



Dottorato di ricerca in

Studi Storico Artistici e Audiovisivi  
Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale  
Università degli Studi di Udine

Ciclo XXXII

## Immagini al secondo grado

Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970):  
teorie, pratiche, contesti, figure

Dottorando  
Paolo Villa

Supervisore  
Prof. Francesco Pitassio

Co-supervisore  
Prof. Donata Levi

Anno 2019/2020



# ABSTRACT

This research aims to examine and systematize the history of the cinematographic genre known as “film on art” or art documentary between 1948 and 1970, focusing mostly on Italy without omitting important contributions from other nations. After its beginnings in the Thirties, the film on art genre developed into a relevant phenomenon in many countries (Italy, France, Belgium, Germany and others) during the Forties, Fifties and Sixties, representing an essential form of exchange between cinema, the traditional visual arts (painting, sculpture, architecture, applied arts) and the academic fields dealing with them, art history and art criticism.

The methodological paradigm of cultural history structures the research, with the purpose of exploring, describing, integrating and interpreting historical sources such as films, publications and archival material of that time in order to delineate a complex and (as much as possible) complete panorama of this phenomenon. To better understand it, this film genre is preliminarily discussed through three specific yet interconnected theoretical frames: 1) the historical and aesthetical relationship of cinema with the visual arts, and in particular with art history; 2) intertextuality and intermediality studies, with a specific attention to the concept of remediation; 3) socio-cultural studies on media landscape in post-war Italy: how medias influenced and negotiated the dynamics between high culture and popular culture and how the mediatisation of the artistic heritage influenced the construction and the self-perception of Italian national identity.

The thesis is then divided into four parts and eight chapters.

The first part deals with theories and debates. Chapter I considers how some art historians (Ragghianti, Argan, Francastel) regarded cinema within their conception of art history, and to how the photographic and audio-visual images have shaped and influenced art history since the 19<sup>th</sup> century. Chapter II explores the theoretical debate on art documentary in post-war years, while chapter III examines the role of artists, either as subjects of art documentaries or as active author of experimental and avant-garde films.

In the second part, concerning contexts, practices and events, chapter IV analyses the history and the functions of international institutions in charge of art documentaries and the Italian production context; chapter V focuses on the dialogue between films on art and museums, while chapter VI traces a detailed picture of the two most influential film festivals on art documentaries in Europe, held in Bergamo and Venice from 1958 to 1970.

The third part turns to more specific cases, two less known yet extremely interesting authors of films on art during the Fifties and Sixties: art critic and journalist Nino Zucchelli (chapter VII) and art historian Corrado Maltese (chapter VIII). The fourth part consists in the catalogue of their 27 films. A register of about 140 Italian articles on films on art published between 1945 and 1970 completes the dissertation, together with other reference tools, a bibliography and a filmography.





# SOMMARIO

## INTRODUZIONE

### «UN LICHENE TRA L'ALGA E IL FUNGO»

---

Un oggetto chiaro e sfuggente	p. 11
Le cornici del quadro	p. 19
Il «film di storia dell'arte»	p. 20
Il palinsesto delle arti	p. 26
L'arte mediatizzata e il patrimonio artistico come fattore identitario	p. 29
Dal grande al piccolo schermo	p. 32
Immagini <sup>2</sup> : l'arte come attrazione visiva	p. 34
L'analisi del quadro	p. 37

---

## PARTE PRIMA. LA CORNICE. DIBATTITI, TEORIE, PROBLEMI

---

CAPITOLO I. LA STORIA DELL'ARTE NELL'EPOCA DELLA VISIONE CINEMATOGRAFICA	p. 43
Il cinema <i>nella</i> storia dell'arte	p. 43
La storia dell'arte <i>attraverso</i> il cinema (e la fotografia)	p. 63
CAPITOLO II. SALVARE L'ARTE E IL CINEMA. IL DIBATTITO TEORICO	p. 83
Preambolo d'anteguerra	p. 84
L'occhio interminabile della camera	p. 87
Due elementi (non) accessori: colore e musica	p. 100
Definire, suddividere, classificare	p. 106
Il problema della definizione	p. 106
Film come “cinedrammatizzazione” dell'arte	p. 110
Film come divulgazione e didattica dell'arte	p. 114

---

Film come critica d'arte	p. 122
Critico, regista, spettatore	p. 132
Non solo pittura: film su scultura, architettura, archeologia	p. 134
«Le due vittime»?	p. 139
<b>CAPITOLO III. CINEMA CON GLI ARTISTI, CINEMA DEGLI ARTISTI</b>	<b>p. 141</b>
Biografie e ritratti	p. 142
Gesti di creazione: il film processuale e lo schermo-tela	p. 152
«Dalla zona di margine»: il cinema degli artisti	p. 160
 <b>PARTE SECONDA. LO SFONDO. ISTITUZIONI, CONTESTI, PRATICHE</b>	
<b>CAPITOLO IV. I DUE FUOCHI DELL'ELLISSE.</b>	<b>p. 173</b>
<b>PANORAMA INTERNAZIONALE E CONTESTO NAZIONALE</b>	
Il panorama internazionale	p. 174
Una cortese inimicizia.	p. 174
La FIFA, l'IIFA e il primato istituzionale sul film sull'arte	
Vertigine della lista.	p. 197
Cataloghi e repertori della FIFA e dell'IIFA	
Il contesto italiano	p. 214
Un «cortometraggio documentario»	p. 214
A forza di immagini. Da Emmer a Andreassi, via Ragghianti	p. 223
<b>CAPITOLO V. «NEL SANTUARIO DELLE ARTI». FILM E MUSEI</b>	<b>p. 237</b>
Le affinità elettive	p. 239
Il dopoguerra: film nei musei, ma senza esagerare	p. 245
«Malgrado io abbia il vivo desiderio...».	p. 255
Difficoltà e speranza in un'inchiesta della ICOM	
Anche le opere muoiono	p. 260

CAPITOLO VI. DOPPIA VETRINA. I FESTIVAL DI VENEZIA E BERGAMO (1958-1970)	p. 265
---	--------

---

Sotto l'astro di Ragghianti (1958-1960)	p. 271
Metamorfosi e ostilità (1961-1966)	p. 283
Epilogo in Laguna, esilio in Riviera (1967-1970)	p. 295
Riti e siti di (imperfetto) passaggio	p. 306

---

### PARTE TERZA. LE FIGURE. NINO ZUCHELLI E CORRADO MALTESE

---

CAPITOLO VII. VIAGGIO IN ITALIA. I FILM DI NINO ZUCHELLI	p. 313
--	--------

---

L'arte di casa: Bergamo	p. 316
Maschere e colori di Venezia	p. 326
Milano, piccolo mondo antico (e perduto)	p. 334
Roma, o del fascino dell'antichità	p. 342
«In questo strano ambiente del cinema...»	p. 352

---

CAPITOLO VIII. «TRA LA PARAFRASI POETICA E L'ESPLORAZIONE SCIENTIFICA». I FILM DI CORRADO MALTESE	p. 359
--	--------

---

Verso il cinema	p. 359
Da Lorenzo Lotto a Corrado Cagli	p. 369
«Il documentario è sempre un rischio»	p. 391

---

### PARTE QUARTA. IL DETTAGLIO.

#### CATALOGO DEI FILM DI CORRADO MALTESE E NINO ZUCHELLI

---

INTRODUZIONE AL CATALOGO	p. 395
CATALOGO	p. 397

---

## PER (NON) CONCLUDERE

---

Storia di un fallimento?	p. 469
Lo spettacolo dell'arte, l'esperienza della tecnologia	p. 471
Oltre l'opacità dello sguardo	p. 476

---

## APPARATI

---

REGESTO DEGLI ARTICOLI DI AREA ITALIANA SUL FILM SULL'ARTE (1945-1970)	p. 481
ANALISI GRAFICA DEI CATALOGHI STORICI PRODOTTI DA IIFA E FIFA (1949-1966)	p. 511
REGESTO DELLE EDIZIONI DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE DI VENEZIA (1957-1970)	p. 525
ARCHIVI CONSULTATI	p. 539
BIBLIOGRAFIA	p. 541
FILMOGRAFIA	p. 571
RINGRAZIAMENTI	p. 585

---

### **Avvertenza alle traduzioni**

Nel corso della trattazione, le citazioni da pubblicazioni in lingua straniera sono desunte dalle traduzioni e dalle edizioni italiane segnalate in nota. Per coerenza linguistica, si è optato per riportare in italiano anche i passaggi tratti da pubblicazioni mai tradotte: in tutti questi casi la traduzione riportata è mia.

*«E voi siete interessati alla Bellezza in sé, o solo alla rappresentazione di questa Bellezza?»*

Il Marchese in *Arca russa* di Aleksandr Sokurov



# INTRODUZIONE

## «UN LICHENE TRA L'ALGA E IL FUNGO»

«Già si producono in tutto il mondo dei film del genere, film “al secondo grado”, che per la loro perfezione serviranno eccellentemente a costituire non solo quel museo immaginario di cui parla André Malraux, ma, ciò che è ancora meglio, una vera e propria “cineteca immaginaria d’immagini dell’Arte”, una collezione ideale la cui influenza sul gusto del pubblico, sulla cultura dell’uomo, e sull’affinarsi del costume non può essere che considerevole.»  
(Marcel L’Herbier)<sup>1</sup>

«Puah! Film su quadri e sculture, non valgono nemmeno un pessimo western...»  
(Henri Langlois)<sup>2</sup>

### Un oggetto chiaro e sfuggente

Nessuno inciderebbe con un taglierino il dipinto *Venere e Marte* di Sandro Botticelli, conservato alla National Gallery di Londra, fino a staccarne un riquadro contenente il volto della dea classica. O meglio, nessuno lo farebbe *materialmente*; *metaforicamente* è invece un gesto piuttosto usuale: inquadrando e scattando una fotografia al dettaglio di una qualunque opera d’arte, in un qualsiasi museo del mondo, si ripete in maniera sublimata l’atto provocatorio con cui John Berger inaugura la prima puntata di una celebre trasmissione televisiva della BBC. Si potrebbe (a ragione) affermare che il gesto iconoclasta di Berger è allo stesso tempo un gesto di iconogenesi, la creazione di una nuova immagine: d’altra parte, gli opposti spesso si toccano e Bruno Latour ha dimostrato brillantemente come iconoclastia e iconogenesi siano profondamente intrecciate, esattamente come i sentimenti che le animano, l’iconofobia e l’iconofilia<sup>3</sup>.

Il programma di Berger in questione è il celebre *Ways of Seeing*<sup>4</sup>, nel quale il critico inglese si propone di esplorare i modi con cui l’osservatore moderno guarda alle opere d’arte all’indomani di un’autentica rivoluzione copernicana in questo campo: l’avvento della tecnica foto-cinematografica, che ha reso l’immagine dell’arte riproducibile, moltiplicabile, manipolabile, «rendendola disponibile in qualunque dimensione, ovunque, per qualsiasi scopo». Una condizione storica completamente inedita: «ora, nella seconda metà del XX secolo, vediamo questi dipinti come nessuno prima di noi li ha mai visti<sup>5</sup>».

---

<sup>1</sup> M. L’HERBIER, *Film al secondo grado*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 64.

<sup>2</sup> Citato in F. GUERMANN, *La Fédération Internationale du Film sur l’Art*, «Zeuxis», anno I, n. 1, autunno 2000, p. 14.

<sup>3</sup> B. LATOUR, *What is Iconoclasm? or Is there a world beyond the image wars?*, in B. LATOUR, P. WEIBEL (a cura di), *Iconoclasm – Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2002; trad. it., *Che cos’è Iconoclasm?*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 287-330.

<sup>4</sup> Dalla trasmissione fu tratta anche una pubblicazione: J. BERGER, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londra 1972; trad. it., *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 1998 [ried. 2015].

<sup>5</sup> J. BERGER, *Ways of Seeing, Episode 1*, [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk&t=218s](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=218s) (ultima consultazione 17 settembre 2019). Sulle idee espresse da Berger in questa prima puntata di *Ways of Seeing* cfr.

Quando va in onda, nel 1972, la trasmissione di Berger è soltanto l'ultimo anello di una lunga catena di riflessioni sulla riproduzione meccanica delle opere d'arte e su uno specifico genere cinematografico, il documentario d'arte o "film sull'arte". Un genere che vantava una storia ormai già quasi quarantennale, dato che le sue prime manifestazioni, dopo alcuni episodi pionieristici negli anni Venti, risalgono alla metà degli anni Trenta (esattamente quando il filosofo Walter Benjamin elaborava il suo celebre saggio sulla riproducibilità dell'opera d'arte<sup>6</sup>, che Berger dichiara essere la fonte principale per le idee espresse in *Ways of Seeing*), prima che si affermi ampiamente, in Italia e in Europa, nel secondo dopoguerra.

