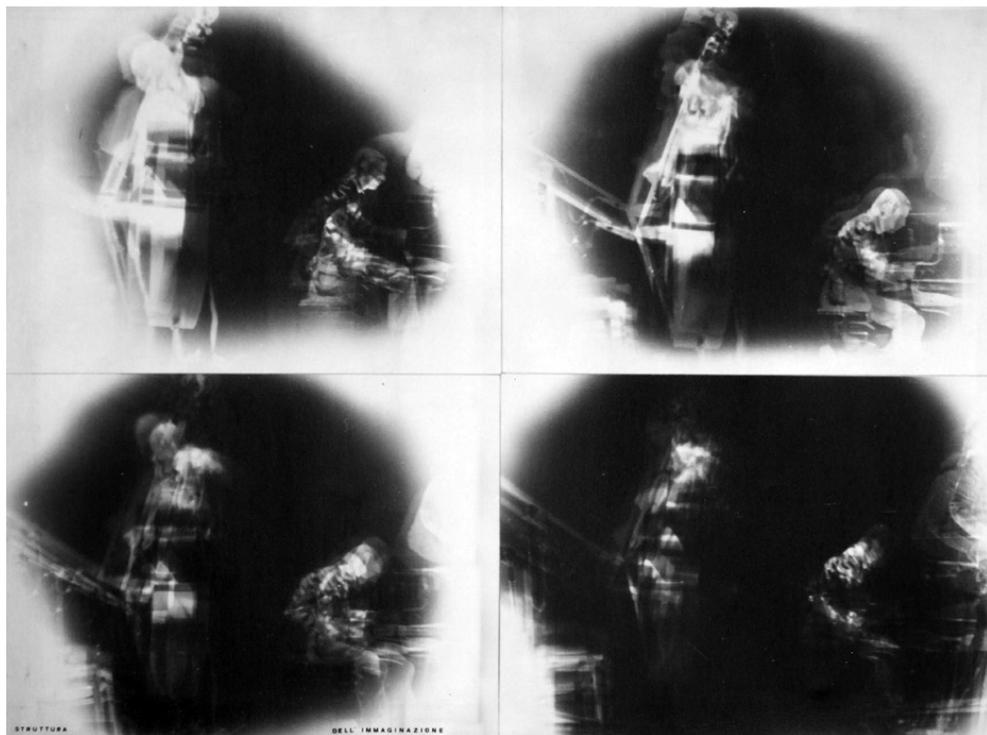
Andrea Granchi, *Film disegnato*, 1980

vario e ciclico proiettarsi di colori e lampi di luce sui supporti immobili così da “animarli” spesso in modo imprevedibile<sup>3</sup>.

Sempre agli anni Ottanta risalgono poi alcuni lavori “scritti” direttamente su pellicole già impressionate o meno, a creare animazioni e progressioni mobili di segni, formali e non. Alcuni di questi lavori furono realizzati con vari inchiostri su filmati “Found footage” in 16 e 35 mm riutilizzati e “ridisegnati” in questo modo. Qui il gioco era l’interferenza di un disegno “alieno” rispetto ad un filmato di tipo commerciale.

Un lavoro legato a procedimenti fotografici ma in un certo senso “manovrati” o espansi rispetto alla normale utilizzazione dell’ingranditore, dove si pone il negativo in bianco e nero e si dà luce alla carta fotosensibile su cui impressionare il positivo, è, nell’insieme, la serie di tele emulsionate riasunte nel ciclo “Teoria dell’incertezza”. Sovrapponendo più e più volte un negativo sullo stesso foglio di carta sensibile ottenevo una sorta di *summa* o di “concentrazione” di movimenti in un’unica immagine. La compressione di più negativi con azioni diversificate di uno stesso soggetto puntava all’ipotesi che si potesse condensare un’intera storia con tutti i suoi passaggi in una sola scena. Una sorta di molteplice vissuto raccolto “in un colpo solo”.

<sup>3</sup> Installazione *Il Creativo e l’Epigono* per “Forme scenografiche della televisione Italiana”, Triennale di Milano, 1981 e *Il Genio* per “Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-80”, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1981.