Questa ricerca si occupa precisamente di indagare e sistematizzare la *storia del genere cinematografico* individuato col nome di "film sull'arte" nel periodo compreso *tra il 1948 e il 1970*, soffermandosi soprattutto sull'Italia, senza escludere il confronto con contributi ed esperienze provenienti da *altre nazioni*.

L'affermazione appena compiuta, che condensa nella forma più concisa possibile le coordinate essenziali di questo studio, impone immediatamente una serie di chiarimenti e precisazioni concernenti gli elementi evidenziati in corsivo, a partire dall'indicazione e dalla giustificazione delle delimitazioni di campo che ci si è posti.

Una chiara circoscrizione temporale, *tra il 1948 e il 1970*, racchiude questo lavoro entro due date ben individuabili. Esse non coincidono con l'intera parabola cronologica del film sull'arte: diversi documentari d'arte, tra cui alcuni dei più noti e rilevanti, sono infatti antecedenti al 1948, e la produzione non si arresta certamente nel 1970. Si è deciso di privilegiare queste due date per il loro rilievo "istituzionale": nel 1948 viene fondata la Fédération Internationale du Film d'Art (FIFA), il principale organo internazionale preposto alla valorizzazione di questo genere cinematografico insieme all'Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA) di Firenze, guidato da Carlo Ludovico Ragghianti e fondato nel 1950. La FIFA continuerà le sue attività, con fasi oscillanti, fino al 1970, quando si scioglierà conflueno in una nuova associazione<sup>7</sup>. 1948 e 1970 rappresentano perciò l'alfa e l'omega del maggiore ente internazionale deputato ad occuparsi del film sull'arte, che con la sua esistenza sancisce e rafforza il ruolo assunto da questo genere nella sfera culturale e pubblica di diversi paesi. Il periodo in esame, inoltre, è quasi perfettamente segnato a metà dal 1958, anno nel quale si avvicendano, nel giro di pochi giorni, la prima edizione della Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia e la prima edizione del Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte: festival che divengono in breve i due appuntamenti più importanti in questo ambito, contribuendo anch'essi a radicare la rilevanza nel panorama culturale e che terminano entrambi nel 1970, definitivamente quello di Venezia, andando incontro a una profonda trasformazione e al trasferimento a Sanremo quello di Bergamo. Il 1970 rappresenta perciò una data doppiamente significativa per il documentario d'arte, che sembra arrivare a un punto di arresto e di stallo, in un momento particolarmente critico.

I ventidue anni presi in esame racchiudono due diverse fasi nella parabola del genere, separate approssimativamente dallo spartiacque del 1958: da una parte, quella che è riconosciuta unanimemente come la *golden age* del film sull'arte, dal dopoguerra alla metà

---

B.E. SAVEDOFF, *Looking at Art through Photographs*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. LI, n. 3, Summer 1993, pp 455-456.

<sup>6</sup> W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. DESIDERI, Donzelli, Roma 2012. Su Benjamin e il saggio, cfr. Capitolo I, § *La storia dell'arte attraverso il cinema (e la fotografia)*, in particolare la nota 107.

<sup>7</sup> Per le vicende istituzionali della FIFA e dell'IIFA, cfr. capitolo IV.



degli anni Cinquanta, anni nei quali la produzione è ricca e di qualità medio-alta, i congressi, i cicli di proiezioni, le tavole rotonde e gli studi critici si moltiplicano, vedono la luce film destinati ad avere un duraturo impatto e a diventare veri classici, mentre il dibattito teorico tra riviste, saggi e monografie è ampio, articolato, vivace e spesso persino battagliero. Questo periodo aureo inizia a declinare nella seconda metà del decennio e il genere entra in crisi nei primi anni Sessanta, quando la produzione si fa più corriva, aumentando ulteriormente in termini numerici ma calando in quelli qualitativi; la riflessione teorica si assottiglia, perde in forza propositiva e innovatrice, ripiegandosi su se stessa e avvertendo la necessità di un primo bilancio retrospettivo; le istituzioni diradano le proprie attività e constatano la difficoltà di influire attivamente sulla produzione e sulla circolazione dei film, limitandosi a funzioni informative e di coordinamento. Sul finire del decennio il film sull'arte, in generale, fatica ad adattarsi ai nuovi orizzonti sociali e culturali, artistici e mediali. Alla vigilia del 1970, complice anche il clima turbolento del 1968 che volge l'attenzione su altri fronti, il documentario d'arte esce dal radar della discussione culturale pubblica e dal palcoscenico degli eventi cinematografici maggiori: ne sono prova il drastico calo (fin quasi alla scomparsa) del dibattito sul genere, lo scioglimento della FIFA, la cessazione dell'attività di alcuni autori maggiori, la crisi dei festival di Venezia e Bergamo. Non sorprende perciò che la maggior parte degli studi sul film sull'arte si concentrino sul periodo aureo del genere, gli anni Quaranta e Cinquanta; in questo contributo si intende includere anche gli anni Sessanta, con la consapevolezza che si tratta di un decennio di difficoltà e di scivolamento nell'ombra.

È bene ricordare però che la periodizzazione prescelta, come sempre in questi casi, individua stacchi e soluzioni di continuità a posteriori, forse enfatizzando eventi e dinamiche che, nella realtà dei fatti, non costituiscono o non appaiono cesure così dirimenti come sembrano oggi: se fissare dei punti fermi nei processi storici è necessario per ragioni di chiarezza e ordine, altrettanto importante è non dimenticare mai la sostanziale continuità che anima quei processi<sup>8</sup>. L'intervento di Berger, intenzionalmente richiamato in apertura di questa tesi, si colloca al di là del "limite" individuato nel 1970, che potrebbe così essere immediatamente posto in discussione (si badi al contempo che quella di Berger è una trasmissione televisiva e non un documentario per il cinema, differenza non irrilevante). Periodizzare è notoriamente tanto indispensabile quanto rischioso: la consapevolezza dell'arbitrarietà di questa operazione può tuttavia agire da correttivo, ricordandoci la relatività di qualunque impostazione storica individuata retrospettivamente, rivelatrice *in primis* dello sguardo che si pone sull'oggetto di studio.

In secondo luogo, una delimitazione geografica: ci si concentrerà primariamente sull'*Italia*, facendo costante riferimento anche al contesto di *altre nazioni*, in particolare la Francia. Questa decisione è dettata dal carattere al tempo stesso internazionale e nazionale del film sull'arte. Da un lato, esso è infatti un fenomeno intimamente internazionale, che si sviluppa in diversi paesi contemporaneamente, con forti influenze, scambi e contatti reciproci. Le istituzioni, i festival, le rassegne puntano sempre all'internazionalità; critici e teorici, a meno che non sia loro espressamente richiesto, difficilmente si limitano nei loro interventi a tracciare quadri strettamente nazionali del fenomeno. Legato agli ambienti dell'arte e degli studi accademici,

---

<sup>8</sup> Sulla questione della periodizzazione in ambito cinematografico, si vedano gli interventi di G.P. BRUNETTA, *Storia e storiografia del cinema* e di A. GAUDREAU, *Il ritorno del pendolo, ovvero storia di un ritorno in forza... della Storia*, entrambi in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, rispettivamente pp. 191-220 e 221-243.

tradizionalmente dalla forte vocazione all'internazionalismo, il film sull'arte non poteva che orientarsi in direzione analoga. Data questa premessa, è impensabile e controproducente isolare il film sull'arte italiano da quello belga, francese, americano, tedesco, o considerare il solo dibattito teorico italiano ignorando quello che contemporaneamente si sviluppa in area francofona o su alcune riviste anglosassoni.

In particolare, spiccano tre nazioni: Italia, Francia e Belgio, che sembrano voler affermare la propria preminenza sul documentario d'arte. Se per il Belgio ciò deriva dalla presenza di un'autentica "scuola del film sull'arte" che ha prodotto nel corso degli anni alcuni degli autori più significativi in assoluto (André Cauvin, Paul Haesaerts, Henri Storck, Charles Dekeukelaire, Luc de Heusch), in linea con la forte tradizione di cinema documentario del paese, per Italia e Francia si tratta di rimarcare un primato, *attraverso* il film sull'arte, anche nel mondo dell'arte. Quale nazione se non l'Italia, così ricca di patrimonio artistico, di siti archeologici, di musei e gallerie, di città d'arte, sede della Biennale di Venezia, può dirsi "patria" del film sull'arte? Quale nazione meglio della Francia, anch'essa ricca di patrimonio culturale ma soprattutto, grazie a Parigi, centro nevralgico dell'arte dal XVIII secolo in poi, polo attrattivo per artisti e intellettuali da ogni parte del mondo, culla delle avanguardie otto e novecentesche, sede di enormi collezioni museali, può reclamare un privilegio sul documentario d'arte? Entrambe vantano diritti di primogenitura sul genere<sup>9</sup>, entrambe sono sede di un'organizzazione internazionale (FIFA e IIFA), entrambe annoverano autori e opere di rilievo mondiale del genere. Francia e Italia si contendono, per tutto il dopoguerra, lo scettro del film sull'arte, ed entrambe sembrano reclamarlo come proprio "genere nazionale" nell'ambito del documentario.

Il film sull'arte è, al contempo, anche un genere profondamente nazionale: anzitutto perché solitamente si volge al patrimonio del proprio paese d'origine, esplorandolo, illustrandolo, mettendolo in valore e contribuendo in tal modo alla formazione e all'accrescimento del sentimento di appartenenza e d'identità nazionale<sup>10</sup>; inoltre, perché la produzione del film sull'arte è profondamente radicata nei contesti nazionali di produzione, distribuzione, esercizio, ricezione, legislazione che, sebbene possano presentare analogie anche significative, costituiscono pur sempre ambiti distinti, con le proprie peculiarità. L'industria cinematografica, anche del documentario, si è sempre articolata per quadri nazionali, e il film sull'arte rientra perciò all'interno di questi quadri: specifica attenzione sarà riservata a quello italiano, e a come il film sull'arte si sia inserito nelle logiche e nei sistemi produttivi del cinema documentario dell'epoca. Italiani saranno infine gli autori affrontati come casi di studio nel corso della trattazione. Questa oscillazione tra dimensione internazionale e dimensione nazionale, questo continuo aggiustamento di prospettiva da un panorama più ampio (perlopiù europeo) a una scena più limitata (italiana, e talvolta locale) percorre l'intera ricerca ed è dettata dall'oggetto in esame: il discorso su di esso sarebbe sminuito da un'ottica soltanto nazionale, rimarrebbe però troppo generico se ci si limitasse a uno sguardo panottico, internazionale, senza affondi puntuali su casi specifici e problematici.

---

<sup>9</sup> La questione dell'origine del film sull'arte è complessa, ed è conferma dell'internazionalità del fenomeno: nella seconda metà degli anni Trenta, infatti, i primi documentari d'arte sono realizzati pressoché contemporaneamente in Francia, Belgio, Italia, Germania (dove già negli anni Venti della Repubblica di Weimar avevano visto la luce alcune serie di filmati a tematica storico-artistica, in particolare quelle a cura di Hans Cürli; cfr. capitolo I). La storiografia successiva ha perlopiù assegnato al 1938 la data di nascita "ufficiale" del film sull'arte, in riferimento alla realizzazione del film *L'Agneau mystique* del belga André Cauvin.

<sup>10</sup> Cfr. infra.

Infine, una perimetrazione essenziale di ordine tematico. Cos'è un "film sull'arte"? Al di là delle variabili "grammaticali" (film *sull'arte*, *sulle arti*, *d'arte*) tutt'altro che marginali e che verranno discusse in dettaglio più avanti<sup>11</sup>, il concetto di film sull'arte sembra a prima vista essere evidente. Per utilizzare una definizione di Paola Scremin, tra le massime esperte dell'argomento, è «un film non fiction sulla cultura storico-figurativa<sup>12</sup>». La chiarezza di questa definizione si accompagna a una fin eccessiva concisione, che non permette di evidenziare le moltissime declinazioni che il genere può assumere e le sottocategorie che sussume. Pur essendo a livello generale immediatamente chiaro, il film sull'arte diviene infatti sfuggente nel momento in cui si intende darne una definizione più accurata, in virtù della pluralità di aspetti che accorpa. Cercare di definire un oggetto di studio è anch'essa, come la periodizzazione, operazione che comporta alcuni rischi, ma che al tempo stesso obbliga a una profonda riflessione su di esso, spingendo a interrogarsi sulle sue caratteristiche, distinguendo tra quelle accessorie e quelle fondamentali. A monte di questa ricerca si è perciò ritenuto importante tentare di formulare una definizione di film sull'arte che fosse sufficientemente accurata da restringere l'indagine a un oggetto precisamente individuabile, ma anche sufficientemente ampia da non escludere nessuno dei diversi aspetti nei quali si articola.

Questa necessità è emersa anche dalla constatazione che, negli interventi dell'epoca come negli studi successivi, i criteri definitivi della categoria "film sull'arte" variano considerevolmente da caso a caso. In particolare, notevoli differenze si riscontrano circa l'inclusione o meno dei film sperimentali, d'avanguardia, d'artista o d'animazione all'interno del film sull'arte<sup>13</sup>. Queste categorie sono spesso assimilate al film sull'arte, del quale costituirebbero altrettante sottocategorie, non sempre ben distinte tra loro. È una posizione legittima e che fa leva sulla relazione tra cinema e arti visive, in grado di abbracciare e accomunare sia il film sull'arte che i film d'avanguardia, d'artista o sperimentali. Sempre Paola Scremin nota giustamente che «nel corso della sua storia, infatti, il film sull'arte si è conquistato un terreno non identificabile con la fiction o con il documentario tradizionale e questo perché la natura sperimentale del film sull'arte lo ha fatto crescere e progredire in un territorio di ricerca dove il cineasta incontra il cinema quale luogo di sperimentazione<sup>14</sup>»; tuttavia, si ritiene necessario distinguere i due ambiti, senza negarne i contatti e i rapporti. Una profonda differenza sembra sussistere tra un critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti e un film d'animazione di Norman McLaren; tra *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck e il coevo *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, tra la serie degli anni Venti *Schaffende Hände* (Mani creatrici) di Hans Cürliis e *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp, *Vormittagspuk* di Hans Richter o *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí. Per quanto, agli esordi del genere, i film di Luciano Emmer su Bosch e Giotto fossero definiti dal loro stesso autore «una nuova avanguardia<sup>15</sup>» (asserzione in una certa misura condivisibile), essi rimangono distanti dai film astratti di Luigi Veronesi. Il discrimine maggiore risiede nel fatto che, nei film avanguardisti o

---

<sup>11</sup> Cfr. capitolo II.

<sup>12</sup> P. SCREMIN, *Film sull'arte*, in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003, ad vocem.

<sup>13</sup> La confusione terminologica tra film *sull'arte* e film *d'arte*, in italiano come nelle altre lingue, ha contribuito alla molteplicità delle posizioni e delle definizioni. Cfr. capitolo II.

<sup>14</sup> IBIDEM.

<sup>15</sup> L. EMMER, *Pour une nouvelle avant-garde*, «Cahiers de Traits», n° 10, 1945, poi in P. BÄCHLIN (a cura di) *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra, pp. 127-132.

sperimentali, l'artista utilizza il medium cinematografico per creare un'opera d'arte prima inesistente, e che non potrebbe esistere senza il cinema: un'opera che è il film stesso. Nel caso del film sull'arte, o documentario d'arte (queste sono le due espressioni che si utilizzeranno in questa sede), l'autore utilizza il cinema per trattare (qualunque sia il senso implicato in questo termine: illustrare, spiegare, criticare, narrativizzare, interpretare) un soggetto del mondo delle arti visive indipendente, autonomo, pienamente significante in sé. Che poi il film sull'arte possa divenire un'*opera d'arte cinematografica*, come accade per i film degli autori più dotati, è una possibilità, ma non un carattere fondamentale. In questo studio si considererà perciò come principale caratteristica del film sull'arte il rivolgersi a un soggetto del mondo dell'arte che abbia un'esistenza autonoma dal film stesso. Ovviamente, non si vogliono negare i contatti importanti e fecondi tra documentario sulle arti e cinema sugli e degli artisti, né che spesso le due categorie siano state considerate come un *unicum*: alla questione sarà dedicata una specifica riflessione<sup>16</sup>.

Un "soggetto del mondo delle arti visive" è ancora un'espressione fin troppo vaga e generica, includente una vasta molteplicità di possibilità che vale la pena esplicitare, in un elenco comunque non esaustivo della varietà riscontrabile esplorando la produzione. Soggetti del documentario d'arte possono infatti essere un'opera d'arte, un manufatto artigianale, un reperto archeologico o un gruppo coerente di opere; un artista, la sua vita, le sue opere, la sua poetica; un critico o uno storico d'arte, la sua vicenda biografica e il suo pensiero; un processo, come la creazione di un'opera, le fasi della giornata in atelier, i sistemi di produzione artigiana o industriale di oggetti d'arte applicata; un evento, per esempio l'allestimento e l'inaugurazione di una mostra o la performance di un artista; un museo, una collezione, una scuola, un'istituzione culturale; una stagione, un movimento o una corrente artistica; un'architettura (realizzata o progettata), un luogo, un borgo, una città d'arte; un tema astratto declinato attraverso opere, manufatti o reperti; un concetto estetico e i suoi influssi sull'arte; un'inchiesta sul mercato, il pubblico, le accademie d'arte, e altro ancora. Le diverse espressioni alle quali si riferisce il termine-ombrello "arti visive" annoverano pittura, scultura, architettura, disegno e grafica, incisione, fotografia, urbanistica, archeologia, arti applicate e design, numismatica, architettura del paesaggio, il cinema stesso; le diverse funzioni che può assolvere vanno da quella educativa a quella critica, dall'intrattenimento alla drammatizzazione dell'arte; le finalità e la forma variano a seconda del pubblico di destinazione, che può essere generico oppure specialistico, di studiosi, studenti (di diverse età e fasce scolari), artisti e appassionati d'arte.

Riassumendo, questa è la sintetica definizione di film sull'arte sulla quale si è basata la ricerca: il film sull'arte è un film non-fiction che ha per soggetto un manufatto, un processo, un evento, una personalità, un luogo, un'istituzione, un concetto delle arti visive, *in sé autonomo e significante*; può prevedere finalità variabili, rivolgersi a diversi tipi di pubblico e può anche (ma non necessariamente) raggiungere un autonomo valore estetico. O, con la britannica e cristallina concisione dello storico dell'arte Benedict Nicolson: «Il film sull'arte prende a soggetto un'opera d'arte e la trasforma per dare risalto alle qualità che gli appartengono che non possono essere rese note in nessuna altra maniera<sup>17</sup>».

Che il film sull'arte costituisca un *genere cinematografico* è un presupposto dato quasi per scontato dalla maggior parte degli studi sull'argomento, tanto nel dopoguerra quanto oggi.

---

<sup>16</sup> Cfr. capitolo III.

<sup>17</sup> [B. NICOLSON], *Editorial*, «The Burlington Magazine», vol. 92, n. 565, April 1950, p. 93.

Questa annotazione apparentemente neutra è in realtà segno di una precisa prospettiva interpretativa del fenomeno, e merita perciò una discussione. Identificare il film sull'arte come genere cinematografico implica infatti sottintendere una serie di conseguenze, dinamiche e relazioni che, se esplicitate, possono aiutare a chiarificarne la comprensione.

Non è possibile, ovviamente, trasferire meccanicamente l'ampia e stratificata riflessione operata negli ultimi decenni sui generi classici hollywoodiani<sup>18</sup> nell'ambito del cinema documentario, che presenta vicende storiche, logiche discorsive e caratteristiche strutturali ben diverse<sup>19</sup>. Tuttavia, alcuni modelli concettuali elaborati in quell'ambito possono rivelarsi ugualmente utili. Ci si soffermerà in particolare sulla proposta di approccio semantico/sintattico/pragmatico al genere avanzata da Rick Altman<sup>20</sup>, che risulta essere uno strumento duttile e adattabile anche all'analisi di oggetti e contesti diversi da quelli dell'industria filmica statunitense, ovviamente con i dovuti accorgimenti.

La proposta originaria di Altman è una definizione del genere per via semantico-sintattica<sup>21</sup>: il film sull'arte si costituisce dunque come genere chiaramente individuabile grazie alla compresenza di alcuni elementi semantici tipici (*in primis* le opere d'arte, ma anche ambienti come musei o atelier, talvolta gli artisti o gli strumenti specifici dell'attività creatrice, l'insistenza sui dettagli, ma anche la ricorrenza di figure come lenti carrelli, panoramiche, zoom, un ampio uso della voce fuori campo) e della loro organizzazione in strutture sintattiche ricorrenti, con le quali il linguaggio filmico sviluppa il discorso secondo un modello più o meno prefissato e ricorrente. In generale, la sintassi del film sull'arte punta idealmente al progressivo disvelamento del soggetto del film (l'opera d'arte, la biografia dell'artista, la collezione museale), a suscitare l'impressione di essere in presenza di esso e ad accentuarne l'eccezionalità, accrescendone l'"aura" per via cinematografica, a dispetto di quanto sostenuto da Benjamin.

Per la comprensione dei generi cinematografici risulta però di assoluta importanza la dimensione pragmatica: se l'approccio semantico-sintattico sembra lasciar intendere che l'essenza del genere sia contenuta ed esaurita all'interno del testo (negli elementi semantici caratteristici organizzati in una sintassi tipica e riconoscibile) l'approccio pragmatico invita a soffermarsi sui contesti, sugli usi, sulle determinazioni sociali e culturali dei testi. È proprio a

---

<sup>18</sup> Nel vasto panorama degli studi sul genere cinematografico fioriti a partire dagli anni Settanta, si segnalano solo alcuni contributi particolarmente significativi e ricchi di spunti (oltre a quelli di Rick Altman, sui quali si fonderà la riflessione di queste pagine): T.O. BEEBEE, *The Ideology of Genre. A comparative Study of Generic Instability*, Pennsylvania University Press, University Park 1994; le raccolte collettanee di saggi a cura di Barry KEITH GRANT, *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 1986; *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin 1995; *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2003; L. QUARESIMA, A. RAENGO, L. VICHI (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999.

<sup>19</sup> Per un inquadramento sul cinema documentario si veda B. NICHOLS, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001 [ried. 2010 e 2017]; trad. it., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006 [ried. 2014]. Inoltre, ID., *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991; E. COWIE, *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 2011; tra i contributi in italiano, A. APRÀ, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017; M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008. Si rimanda a queste pubblicazioni per le diverse problematiche legate al concetto di "cinema documentario", che non verranno discusse in questa sede.

<sup>20</sup> R. ALTMAN, *Film/Genre*, The British Film Institute, Londra 1999; trad. it., *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

<sup>21</sup> Questa prima fase della riflessione di Altman sul genere cinematografico risale alla metà degli anni Ottanta: R. ALTMAN, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, «Cinema Journal», vol. XXIII, n. 3, Spring 1984, pp. 6-18; trad. it. in appendice in IVI, pp. 331-347.

questo aspetto che si riserverà particolarmente attenzione: il film sull'arte è infatti definito e individuato anzitutto dai discorsi che lo circondano e lo problematizzano, a partire da quello della critica, sia storico-artistica che cinematografica. La prima enucleazione del film sull'arte come genere specifico, a metà anni Quaranta, si deve infatti allo sforzo di comprensione messo in campo dalla riflessione critico-teorica, mentre la produzione risulta ancora piuttosto frammentaria ed episodica; solo con gli anni Cinquanta l'industria del documentario e del cortometraggio, in Italia come altrove, registra il film sull'arte come una "formula" sfruttabile e mette in campo una produzione che presto diventa seriale, standardizzata, ripetitiva: propriamente di genere. Anche il pubblico, a poco a poco familiarizzatosi con questa formula ad alta riconoscibilità, avverte infine il documentario d'arte come un genere a sé stante.

Il film sull'arte (come d'altra parte molti altri generi del cinema documentario: si pensi al film turistico, al film etnografico, al film scientifico) risponde perciò perfettamente all'indicazione altmaniana di «concetto articolato che racchiude una pluralità di significati e funzioni<sup>22</sup>»: per l'industria è una formula che rappresenta una precisa impostazione produttiva, una stima di investimento economico, una certa strategia di sfruttamento successivo; in riferimento al testo filmico implica la presenza di alcuni elementi articolati secondo una struttura ben individuata; per esercenti e critica è un'etichetta di riferimento, variamente discutibile e applicabile, che categorizza i singoli film in insiemi concettuali maggiori; per gli spettatori, questa etichetta influenza fortemente la ricezione e suscita un determinato orizzonte di attesa.