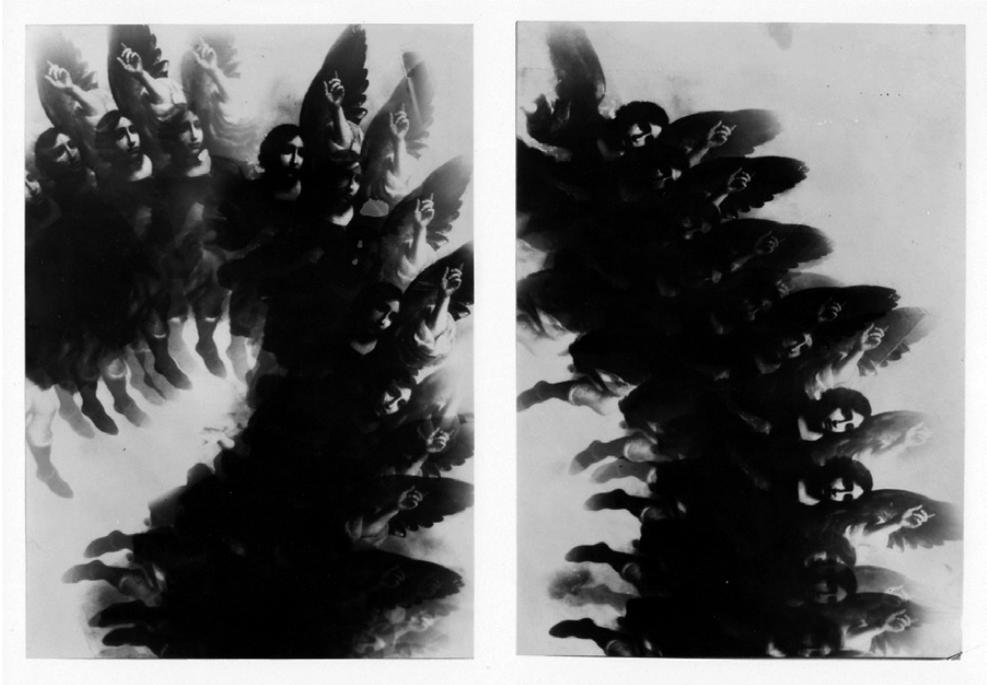
Andrea Granchi, *La struttura dell'immaginazione*, tela emulsionata, 1977.

In altri casi, sperimentando un sistema inverso al precedente, lo “spostamento” variato e progressivo della carta sotto il cono di luce dell’ingranditore mi consentiva di realizzare un “tracciato” fotografico su più fogli basato molto spesso su un’unica immagine. In particolare è questo il caso del lavoro *Svolazzo* del 1978, un lungo e tortuoso *disegno* articolato in sette tele poste in sequenza e basato su un unico negativo: la foto di un angelo di Carlo Dolci.

L’idea, in questo caso, era quella che anche da un unico gesto o forma o figura, benché fermata nella foto e dunque immobile, si potesse produrre un movimento, un percorso dinamico<sup>4</sup>.

Allargando e mettendo in relazione il campo dalle mie esperienze e produzioni personali alle operazioni intraprese in parallelo tra anni Sessanta e anni Ottanta da diversi artisti in questa area operativa – antesignana per molti versi dell’attuale diffuso impiego del video utilizzato per ogni forma di espressione da parte delle giovani generazioni – e di cui sono stato testimone e, spesso, partecipe, da una parte le vedo “sganciate” e affrancate da un rapporto di dipendenza con l’industria cinematografica che è per molti di loro

<sup>4</sup> A. Granchi, *L’immobile movimento*, in “La mano dell’occhio”, Firenze, 1978.



Andrea Granchi, due tele emulsionate dal ciclo *Svolazzo*, 1978

(ma anche per me) in genere estranea. Dall'altra proietta nettamente queste varieguate tipologie di lavoro nel campo vasto e diseguale delle arti visive, riassumendone in modo emblematico le molteplici modalità legate evidentemente, in modo profondo, all'operare di ciascun artista<sup>5</sup>.

Scrivo in proposito nel 2006<sup>6</sup>:

...In particolare a partire dal '68 con quella sua massiccia mobilitazione che mise in discussione drasticamente e sistematicamente tutti i centri considerati di potere estetico, ideologico, commerciale etc., e soprattutto con gli anni Settanta, l'utilizzo del mezzo cinematografico – da quello a passo ridotto fino a strumenti professionali come il 16 e il 35 mm – contribuì in maniera sostanziale alla trasformazione dei meccanismi di produzione e di distribuzione del “fare arte” intervenendo quindi a rinnovare radicalmente anche la “progettazione” dell'opera fin dal suo primo “formarsi” nel pensiero dell'artista. La ricerca di una “diversità” rispetto a quanto preconstituito come riferimento estetico e la spinta verso nuove forme di comunicazione ha fatto sì dunque che nell'utilizzo il più delle volte spregiudicato

<sup>5</sup> A questo proposito si veda Vittorio Fagone (a cura di), *Arte e Cinema in Italia, per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-77*, Venezia, Marsilio, 1977.