In qualunque processo di formazione e trasformazione di un genere cinematografico (come è massimamente evidente per il film sull'arte) un ruolo essenziale è rivestito dalle istituzioni che lo regolano. Riprendendo la definizione datane da André Gaudreault, l'istituzione è «un potere normativo che [...] regola e sanziona. In un ambito come quello della cinematografia, che presuppone una forma di "comunicazione" tra diverse istanze, l'istituzione, per ciò che concerne le istanze responsabili della produzione degli enunciati, disciplina come rivolgersi per esprimersi ad altri e, per ciò che concerne la ricezione dei suddetti enunciati, come leggere gli stessi<sup>23</sup>». L'istituzione, nel nostro caso, è dunque un qualunque attore che abbia potere di stabilire cosa sia, come debba essere realizzato e come si debba recepire il film sull'arte; quali caratteristiche e quali finalità debba avere; come si distingue da altri generi affini e concorrenti; che infine ne sancisce l'esistenza e il valore attraverso il suo appoggio simbolico o concreto. È chiaro che in questa accezione le istituzioni non sono semplicemente le già citate FIFA o IIFA, ma includono l'industria del documentario, la disciplina della storia dell'arte, la critica cinematografica, i festival dedicati, i musei d'arte, il pubblico. La pluralità delle istituzioni e dunque dei discorsi da esse sviluppati, talvolta in conflitto tra loro, spiega la natura instabile del genere, ravvisabile nei contatti e nelle contaminazioni non solo con il film d'artista o sperimentale, ma anche con il film turistico, etnografico, pubblicitario. L'instabilità del genere, a ben vedere, è garanzia della sua vitalità, poiché ne garantisce il rinnovamento; la crisi del documentario d'arte sorgerà proprio nel momento in cui i modelli discorsivi codificati cominceranno a essere troppo prescrittivi e a essere replicati in maniera automatica; i film più interessanti continueranno a essere quelli dominati da un alto grado di contaminazione con altri generi e altre forme (come i film di Raffaele Andreassi o di Luc de Heusch).

---

<sup>22</sup> R. ALTMAN, *I generi di Hollywood*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, volume II, tomo primo, Einaudi, Torino 2000, p. 754.

<sup>23</sup> A. GAUDREULT, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Il Castoro, Milano 2004, p. 52.

I generi cinematografici sono dunque essenzialmente discorsivi; anzi, «in quanto meccanismi atti a coordinare diversi utenti, pluridiscorsivi<sup>24</sup>», e coordinano tra loro istanze, esigenze e richieste che ciascun attore coinvolto nel processo proietta sul genere e sugli altri attori. La pluridiscorsività del genere del film sull'arte riflette cioè la molteplicità degli attori che vi si rapportano, ciascuna in maniera differente, come si è appena rimarcato. Solo attraverso una ricognizione di queste molteplici prospettive è possibile ricostruirne l'identità complessiva, che sembra risiedere più al di fuori dai singoli film che all'interno di essi; più nei contesti di produzione, valorizzazione e ricezione che nei testi; più nella pragmatica che nella semantica o nella sintassi.

Riguardo a questi molteplici discorsi, è necessario dichiarare un primo limite di questa ricerca: la ricezione da parte del pubblico, rispetto ad altri elementi, è stata meno indagata. Si è tentato, in ogni caso in cui è stato possibile, di rilevare ed evidenziare l'accoglienza del pubblico verso questo tipo di film (per esempio indagando l'affluenza ai festival di Bergamo e Venezia), ma le fonti dell'epoca sorvolano spesso sul tema o lo affrontano perlopiù con brevi cenni e fugaci osservazioni, quasi che, visto il contenuto culturale ed educativo delle opere, il pubblico non avesse voce in capitolo e non potesse che accogliere favorevolmente il documentario sulle arti. Anche basandosi sulle poche indicazioni reperite ed evidenziate nei prossimi capitoli, tuttavia, emerge che la risposta spettatoriale era ben più problematica e stratificata, e che anzi una diffusa insofferenza del pubblico nei confronti del film sull'arte era la norma, almeno in Italia.

## Le cornici del quadro

Rimane ancora in sospeso un ultimo elemento dell'affermazione compiuta in apertura.

Questa ricerca si occupa della *storia* del film sull'arte: si fonderà dunque sull'interrogazione delle fonti dell'epoca (pubblicazioni, documenti d'archivio, film), la cui analisi permetterà di tracciare il quadro del fenomeno nel modo più esaustivo possibile, anche se la totale completezza è un obiettivo utopico in qualunque ricostruzione storica.

L'attenzione da una parte ai testi, ai loro rapporti reciproci, al loro funzionamento, dall'altra ai contesti dove essi prendono forma e alle variazioni che la loro ricezione conosce nel corso del tempo è una caratteristica della storia culturale, la quale però non può limitarsi ad esaminare questi elementi, ma deve darne una lettura complessiva, problematica: «studia i testi e li interpreta», avendo come orizzonte di riferimento una «storia del cinema in quanto fatto culturale, e dunque in quanto fatto costitutivo del sociale, [che] dà ai fatti culturali la distanza e lo spessore di oggetti storici<sup>25</sup>». È indubbio che il film sull'arte, la sua emersione, la sua fortuna in una precisa congiuntura storica, la successiva crisi fino alla riemersione in forme rinnovate nella contemporaneità<sup>26</sup> rappresenta un fatto culturale di notevole rilievo, che costituisce il sociale influenzando la cultura di ogni nazione in cui esso assume un'importanza strategica, e anzitutto in Italia. Quella che si intende tracciare in queste pagine è perciò, più precisamente, una *storia culturale* del film sull'arte, in particolar modo quello italiano. Per rispondere non solo alla domanda sul *come*, ma a maggior ragione sul *perché* tale fenomeno

---

<sup>24</sup> R. ALTMAN, *Film/Genere*, p. 312.

<sup>25</sup> E. MOSCONI, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006, pp. 21-22.

<sup>26</sup> Cfr. *Conclusione*.

culturale si sia sviluppato, la prospettiva univoca dell'analisi dei soli testi filmici, o delle sole riflessioni teoriche, o della sola storia istituzionale o produttiva sembra in ciascun caso deficitaria di qualche elemento: solo l'integrazione dei punti di vista permette di coglierlo integralmente.

Così come molteplici devono essere le fonti adottate e gli ambiti indagati, lo stesso può dirsi degli strumenti metodologici e dei quadri concettuali con i quali interpretarli. La storia culturale, conscia del rischio di cadere in possibili ingenuità o semplificazioni, accoglie il supporto della teoria per *inquadrare* i fenomeni e le problematiche all'interno di *cornici* interpretative (la metafora pare particolarmente calzante al tema trattato in questa sede). Cornici plurime, che senza escludersi mutualmente risultano invece strettamente interconnesse, alimentando ciascuna la riflessione con il proprio apporto. Abbracciando l'orizzonte metodologico della storia culturale, che accoglie e coordina i contributi di storie più settoriali come quella estetica, economica, sociale, istituzionale, locale e altre ancora si afferma implicitamente la volontà di adottare «uno sguardo prismatico nei confronti di un oggetto, facendo della molteplicità degli elementi e degli strumenti di indagine il [proprio] punto di forza<sup>27</sup>».

Per non limitarsi dunque a *descrivere* il film sull'arte nel contesto culturale del dopoguerra ma puntando invece a darne una *lettura interpretativa*, lo si collocherà preliminarmente in tre orizzonti di studio e di riflessione che, alla stregua di vasi comunicanti, sono in profonda relazione tra loro. Anzitutto, l'indagine in chiave sia storica che estetica delle relazioni tra arti visive e cinema permette di far emergere il nodo fondamentale dei rapporti tra la disciplina storico-artistica e il medium cinematografico. Richiamando alcuni utili concetti della riflessione semiotica sulle dinamiche intertestuali è inoltre possibile enucleare alcuni aspetti significativi del film sull'arte, autentico «ponte» tra forme comunicative e medialità diverse, in particolare l'idea di «rimediazione». Da qui, virando verso un approccio più sociologico, si ricondurrà il film sull'arte nei processi di mediatizzazione del patrimonio culturale nell'Italia dell'epoca, un fenomeno rilevante per il rafforzamento della moderna identità culturale nazionale.

## Il «film di storia dell'arte»

Tradizionalmente, il film sull'arte è stato affrontato all'interno degli studi sulla relazione tra il cinema e le arti visive tradizionali, vasto campo d'indagine aperto a diverse direzioni e articolato in un'ampia costellazione di temi e problematiche. Al fine di compiere una ricognizione dello stato dell'arte, conviene procedere per cerchi concentrici.

Il primo e più ampio cerchio è rappresentato dai molti contributi che, a partire da metà anni Ottanta, hanno riattualizzato la questione del rapporto estetico e storico tra cinema e arti visive. Dopo la stagione di studi semiotici, una serie di articoli e numeri speciali di riviste, tanto in ambito anglosassone quanto francese e italiano, hanno preparato il terreno: ricordiamo in particolare i numeri *Cinema e pittura: nuovi percorsi di figurazione* e *Visioni di superficie: cinema e pittura* di «Cinema e cinema», a cura di Giovanna Grignaffini, nel 1987 e 1989<sup>28</sup>. Dai numerosi convegni degli anni successivi sono scaturite pubblicazioni importanti: *Péinture*,

---

<sup>27</sup> E. MOSCONI, *L'impressione del film*, p. 20.

<sup>28</sup> G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Cinema e pittura: nuovi percorsi di figurazione*, «Cinema e cinema», n. 50, 1987 e ID. (a cura di) *Visioni di superficie: cinema e pittura*, «Cinema e cinema», n. 54/55, 1989.



*Cinéma, Inattendus* nel 1990, a cura di Fabrice Revault D'Allonnes<sup>29</sup>; *Cinéma et peinture. Approches*, nello stesso anno, a cura di Raymond Bellour<sup>30</sup>; le due curatele di Leonardo Quaresima *Il cinema e le altre arti*, nel 1996, e *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, nel 2000<sup>31</sup>; la collettanea *Cinéma: Art(s) Plastique(s)*<sup>32</sup>; il volume a cura di Leonardo De Franceschi *Cinema/pittura*, nel 2003<sup>33</sup>; in Francia, nello stesso anno, *Le Septième Art. Le Cinéma parmi les Arts*, sotto la direzione di Jacques Aumont, che raccoglie venticinque interventi fatti tra 2001 e 2002 alla Cinémathèque Française nell'ambito del "Collège d'histoire de l'art cinématographique"<sup>34</sup>. Queste raccolte di saggi affrontano il tema da una pluralità di approcci stimolante, concentrandosi su alcune epoche storiche o correnti cinematografiche particolarmente significative (il muto, l'avanguardia e l'underground, il cinema autoriale europeo) recuperando al contempo in prospettiva storica anche le riflessioni teoriche sull'artisticità del cinema condotte nella prima metà del XX secolo.

Jacques Aumont è l'autore di uno dei più noti libri monografici su questo tema, *L'occhio interminabile*, cui seguono *Matières d'image* (compendio di ulteriori riflessioni maturate tra il 1996 e il 2001, riaggiornato nel 2009) e *L'image*, nel quale l'autore affronta l'immagine ampliando il raggio della riflessione oltre la pittura e il cinema<sup>35</sup>. Altrettanto nota la raccolta di scritti di Pascal Bonitzer *Décadrages: cinéma et peinture*<sup>36</sup>, risalente al 1985, quando in Italia compare il saggio di Raffaele Milani *Il cinema tra le arti*<sup>37</sup>. L'impianto di questi studi è di matrice fortemente estetica: la riflessione si appunta sugli scambi ideali tra cinema e pittura, su come le due arti si relazionino e si influenzino, quale sia il loro "specifico", il loro rapporto con il tempo, lo spazio, i regimi di sguardo attivati da entrambi. Su questa scia possono collocarsi anche gli interventi più recenti di Philippe-Alain Michaud, che ha dedicato ampie riflessioni al ruolo dell'immagine in movimento nel ridefinire (anche retrospettivamente) l'arte e la storia dell'arte, anche grazie alla sua attività curatoriale presso il Centre Georges Pompidou di Parigi<sup>38</sup>, per approdare a riconsiderazioni globali sullo statuto del film e dell'immagine *tout court*<sup>39</sup>.

All'inizio degli anni Novanta compare in Italia un importante contributo da parte di Antonio Costa, *Cinema e pittura*<sup>40</sup>, ampliato e arricchito nella riflessione più generale in *Il cinema e le arti visive*<sup>41</sup>. Anche Costa apporta un solido contributo nella direzione del confronto estetico tra cinema e arti, integrato dagli strumenti della semiotica e dell'intertestualità (con l'attento

<sup>29</sup> F. REVAULT D'ALLONNES (a cura di), *Acte du colloque Peinture et cinéma*, Quimper, mars 1987 (extraits), Association Gros Plan, Quimper 1990. Cfr. anche il dossier *Cinéma et peinture*, «Positif», n. 353-354, 1990.