<sup>6</sup> A. Granchi, *Tracce di cinema d'artista*, in *Storyboard*, cit.

del mezzo cinematografico, l'artista abbia scavalcato o aggirato la "progettazione" dell'opera, producendo, a fianco di immagini mobili, scritti, immagini fisse, installazioni, fotografie, attivando una progettualità che spesso si identificava col farsi dell'opera stessa<sup>7</sup>.

In sostanza non tutti gli artisti hanno utilizzato gli stessi mezzi o strumenti per progettare o "disegnare" i loro cicli di immagini mobili. È, anzi, l'estrema varietà dei sistemi, dei "dispositivi" o degli apparati messi in campo che rende questo settore dell'arte contemporanea vasto e vitalissimo e ancora tutto da approfondire e studiare.

Assai utile è stata la recente vasta esposizione "Lo sguardo Espanso" tenuta a Catanzaro tra il 2012 e il 2013 e che ha visto anche una interessante giornata di studi che ha avviato un approfondimento di questo articolato settore e di quanto prodotto in un secolo di sperimentazioni<sup>8</sup>.

A documentare la varia e multiforme attività di un "disegno del movimento" nella seconda metà del Novecento rimangono comunque numerosi documenti sotto forma di testi autografi, di racconti da inserire come "*voce off*", appunti d'autore accompagnati da immagini o schizzi, elenchi di luoghi o di figure, descrizione di "azioni" o di gesti talvolta attraverso disegni di grande interesse, addirittura registrazioni di musiche originali da affiancare ai film<sup>9</sup>.

Rimangono anche significativi scritti teorici che consentono di penetrare aspetti della ricerca nel campo del cinema d'artista che appaiono oggi di singolare attualità.

In merito al mio personale contributo in questo campo tra i vari documenti conservati nel mio archivio ho proposto qui alcuni esempi che penso possano dare una chiara idea della varietà e complessità di un modo di operare caratterizzato fin dai suoi inizi da una forte indipendenza.

<sup>7</sup> Si veda in particolare l'opera degli artisti della "Scuola di Firenze" del Cinema d'Artista: Andrea Granchi, Renato Ranaldi, Mario Mariotti, Massimo Becattini, Silvio Loffredo e Alberto Moretti.

<sup>8</sup> M. Meneguzzo, B. Di Marino, A. La Porta (a cura di), *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano in mostra 1912-2012*, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

<sup>9</sup> È il caso del "Teatro Musicale Integrale", serie di improvvisazioni sonore realizzate "con ogni sorta di strumenti" e oggetti da Andrea Granchi e Renato Ranaldi nei loro studi negli anni 1968-75 a suo tempo registrate e infine raccolte nel 2003 in tre DVD editi da Artout M&M di Pistoia.

fanno scena per la parte  
 con gli attori Emerica 42"  
 manderò scena.

inizio del canto del film sopra il muro  
 1' 12" + chi laterale  
 + verticale  
 1' 36" Di fine (monumenti)

2' 55" Orfeo (entro a sopra il muro  
 e ucciso (acqua?))

Impresi Orfeo 41" } disposizione orizzontale  
 Impresari di Poppea 1' } verticali laterali

Bellikeo Proc. 1' 21" - ~~disposizione orizzontale~~ <sup>disposizione orizzontale e</sup> <sup>in teoria</sup> <sup>laterale</sup>

Complotto Ulysses No 47" 53" + 10" 63" most succori 1

La Colista 1' 10" disposizione orizzontale A fine most 2

Canth. 3 anni 1' 06" } disposizione orizzontale  
 1' 36" } Verticale. (mostri e  
 noni  
 bruttoni)

2' 44" } 53" presupp. di Friedrich + 3  
 disposizione orizzontale e verticale.  
 A. film nelle colonne  
 faccalle.

A. André Sinfonia 4' 27" disposizione orizzontale  
 verticale. verticale

Rinaldo Alceste 1' 54" partenza da orizzontale  
 verticale - settecento

" " Argenti 2' 24" Tutti mostri, noni, formi  
 disponibili - Orchestra etc.

Betelge 1' 36" 4' 18" 16 m vale a dire 7  
 1' 21" 144 stabil con mostri 5"

Andrea Granchi, Schema scrittografico per la messinscena de *Il Turco e l'Italiana*, "filmopera" per "Piazza della Palla" a cura di M. Mariotti, Firenze Piazza S. Spirito, 1980