<sup>30</sup> R. BELLOUR (a cura di), *Cinéma et peinture. Approches*, PUF, Parigi 1990.

<sup>31</sup> L. QUARESIMA (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio-La Biennale di Venezia, Venezia 1996; L.

QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001.

<sup>32</sup> P. TAMINIAUX, C. MURCIA (a cura di), *Cinéma: Art(s) Plastique(s)*, L'Harmattan, Parigi 2004.

<sup>33</sup> L. DE FRANCESCHI (a cura di), *Cinema/pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino 2003.

<sup>34</sup> J. AUMONT (a cura di), *Le Septième art. le cinéma parmi les arts*, Leo Scheer, Parigi 2003.

<sup>35</sup> J. AUMONT, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Parigi 1989, trad. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991; ID., *Matières d'image*, Images modernes, Parigi 2005 (ried. Éd. De la Difference, Parigi 2009); ID., *L'image*, Armand Colin, Parigi 2005; trad. it., *L'immagine*, Lindau, Torino 2007.

<sup>36</sup> P. BONITZER, *Décadrages. Cinéma et peinture*, L'Etoile, Parigi 1985.

<sup>37</sup> R. MILANI, *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, 2 voll., Mucchi, Modena 1985.

<sup>38</sup> P.A. MICHAUD (a cura di), *Le mouvement des images* [catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi, 9 aprile 2006-29 gennaio 2007], Éditions du Centres Pompidou, Parigi 2006; ID., *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Kargo & l'Eclat, Parigi 2006.

<sup>39</sup> P.A. MICHAUD, *Sur le film*, Macula, Parigi 2016.

<sup>40</sup> A. COSTA, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino 1991.

<sup>41</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.

esame, per esempio, delle peculiari forme della citazione pittorica all'interno del film), ma nel suo discorso è al contempo ben avvertibile una forte attenzione alla ricostruzione storica e storiografica di tale confronto: figure come Ragghianti, Panofsky, Ęjzenštejn, Rohmer (questi ultimi in veste di teorici prima ancora che di registi) riacquistano la loro piena importanza, unitamente a un'ampia disamina della stagione delle avanguardie cinematografiche degli anni Venti. Il rapporto tra cinema e arte deve essere radicato in una dimensione storica e pragmatica, dando voce anzitutto ai protagonisti (artisti, cineasti, teorici e critici) per farne emergere tutta la complessità. Alla riflessione di Costa si affiancano successivamente le pubblicazioni di Roberto Campari<sup>42</sup>, Sergio Micheli<sup>43</sup>, Maurizia Natali<sup>44</sup>, Marco Senaldi<sup>45</sup>. Si tratta ancora di testi che affrontano principalmente le implicazioni estetiche del rapporto tra film e arti plastiche, con accenti diversi e spunti talvolta di notevole interesse, come la proposta di un'iconologia del cinema di ascendenza warburghiana che Maurizia Natali indica come necessaria per l'autentica comprensione del carattere visuale del cinema, e il cui primo campo di applicazione e indagine risiede nell'immagine del paesaggio; dedicano particolare se non esclusiva attenzione al cinema fiction e dei grandi autori (Hitchcock, Renoir, Visconti, Antonioni, Pasolini per nominare i più ricorrenti) o indagano le ibridazioni tra cinema e arte contemporanea, come nel caso di Senaldi che giustamente rimarca nei suoi studi l'indispensabile nozione di contaminazione tra media diversi che caratterizza il panorama attuale delle arti visive. Recentemente, il volume curato da Cristina Jandelli, come già fatto da Natali, ha giustamente ribadito l'importanza di riflettere, nella cornice dei rapporti cinema-arti, sulla rappresentazione del paesaggio, nonché sugli specifici apporti e usi dei nuovi media digitali in questo campo<sup>46</sup>.

Un'impostazione metodologica simile si ritrova nei contributi d'area francese, dove il tema è stato recentemente sviluppato, tra gli altri, da Luc Vancheri<sup>47</sup>, Alain Bonfand<sup>48</sup>, Joëlle Moulin<sup>49</sup>: spesso basandosi su accurate analisi di specifici casi, la riflessione teorica si coniuga all'esame storico. Molto rilevante la ricca serie di pubblicazioni sorta dai convegni legati al gruppo di ricerca *Arts: pratiques e poétiques* dell'Università di Rennes, tra le quali vanno ricordati almeno i volumi collettanei *Les autres arts dans l'art du cinéma*<sup>50</sup>, *Filmer l'acte de création*<sup>51</sup>, *Biographies de peintres à l'écran*<sup>52</sup>, *Filmer l'artiste au travail*<sup>53</sup>. Resta forte la

---

<sup>42</sup> R. CAMPARI, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994.

<sup>43</sup> S. MICHELI, *Lo sguardo smalzato. Cinema e arte figurativa. Il movimento*, Bulzoni, Roma 1994. ID., *L'approccio smalzato dello sguardo. Cinema e arte figurativa. La struttura*, Bulzoni, Roma 1996. ID., *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa. Luce, colore, espressione, gesto, scenografia e costume*, Bulzoni, Roma 2000. ID., *Cinema, pittura, musica. Per un accordo armonico*, Bulzoni, Roma 2007.

<sup>44</sup> M. NATALI, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1996.

<sup>45</sup> M. SENALDI, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008. ID., *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

<sup>46</sup> C. JANDELLI (a cura di), *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, ETS, Pisa 2017.

<sup>47</sup> L. VANCHERI, *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Armand Colin, Parigi 2007; trad. it., *Cinema e pittura. Condivisioni, presenze, contaminazioni*, Negretto, Mantona 2018. ID., *Le cinéma ou le dernier des arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2018.

<sup>48</sup> A. BONFAND, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, PUF, Parigi 2007 [seconda ed. rivista e aumentata, Vrin, Parigi 2011].

<sup>49</sup> J. MOULIN, *Cinéma et peinture*, Citadelle & Mazenod, Parigi 2011.

<sup>50</sup> A.J.J. COHEN, D. SIPIERE (a cura di), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.

<sup>51</sup> P.H. FRANGNE, G. MOUËLLIC, C. VIART (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.

<sup>52</sup> P.L. THIVAT (a cura di), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011.

<sup>53</sup> L. LE FORESTIER, G. MOUËLLIC (a cura di), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.

matrice estetica in questi contributi dell'università di Rennes, nei quali il ventaglio di casi di studio presi in esame è molto variegato ma il focus rimane tendenzialmente concentrato sugli accordi o i disaccordi, le tensioni o le armonie tra i diversi linguaggi artistici (cinematografico, pittorico, architettonico, teatrale, video, performativo, coreutico, musicale) posti l'uno accanto all'altro nelle e dalle pratiche mediali.

Nella letteratura anglosassone, punto di riferimento sono i volumi di Philip Hayward<sup>54</sup>, John A. Walker<sup>55</sup>, Brigitte Peuker<sup>56</sup>, Angela Dalle Vacche<sup>57</sup>, fino al più recente libro di Steven Jacobs<sup>58</sup>. Lo sfondo teorico e metodologico di questi studi sono con evidenza i *visual studies* contemporanei<sup>59</sup>, e la riflessione sul rapporto tra cinema e arti assume il carattere di un tassello, importante ma certamente non esclusivo, del più vasto panorama dello studio dell'immagine nella cultura mediale del XX secolo. In tutte queste pubblicazioni (italiane, francesi, anglosassoni) il documentario d'arte è talvolta presente anche in posizione rilevante, come nel caso dei contributi di Costa, Dalle Vacche o Jacobs<sup>60</sup>, talaltra è più defilato, se non addirittura assente; in ogni caso, è solo uno dei vari aspetti esaminati di una tematica molto più vasta e articolata.

Da questo ambito di studi generale è più proficuo restringere il focus alla relazione tra cinema e storia dell'arte, tema più circoscritto ma non meno impegnativo. François Albera, sulla rivista «Perspective», ne offre una panoramica efficace e accurata, riflettendo su quattro modalità attraverso le quali il cinema si appropria della storia dell'arte e, viceversa, gli storici dell'arte si relazionano al cinema, tra le quali spicca «Le film sur l'art comme écriture de l'histoire de l'art<sup>61</sup>», come forma di scrittura a tutti gli effetti della storia dell'arte. Attraverso il documentario sulle arti, lo storico dell'arte testa le possibilità di esplorazione dell'arte con un nuovo medium e i possibili passaggi non solo *dell'arte*, bensì *della storia dell'arte* nel cinema; il documentario è insomma un campo di prova per la traduzione del discorso critico sulle arti nel mezzo audiovisivo, i cui prodromi Albera riscontra già in alcune noti episodi intimamente

---

<sup>54</sup> P. HAYWARD (a cura di), *Picture This. Media Representations of Art and Artists*, John Libby, Londra 1988, ried. University of Luton Press, Luton 1998.

<sup>55</sup> J.A. WALKER, *Art and Artist on Screen*, Manchester University Press, Manchester 1993.

<sup>56</sup> B. PEUKER, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton 1995; ID., *Aesthetic Spaces. The Place of Art in Film*, Northwestern University Press, Evanston 2019.

<sup>57</sup> A. DALLE VACCHE, *Cinema and Painting: How Art is used in Films*, Athlone, Londra 1996. Della stessa autrice si vedano anche ID. (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick-N.J. 2003 e *The Art Documentary in the Postwar Period*, «Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image», vol. I, n. 2, 2014, pp. 142-152, maggiormente centrati sugli scambi tra storia dell'arte, teoria cinematografica e film sull'arte.

<sup>58</sup> S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2012.

<sup>59</sup> Per inquadrare la *visual culture* contemporanea rimando ai lavori di Nicholas MIRZOEFF, in particolare *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londra-New York 1999; trad. it., *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di A. CAMAITI HOSTERT, Meltemi, Roma 2002; ID. (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra-New York 1998; ID., *How to See the World*, Pelican, Londra 2015, trad. it., *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Milano 2015. Nel contesto di studi italiano si vedano i contributi di Andrea PINOTTI e Antonio SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016 e il già citato *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*.

<sup>60</sup> Di Steven Jacobs si segnala in tal senso *Art & Cinéma. Le documentaire sur l'art en Belgique*, libro di accompagnamento all'edizione restaurata e critica in DVD dei film sull'arte belgi: *Art & Cinéma*, a cura della Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, 2013.

<sup>61</sup> F. ALBERA, *Études cinématographiques et histoire de l'art*, «Perspective. La revue de l'INHA», n. 3, 2006, pp. 433-460.

cinematografici della storia dell'arte di inizio o metà XX secolo come il *Bilder-Atlas Mnemosine* di Aby Warburg o il *musée imaginaire* di André Malraux<sup>62</sup>.

Segue sulla medesima scia di pensiero Thierry Dufrêne, che nel suo saggio *L'histoire de l'art à l'âge du cinéma* invita a un totale ripensamento della storia dell'arte del XX secolo alla luce del medium cinematografico. Accanto alla categoria "film sull'arte" (realizzato da cineasti, *a partire* da un'opera d'arte) e "film d'arte" (realizzato da artisti, *usando il cinema come linguaggio espressivo*) egli individua il "*film di storia dell'arte*", realizzato da storici dell'arte per *analizzare criticamente l'arte mediante il cinema*. Tali film saranno «il prodotto della storia dell'arte ma anche il risultato d'una maniera propriamente cinematografica di fare storia dell'arte», dai quali ci si aspetta «che ponga[no] la questione del tempo storico in cui sono state realizzate le opere in riferimento al tempo in cui noi le studiamo». Dunque, «la loro diversità e la loro evoluzione sono funzioni dei diversi metodi storici e dell'evoluzione degli oggetti di studio [e] il film sull'arte appartiene a una scuola storica o a un'altra<sup>63</sup>». Un film sull'arte a cui abbia collaborato (o che sia stato interamente realizzato da) uno storico o un critico d'arte equivale cioè a una monografia, a un saggio o un articolo e, più fortemente di essi, esplicita la tensione tra il tempo storico dell'opera e quello del discorso fatto su di essa, per via dell'intermediazione tecnologica.

Si delinea così la doppia discendenza genealogica di questi film: in quanto *oggetti filmici* sono da inserire nella filiera della storia del cinema documentario; in quanto atti critici, non possono prescindere dalla storia della critica d'arte. In questo lavoro di ricerca si intendono tenere ben presenti entrambe le prospettive. Nell'espressione utilizzata da Dufrêne, perfettamente calzante per descrivere questa problematica duplicità, l'accento può variare tra due elementi, mettendoli alternativamente in luce: il film *di storia dell'arte* invita ad esaminare il problema della relazione tra storia dell'arte e cinema, la possibilità di una forma cinematografica di questa disciplina, infine la collocazione di questi film nell'alveo della storia della critica d'arte; il *film di storia dell'arte* ricorda che si tratta pur sempre di un oggetto appartenente alla storia del cinema (documentario) e alle sue specifiche dinamiche, dalle quali non bisogna prescindere.

Attraverso il rapporto tra storia dell'arte e cinema si giunge così agli studi propriamente dedicati al film sull'arte. I curatori di un recente volume, *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*<sup>64</sup>, lamentano la scarsità di contributi specifici<sup>65</sup>, nonostante l'interesse riattivatosi negli ultimi vent'anni e al di là di alcuni autori celebri e costantemente affrontati: Luciano Emmer, Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Longhi e Umberto Barbaro, Alain Resnais, Henri-Georges Clouzot, Henri Storck, Paul Haesaerts, John Read. Autori che godettero di ampia fortuna critica fin dall'epoca delle loro realizzazioni, subito assurte a modello a scapito di un ben più vasto panorama che non può essere tralasciato nell'ottica di una storia culturale del genere.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, dopo il silenzio del decennio precedente, alcuni articoli avviano la riconsiderazione storica del fenomeno, tra cui quelli di Roger Leenhardt<sup>66</sup> e

---

<sup>62</sup> Cfr. Capitolo I, § *La storia dell'arte attraverso il cinema (e la fotografia)*.

<sup>63</sup> T. DUFRENE, *L'histoire de l'art à l'âge du cinéma*, in «Diogène», n. 231, 3/2010, p. 140

<sup>64</sup> F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentation de création*, PUR, Rennes 2015.

<sup>65</sup> Ivi, p. 27.

<sup>66</sup> R. LEENHARDT, *L'évolution du film d'art*, «La Gazette des Beaux-Arts», serie VI, tomo 102, luglio-agosto 1983, pp. 42-46.

Judith Wechsler<sup>67</sup> (entrambi anche cineasti), mentre si sviluppano imponenti imprese catalografiche volte a censire il patrimonio mondiale di documentari d'arte<sup>68</sup>. Nel 1985, in Francia, Gisèle Breteau-Skira (che tra il 2000 e il 2007 dirigerà la rivista «Zeuxis», completamente dedicata alle intersezioni tra cinema e arti) cura, per conto del Centre Georges Pompidou di Parigi, l'*Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporaine*<sup>69</sup>. Negli Stati Uniti, il Metropolitan Museum of Art di New York e il J. Paul Getty Trust di Los Angeles varano nel 1984 il «Program for Art on Film», con lo scopo di promuovere gli scambi tra film e arti visive: tra il 1987 e il 1991 il programma commissiona la realizzazione di quindici film sull'arte e di alcune pubblicazioni volte a mappare il patrimonio filmico e video inerente le arti<sup>70</sup>.

Punto di svolta negli studi fu la conferenza tenutasi a Aix-en-Provence nel 1997, *Le film sur l'art et ses frontières*, a cura di Yves Chevrefils Desbiolles<sup>71</sup>, che rilanciò un approccio panoramico e non più strettamente autoriale al tema, come già tentato, limitatamente al contesto belga, da Jacqueline Aubenas<sup>72</sup>. Nel primo decennio del XXI secolo altri due contributi francofoni, *Film d'art, film sur l'art* di Etienne Fanny e *Le film sur l'art et le cinéma* di Gilles Marsolais<sup>73</sup>, hanno proposto una riflessione e un bilancio complessivi. In Italia, i contributi di Tommaso Casini si distinguono per l'accuratezza e l'eshaustività del quadro tracciato, che interroga e problematizza l'uso delle fonti audiovisive per la storia dell'arte e il rapporto tra la disciplina e il medium cinematografico<sup>74</sup>. Paola Scremin, tra le maggiori esperte del panorama internazionale, ha contribuito ampiamente alla riconsiderazione del documentario artistico grazie all'eshaustiva e già menzionata voce «film sull'arte» da lei redatta per l'*Enciclopedia del Cinema* e alla lunga attività di studio su alcune personalità di spicco del genere, da Luciano Emmer (del quale ha curato il restauro dei film sull'arte insieme alla Cineteca di Bologna<sup>75</sup>) a Raffaele Andreassi<sup>76</sup>, fino a Carlo Ludovico Ragghianti, i cui film sono divenuti oggetto di

---

<sup>67</sup> J. WECHSLER, *The Filming of Art*, «Daedalus», vol. CXIV, n. 4, *The Moving Image*, Fall 1985, pp. 141-159.

<sup>68</sup> Un pionieristico censimento è stato tentato nella tesi di dottorato di Nina BEHAR, *Le film sur l'art. Art sur l'art*, supervisor prof. J. Goimard e M. Le Bot, Université Paris I La Sorbonne-Panthéon, Parigi 1982, 2 voll.

<sup>69</sup> G. BRETEAU-SKIRA (a cura di), *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1985.

<sup>70</sup> N. COVERT, W.A. STEIN (a cura di), *Art Museum Movies. Film and Video in Art Museum. Results of a 1987 Survey*, Program for Art on Film, New York 1987; N. COVERT, *Films on Art Bibliography*, Program for Art on Film, New York, 1990; N. COVERT, G. TURPIN (a cura di), *Films and Videos on Photography*, Program for Art on Film, New York 1990; N. COVERT, E. SCHEINES (a cura di), *Art on Screen. A Directory of Films and Videos on the Visual Arts*, G.K. Hall, Boston 1992; N. COVERT, V. WICK (a cura di), *Architecture on Screen. Films and Videos on Architecture, Landscape Architecture, Historic Preservation, City and Regional Planning*, G.K. Hall, Boston 1994.

<sup>71</sup> Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (a cura di), *Les film sur l'art et ses frontières*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1998.

<sup>72</sup> J. AUBENAS (a cura di), *Le film sur l'art en Belgique 1927-1991*, Centre du film sur l'art, Bruxelles 1991.

<sup>73</sup> E. FANNY, *Film d'art – Film sur l'art*, L'Harmattan, Parigi, 2002; G. MARSOLAIS, *Le film sur l'art et le cinéma: fragments, passages*, Tryptique, Montréal, 2005. Entrambi questi contributi considerano il documentario d'arte in stretta relazione al film d'avanguardia e d'artista.

<sup>74</sup> T. CASINI, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, «Annali di critica d'arte», n. 1, 2005, pp. 431-457. ID., *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, «Palinsesti», vol. I, n. 1, 2011, p. 44-61.

<sup>75</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, Bologna 2010.

<sup>76</sup> P. SCREMIN (a cura di), *I segreti dell'arte. Omaggio a Raffaele Andreassi*, Antennacinema Arte, Asolo 1995. Cfr. anche i saggi in F. BAGLIVI (a cura di), «*Il mio cuore è un gatto spezzato, il mio sguardo è frantumato*». *Cinema, arti e mestrieri di Raffaele Andreassi*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015.

studio a più riprese dagli anni Novanta<sup>77</sup>. Il caso di Roberto Longhi e Umberto Barbaro è stato approfonditamente affrontato, oltre che dalla stessa Scremin<sup>78</sup>, in un denso saggio di Alessandro Uccelli<sup>79</sup>. In Italia, l'argomento rimane perciò declinato in un'ottica prevalentemente autoriale, concentrata sulle figure maggiori, sebbene le tesi di dottorato dello stesso Uccelli<sup>80</sup>, dedicata a una ricognizione ad ampio raggio della cultura visiva nei documentari d'arte italiani degli anni Cinquanta, e quella di Marco Del Monte<sup>81</sup>, concentrata su una storia istituzionale di questo genere cinematografico, si svincolino da quest'ottica e costituiscano due importanti contributi a un ripensamento anche metodologico dello studio del film sull'arte.

Nell'ambito di questa ricerca, si è optato per mitigare questo approccio autoriale in due sensi. Nelle prime due parti, l'attenzione si concentra maggiormente su dibattiti teorici, ambiti istituzionali e produttivi, contesti di valorizzazione piuttosto che su singole personalità. Ciò non implica, ovviamente, una totale disattenzione nei confronti di figure rilevanti come Emmer, Ragghianti o Andreassi (ai quali è infatti dedicato un paragrafo del capitolo IV), poiché, come ogni altro genere, anche il documentario d'arte presenta film e autori che, divenuti punti di riferimento, ne hanno influenzato il percorso e la ricezione. Nella terza e quarta parte della tesi, invece, si adotta un approccio genuinamente autoriale, ma rivolto a esponenti meno noti (ma non per questo meno significativi!) del panorama, capaci di accrescere la comprensione del fenomeno generale.

## Il palinsesto delle arti

Il confronto tra cinema e arti visive presuppone l'orizzonte concettuale dell'intermedialità, declinata secondo alcune peculiari varianti.

Si utilizza la dicitura intermedialità e non semplicemente intertestualità con la consapevolezza che qualunque operazione di trasferimento e di traduzione di un testo (in questo caso un dipinto, una statua, un'architettura) in un altro testo (un film) implica anche l'orizzonte più ampio dello scambio e della trasformazione da un medium a un altro: dalla pittura, la

---

<sup>77</sup> Nell'ampia bibliografia sui critofilm di Ragghianti si segnalano A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995; M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000], Charta, Milano 2000, in particolare il saggio di P. SCREMIN, *Viatico nel mondo dei documentari d'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, pp. 150-165; V. LA SALVIA, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2006. Su Emmer, Ragghianti e Andreassi cfr. capitolo IV, § *A forza di immagini*.

<sup>78</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Allemandi, Torino 1991.

<sup>79</sup> A. UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», n. 129, gennaio 2008, pp. 2-40.

<sup>80</sup> A. UCCELLI, *Attraverso musei di celluloidi. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del dopoguerra*, supervisor proff. Maria Mimmita Lamberti e Giovanni Romano, Università degli Studi di Torino, a.a. 2009/2010.

<sup>81</sup> M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, supervisore prof. Giuseppe Barbieri, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2008/2009.

scultura o l'architettura al cinema<sup>82</sup>. Le categorie genettiane regolatrici dei rapporti intertestuali valgono anche per il film sull'arte, in particolare quella di ipertesto e metatesto<sup>83</sup>.

Il film sull'arte è infatti, nella costellazione dei fenomeni relazionali tra cinema e arti visive, quello che più esplicitamente si avvicina alla funzione metatestuale: la funzione di commento, «che è per eccellenza, la relazione *critica*<sup>84</sup>». I film sull'arte non citano l'arte, ossia non prelevano e innestano un'opera nella diegesi di un film (perlopiù finzionale) per commentarla, più o meno esplicitamente, e perché l'opera “commenti” a sua volta il discorso del film, gettando luce trasversale su quanto vi sta accadendo o si sta guardando. Il film sull'arte punta a una relazione più trasparente: vuole *presentare* l'opera ma, anche qualora intenda proporre il discorso più oggettivo possibile e sia animato soltanto da intenzioni didattiche o descrittive, inevitabilmente la *interpreta* al tempo stesso.

Questo carattere metatestuale implica ovviamente l'aspetto ipertestuale: ogni film sull'arte è un ipertesto discendente e dipendente dall'opera rappresentata, che ne è l'ipotesto, secondo una terminologia ben nota e diffusa. A riguardo, si intende avanzare soltanto due rapide osservazioni. La prima è che il film sull'arte oscilla costantemente tra la necessità di rispettare il senso che l'opera esaminata presuppone e che l'artista ha inteso immettervi – ossia, richiamando le utili categorie di Umberto Eco, l'*intentio operis* e l'*intentio auctoris* – e la spinta a reinterpretarla in maniera nuova, rileggendola alla luce delle esigenze moderne e della sensibilità del cineasta, prediligendo cioè l'*intentio lectoris*, che prende, in questo caso, la forma del film. A gran voce si levano costantemente, nel dibattito sul documentario d'arte, i richiami ad attenersi strettamente a una lettura fedele, alle prime due categorie: il cinema non deve tradire l'opera nel consegnarla al pubblico attraverso la traduzione filmica. Ma tra “consegnare” e “tradire” il confine è talvolta labile, come l'etimologia insegna. Di frequente, spesso sottotraccia e talvolta più sfacciatamente, è l'*intentio lectoris* ad avere il sopravvento: il documentario rilegge l'arte sotto le spinte del contesto in cui si forma, «secondo ciò che il destinatario vi trova in riferimento ai propri sistemi di significazione e/o in riferimento ai propri desideri, pulsioni, arbitrii<sup>85</sup>». Questa precisazione richiama la nota osservazione di Genette sulla bidirezionalità della relazione tra ipo e ipertesto: non è solo l'ipertesto a essere comprensibile solo se si conosce l'ipotesto, ma ogni ipertesto, nel ricodificare il proprio ipotesto, ne modifica la percezione e ricezione. Il che significa che *Racconto da un affresco* di Emmer e *Fantasia di Botticelli*, “*La Calunnia*” di Ragghianti dipendono – secondo criteri e accenti diversi – dalle opere che illustrano, ma che anche gli affreschi giotteschi di Padova e il dipinto di Botticelli mutano nella nostra prospettiva nel momento in cui diventano oggetto di un discorso cinematografico.

---

<sup>82</sup> L'accurata descrizione in un testo letterario di un'opera d'arte (talvolta addirittura inesistente, come nel caso dello scudo di Achille descritto da Omero nel libro XVIII dell'*Iliade*) è pratica antichissima e assurda in alcuni contesti culturali a forma letteraria autonoma e di alto valore, nota come *ekphrasis*. Il documentario d'arte può essere perciò inteso come la forma filmica di tale pratica letteraria: sui caratteri dell'*ekphrasis* cinematografica si è soffermata L.M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Painting*, Rodopi, Kenilworth 2008.

<sup>83</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1982 ; trad. it., *Palinsesti. La letteratura la secondo grado*, Einaudi, Torino 1997. Sull'intertestualità cinematografica si vedano anche N. DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003; M. COMAND, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna 2001; G. GUAGNELINI, V. RE (a cura di), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007; F. ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.

<sup>84</sup> G. GENETTE, *Palinsesti*, p. 10 (corsivo in originale).

<sup>85</sup> U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, p. 22 e segg.

Queste osservazioni sull'intertestualità possono trasferirsi nel campo dell'intermedialità. Così come un ipertesto modifica la percezione e la comprensione del proprio ipotesto, lo stesso avviene, a livello più generale, tra i media che si riprendono e si ricodificano. Il medium cinematografico testa ed esplora alcune delle sue caratteristiche mediali nel momento in cui si interfaccia con le arti visive, ma anche queste escono trasformate dal contatto con il cinema. Di qui, la straordinaria ricchezza del confronto tra arti e cinema, che aiuta a comprendere non solo cosa sia il cinema, ma anche cosa siano (diventate) le altre arti. Si tratta di una relazione intrinsecamente (auto)riflessiva per entrambe le parti, che porta alla continua messa in questione del loro statuto, della loro specificità, del loro percorso storico, del loro ruolo culturale e sociale, del loro reciproco posizionamento. In questa prospettiva, il documentario sulle arti occupa un posto di assoluta preminenza – insieme ad altri generi come il film d'artista o d'avanguardia – quale luogo di continua e spesso problematica negoziazione tra media diversi, di scontro tra opposte tendenze di interpretazione e di uso dell'arte e delle immagini nel contesto mediatico moderno. Nel convocare e nel riformulare le altre arti visive, ricodificandole in un nuovo medium, il film diviene così una stratigrafia, un palinsesto (per riprendere il termine caro a Genette) che sovrappone immagini a immagini, medium su medium, e consente uno sguardo “verticale” capace di affondare in profondità nelle loro reciproche relazioni, in un complesso sistema che sviluppa non semplici riprese, richiami o citazioni puntuali, bensì una *circolazione* di figure, motivi, configurazioni, *topoi* visivi tra media diversi e tra forme espressive non concorrenti ma conviventi.

Jay David Bolter e Richard Grusin hanno introdotto nella riflessione sulle relazioni intermediali il concetto di “rimediazione” per indicare come, in un sistema mediale complesso, non solo ogni nuovo medium alla sua comparsa si fonda su altri media, dei quali modifica forme, funzioni e pratiche incorporandole e trasformandole secondo le proprie esigenze (il cinema degli esordi, per esempio, rimedia pratiche estetiche, economiche e sociali afferenti sia alla fotografia che al teatro<sup>86</sup>), ma che l'azione di rimediazione continua ad esercitarsi anche in seguito, coinvolgendo tutti gli attori in gioco. I due studiosi specificano infatti che non bisogna pensare alla configurazione mediale in termini di rigida progressione storica (quasi deterministica) che vede i nuovi media inglobare e soppiantare i vecchi, ma piuttosto come un campo di forze nel quale agiscono influenze reciproche: anche i vecchi media inglobano e rimediano i nuovi, riadattandosi al nuovo contesto creato dalla comparsa di questi ultimi. L'essenza stessa dei media, perciò, è quella di *rimediare* altri media: “un medium è ciò che rimedia. [...] Nella nostra cultura, un medium non può mai funzionare in totale isolamento perché deve instaurare relazioni di rispetto e concorrenza con altri media<sup>87</sup>».

Sebbene la loro analisi si occupi di media digitali contemporanei, le linee guida del loro modello possono essere applicate anche a contesti storici conclusi, come loro stessi riconoscono: «La rimediazione non è cominciata con l'introduzione delle tecnologie digitali. Si può identificare il medesimo processo nelle rappresentazioni visuali prodotte negli ultimi secoli dal mondo occidentale<sup>88</sup>». Tra pittura, fotografia e cinema, per esempio, si possono individuare diversi processi di rimediazione, nei quali i nuovi media si sono legittimati e strutturati sui precedenti, e questi ultimi si sono rimodulati dall'apporto dei nuovi: il film sull'arte è una delle

---

<sup>86</sup> J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1999; trad. it., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002, p. 98.

<sup>87</sup> Ivi, p. 93.

<sup>88</sup> Ivi, p. 36.



forme nelle quali questi processi si sono concretizzati. Per le arti tradizionali, la rimediazione coincide con la loro “mediatizzazione” (termine che Bolter e Grusin riprendono dal teorico post-strutturalista Fredric Jameson), ossia la loro immissione nel contesto mediale moderno e la loro consapevole presa di coscienza di essere non solo arti, ma media comunicativi all’interno del sistema integrato<sup>89</sup>. L’arte *rimediata* dal cinema (e dagli altri mezzi di comunicazione) è dunque *mediatizzata*, ossia entrata nel panorama mediatico, dove deve confrontarsi non solo con le caratteristiche intrinseche dei media che la rilanciano, ma anche con il loro uso, la loro ricezione, le loro implicazioni sociali, culturali, politiche: è entrata, attraverso il sistema mediale, nella cultura di massa.

## L’arte mediatizzata e il patrimonio artistico come fattore identitario

In un saggio che esamina l’influenza del medium fotografico nel nostro modo di esperire e ricordare l’arte, Caterina Zaira-Laskaris ricorre all’espressione di “arte iconizzata” per intendere «la traduzione e ricezione dell’arte essenzialmente sotto forma della sua immagine riprodotta fotograficamente<sup>90</sup>» che domina la nostra epoca. Sulla scorta di questa suggestione e di quelle appena ricordate di Bolter e Grusin, è possibile volgersi al concetto di “arte mediatizzata”: la traduzione, la circolazione, la ricezione, la moltiplicazione e la manipolazione dell’arte attraverso il moderno sistema mediale.

È un processo avviatosi già a partire dal XIX secolo, ma che (specie in Italia) raggiunge un alto grado di maturazione e pervasività negli anni Cinquanta, un periodo nel quale il cinema pone particolare attenzione alle profonde dinamiche di mediatizzazione in atto nella società italiana<sup>91</sup>. Tra anni Quaranta e Sessanta questo panorama annovera non solo la fotografia e il cinema, ma anche la neonata televisione, la radio, l’editoria specializzata, la stampa periodica e illustrata, la sempre più importante pubblicità.

Gli anni di maggiore splendore del film sull’arte coincidono con il periodo decisivo per il sorgere e il rafforzarsi di un’autentica cultura di massa in Italia, all’interno del quale il sistema mediale ha un ruolo basilare<sup>92</sup>. Questa cultura di massa non esita, in varie modalità, ad includere ed appropriarsi anche della cultura alta (arti, musica, letteratura, filosofia, opera, teatro), diffondendola ma al contempo adattandola alle proprie logiche ed esigenze. Una caratteristica fondamentale della cultura di massa italiana, in effetti, appare essere il suo stretto legame con la cultura delle élite intellettuali, in un rapporto talvolta conflittuale ma mai interrotto<sup>93</sup>. Si pensi al caso canonico degli adattamenti, che fanno trasmigrare il repertorio letterario e melodrammatico italiano in forme moderne, dal film cinematografico al dramma radiofonico, fino allo sceneggiato televisivo. Lo stesso accade anche per le arti figurative, ampiamente sfruttate dall’apparato mediatico.

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 83.

<sup>90</sup> C. ZAIRA-LASKARIS, *L’esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello “sguardo fotografico” nella percezione dell’arte*, in F. DESIDERI, M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico», vol. XI, n. 2, 2018, p. 159.

<sup>91</sup> F. CASSETTI, *La “teoria del cinema” nella storia del cinema italiano*, in *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro-Museo nazionale del cinema, Milano-Torino 2000, pp. 138-140.

<sup>92</sup> Cfr. D. FORGACS, S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007; trad. it., *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

<sup>93</sup> E. BARRON, *Popular High Culture in Italian Media 1950-1970. Mona Lisa Covergirl*, Palgrave Macmillan, Londra 2018, in particolare *Introduction: The Mona Lisa Covergirl*.

La questione dell'immissione dell'arte figurativa nel circuito dei media moderni rientra dunque nel processo generale dell'industrializzazione e della mediatizzazione della cultura *tout court* nel XX secolo, nel quale è riscontrabile l'incontro/scontro tra cultura alta e cultura di massa cui si è accennato<sup>94</sup>. Fin dalle prime fasi di questo processo, negli anni successivi all'Unità del Paese, le élite culturali si sono interrogate su come rapportarsi ai nuovi mezzi di comunicazione, dividendosi (ma meno nettamente di quanto si creda) tra aspri oppositori e convinti sostenitori o, richiamando una nota formula echiana, apocalittici e integrati. L'atteggiamento dei singoli intellettuali è stato in realtà meno polarizzato di quanto si è talvolta affermato. Il caso degli storici e dei critici d'arte nei confronti del film sull'arte è in tal senso indicativo: il grande dibattito che si sviluppa nel dopoguerra sul tema, con l'ansia definitoria e catalogatoria che l'accompagna o la reiterata prescrizione a coinvolgere esperti della materia nelle realizzazioni cinematografiche, rivela una sotterranea inquietudine verso questa forma di mediazione della cultura artistica, nella quale l'intellettuale accademico, pur forte del suo bagaglio di conoscenze, rischia di non essere più una figura di rilievo e talvolta neppure quella principale, soppiantato dal produttore, dal cineasta o dal pubblico. Tuttavia, nessuna voce in quest'ampio coro rifiuta *in toto* il film sull'arte, che nella sua funzione educativa è unanimemente considerato un utile strumento; al contempo, non esistono voci completamente integrate, che accettano il documentario artistico aprioristicamente, in particolare quando si tratta di ammetterne la specificità come strumento critico e analitico dell'arte, punto che raccoglie un vasto rifiuto. Come le élite culturali di altri ambiti, anche quella dell'arte ridimensiona il prodotto mediale, fonte di possibile inquietudine poiché rispondente a logiche diverse da quelle prettamente culturali (logiche dell'industria cinematografica, di profitto economico, di consumo e di intrattenimento), cercando di riportarlo sotto il proprio controllo in vari modi: sviluppando e colonizzando il dibattito normativo su di esso, costituendo e gestendo istituzioni a esso preposte, prescrivendo la propria presenza nella sua realizzazione, assegnandosi la funzione di controllo e di responsabilità della qualità dei film.

L'unanime favore verso il film sull'arte come strumento didattico ed educativo si iscrive perfettamente in un atteggiamento condiviso dall'élite del Paese. Fausto Colombo ha rimarcato la forte tendenza pedagogizzante che ha sempre caratterizzato l'industria culturale italiana, impostata in senso verticale e unidirezionale dalle classi colte verso le masse popolari: «in quest'ottica, è piuttosto evidente la natura di comunicazione asimmetrica dei media: essi divengono un veicolo di valori condivisi dalle élite, che entro ben determinati limiti li "impongono" al pubblico. [...] In diverse fasi l'industria culturale italiana [...] legittimava i media soltanto all'interno di un progetto pedagogico, come una sorta di "scuola parallela"<sup>95</sup>». Questa tendenza pedagogizzante dalla struttura asimmetrica, pur dichiarando di promuovere l'educazione delle masse, ha comportato per lungo tempo il mantenimento di differenze di classe culturale all'interno della società italiana e ha connotato la cultura di massa come una semplificazione, ai limiti della degradazione, della cultura alta. Inoltre, si oppone all'altra tendenza connaturata ai media, e al cinema in particolare, quella all'intrattenimento; tendenza che doveva essere radicalmente repressa in prodotti come il film sull'arte.

---

<sup>94</sup> D. FORGACS, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester 1990; trad. it., *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1980)*, Il Mulino, Bologna 1992 [ried. 2000].

<sup>95</sup> F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998 [ried. 2009], pp. 16-17.

Che la cultura di massa fosse un semplice “contenitore” passivo da riempire con versioni semplificate della cultura delle classi superiori era ovviamente un’idea che non corrispondeva alla realtà: non solo la cultura di massa rinegozia i contenuti che le giungono attraverso i media, ma è capace di entrare attivamente in relazione con la cultura elitaria, influenzandola a sua volta. Questo doppio regime di scambi non fu in generale percepito dal ceto intellettuale, particolarmente preoccupato nel dopoguerra dal fenomeno dell’“americanizzazione” dell’Italia. Un fenomeno certamente reale, ma che non giunse mai – come è stato talvolta affermato – alla “dipendenza culturale”<sup>96</sup>: questo perché l’Italia ha saputo assimilare modelli e istanze dell’industria culturale americana (e non solo, ma anche francese o britannica, per esempio) e riformularli in maniera originale, secondo ritmi, peculiarità, esigenze e caratteri della propria identità culturale nazionale.

È proprio nell’affermazione e nel rafforzamento dell’identità nazionale che l’arte e il patrimonio culturale mediatizzati giocano un ruolo fondamentale.

I media, cinema e televisione *in primis*, hanno infatti contribuito a diffondere l’immagine di opere, monumenti e luoghi capaci di incarnare valori condivisi e di consolidare il sentimento di appartenenza nazionale perché legati alla storia, al territorio, alla religione, alla lingua o ad altri tratti fondante della nazione<sup>97</sup>. Il patrimonio culturale, carico di una forte valenza simbolica e identitaria, è stato reso più familiare agli italiani dall’apparato mediatico, film sull’arte incluso. È un fenomeno ovviamente comune a tutte le nazioni: ovunque il patrimonio artistico è portatore degli specifici caratteri del proprio Paese, e ovunque il film sull’arte si è concentrato primariamente sul patrimonio nazionale, non solo per motivi logistici o economici, ma anche per ragioni identitarie, per sentimento di orgoglio patriottico, talvolta espressamente per ideologia nazionalista<sup>98</sup>.

Il patrimonio artistico appare un elemento capace di stratificare e coniugare diversi livelli di appartenenza identitaria. L’intero patrimonio può assurgere nella sua totalità a fattore d’identificazione nazionale, come estrinsecazione della storia in oggetti concreti; alcuni periodi specifici (per esempio il Rinascimento), alcuni luoghi o opere (per esempio Firenze o il David di Michelangelo), possono però assumere rilevanza maggiore, in virtù di un più alto valore identitario attribuitogli. La valenza identitaria del patrimonio è inoltre esaltata dal confronto con patrimoni diversi, specie quelli culturalmente più lontani (l’arte giapponese, o africana, o polinesiana), che rafforza nello spettatore, per via d’opposizione, l’appartenenza al proprio contesto identitario. C’è inoltre la possibilità della compresenza del valore identitario nazionale con quelli più ristretti, regionali e locali: il David è certamente un simbolo nazionale, ma ha avuto a lungo un forte significato per la città di Firenze, divenendo emblema della comunità

---

<sup>96</sup> D. FORGACS, *L’industrializzazione della cultura italiana*, p. 40.

<sup>97</sup> Sulla costruzione dell’identità nazionale rimando a A.D. SMITH, *The Cultural Foundations of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*, Blackwell-Wiley, Malden-Massachusetts 2008; trad. it., *Le origini culturali delle nazioni. Gerarchia, alleanza, repubblica*, Il Mulino, Bologna 2010; ID., *National Identity*, Penguin Books, Londra 1991; B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra-New York 1983; trad. it., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Bari 2018. Sull’identità nazionale italiana, G. ALIBERTI, *Carattere nazionale e identità italiana*, Nuova cultura, Roma 2008; G. BOLLATI, *L’italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011; D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento. L’invenzione dell’identità italiana nell’Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2015.

<sup>98</sup> Si veda il caso degli *heritage films*, che fanno della presenza del patrimonio artistico e paesaggistico nazionale (castelli, cattedrali, dimore aristocratiche, rovine archeologiche, borghi, parchi) uno dei propri elementi di punta. Cfr. P. COOKE, R. STONE (a cura di), *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*, Palgrave Macmillan, Londra 2016.

cittadina. Questi plurimi livelli identitari non sono mutualmente escludenti: un'opera potrà essere simbolo di identità nazionale e locale, e il David rappresenterà italianità, toscanità e fiorentinità, con gradazioni diverse a seconda del contesto: anche i simboli di appartenenza culturale sono sottoposti alla pragmatica e all'uso che se ne intende fare di volta in volta, in diversi contesti.

Tutto questo spettro di variabili è affrontato dai media, e dal documentario sull'arte. Anzitutto, esso diffonde l'immagine del patrimonio artistico, facendolo letteralmente vedere a molti italiani, e rendendo familiari paesaggi, piazze, chiese, monumenti, palazzi, dipinti, statue ritenuti collettivamente particolarmente significativi. Nel fare ciò, tende a enfatizzare alcuni aspetti, periodi, emergenze del patrimonio, caricandoli di una maggiore valenza identitaria: opera cioè una selezione, esprime una sorta di canone, e anche solo scorrendo i titoli nei cataloghi dell'epoca risaltano i nomi ricorrenti di alcune città, opere e artisti. Ma esistono anche documentari *non* dedicati all'arte italiana: il film sull'arte mostra così patrimoni culturali e artistici diversi, operando quel confronto che, indirettamente, rafforza il sentimento di appartenenza. Infine, è in grado di presentare il patrimonio in un'ottica ora locale ora nazionale, negoziando i termini della relazione tra questi due aspetti: il barocco leccese può essere descritto come perfettamente in linea con le tendenze e i caratteri dell'italianità, della storia e dell'arte generale del Paese, oppure come una peculiarità isolata, ben definita, non assimilabile al quadro nazionale.

Il ruolo importante del film sull'arte, in Italia, nel rafforzamento dell'identità nazionale attraverso la rappresentazione del patrimonio artistico è accresciuto dalla circostanza (che vale la pena ricordare) che il periodo di massima fioritura del genere si colloca nei quindici anni successivi al conflitto mondiale: anni di ricostruzione del Paese dalle macerie e dalla distruzione che aveva fortemente colpito anche il patrimonio artistico. La perdita o il danneggiamento di monumenti ed opere d'arte era stata vissuta come un duro colpo inflitto dalla guerra alla nazione, come testimoniano alcuni documentari realizzati dall'Istituto Luce durante il conflitto e all'indomani della sua fine. Sebbene non sia la causa principale dell'espansione del genere, la traduzione e ri-narrazione del patrimonio in forme mediatizzate può essere ricollegabile anche alla necessità di superare il trauma bellico, di lasciarsi alle spalle le macerie e in un certo senso riappropriarsi della propria storia scavalcando la frattura segnata dalla guerra.

## Dal grande al piccolo schermo

Il film sull'arte rappresenta dunque una delle modalità principali con le quali l'arte viene resa disponibile al pubblico di massa: un ruolo fondamentale fino al termine degli anni Cinquanta, e che rimane importante ancora per un decennio.

Il 1954, com'è noto, vede anche in Italia l'avvento della televisione – le cui trasmissioni sono inaugurate da un documentario sull'arte di Giambattista Tiepolo, il 3 gennaio –, che nel giro di qualche anno assumerà rilevanza centrale per la diffusione della cultura, e specificatamente per la divulgazione delle arti attraverso documentari, servizi, inchieste, approfondimenti. Non è azzardato sostenere che nel giro di poco meno di un decennio, dall'inizio degli anni Sessanta in poi, la televisione diventa il canale principale di produzione e

diffusione per il film sull'arte, che «non si è mai arrestata, ma semplicemente spostata<sup>99</sup>». Meglio rispondente agli intenti informativi ed educativi del documentario sulle arti, grazie a una pervasività via via crescente (il numero di apparecchi cresce negli anni esponenzialmente<sup>100</sup>) e a un'innegabile forza di persuasione, la televisione si assume di buon grado il ruolo di strumento di divulgazione (massificata) delle arti; d'altra parte, un prodotto come il film sull'arte risponde perfettamente agli intenti pedagogizzanti e formativi che le televisioni pubbliche europee, e in particolare la Rai, perseguono nei primi decenni<sup>101</sup>.

Questo lavoro di ricerca non affronta l'arte nel contesto del medium televisivo (né in altri media, come per esempio quello radiofonico, o nelle riviste illustrate: tutti ambiti che meriterebbero attenzione), limitandosi per coerenza tematica al solo film *cinematografico* sull'arte. Tuttavia è impossibile sottostimare il ruolo assunto col passare del tempo dalla televisione: alcuni apprezzati registi di film sull'arte già negli anni Cinquanta operano principalmente per la televisione (John Read per la BBC, Jean-Marie Drot per RTF), storici e critici d'arte, come altri intellettuali, ragionano sulla funzione sociale e culturale del nuovo medium e vi prendono spesso parte<sup>102</sup>; molti dei registi di film sull'arte prima operanti nel cinema passano negli anni alla televisione, spesso mantenendo se non innalzando ulteriormente gli alti standard qualitativi delle loro realizzazioni.

La televisione opera profondamente sulla forma stessa del film sull'arte: se inizialmente i documentari cinematografici sono il modello di quelli televisivi, che li riprendono pedissequamente, le esigenze del nuovo medium dettano particolari condizioni e accorgimenti che, dalla metà degli anni Sessanta, si riverberano di ritorno sul documentario cinematografico (sempre più spesso pensato con la prospettiva di un successivo sfruttamento televisivo): presenza di interviste a esperti, artisti o semplici visitatori, sostituzione dell'impersonale voce

---

<sup>99</sup> V. ROBERT, *Introduction. Approches d'un genre hybride, le film sur l'art*, in V. ROBERT, L. LE FORESTIER, F. ALBERA, *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, p. 25, nota 51.

<sup>100</sup> Per un quadro sulla diffusione, i consumi e gli usi sociali della televisione nel primo decennio, rimando al recente volume di Damiano GAROFALO, *Storia sociale della televisione in Italia 1954-1969*, Marsilio, Venezia 2018.

<sup>101</sup> Sulla presenza dell'arte nei programmi Rai si segnalano alcune pubblicazioni di riferimento. Anzitutto quelle edite dell'emittente televisiva stessa: *Atti del convegno su Le arti visuali e il ruolo della televisione*, ERI, Torino 1979; *Atti del convegno La televisione e il patrimonio artistico*, ERI, Torino 1982; L. BOLLA, F. CARDINI (a cura di), *Le avventure dell'arte in Tv. Quarant'anni di esperienze italiane*, Rai-Nuova ERI, Roma 1994; ID. (a cura di), *La Rai, i beni culturali e l'ambiente. Cinquant'anni di programmazione televisiva*, Rai-ERI, Roma 1999. Un'accurata ricognizione e schedatura delle trasmissioni inerenti l'arte nel primo periodo della Rai è stata compiuta da Rebecca ROMERE, *In arte Rai. I documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)*, tesi di laurea, relatore prof. G. Barbieri, Università Ca' Foscari, Venezia a.a. 2013/2014. Tra le altre pubblicazioni si vedano M. SENALDI, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009; A. GRASSO, V. TRIONE (a cura di), *Arte in TV. Forme di divulgazione*, Johan & Levi, Milano 2014. Al di fuori dell'Italia, particolarmente significativa è la presenza di programmi dedicati all'arte nei canali televisivi dei paesi anglosassoni, e in particolare negli Stati Uniti, dove la rimediazione dell'arte in tv come prodotto commerciale e d'intrattenimento emerge con piena chiarezza, mentre si evince l'influenza dell'arte moderna nell'estetica televisiva: si veda al riguardo L. SPIGEL, *Tv by Design. Modern Art and the Rise of Network Television*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2008.

<sup>102</sup> Il rapporto tra intellettuali e televisione è al centro di A. GRASSO (a cura di), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione 1954-1972*, Rai-Nuova ERI, Roma 2002; M.T. DI MARCO, P. ORTOLEVA (a cura di), *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Electa, Milano 2004. Sul caso specifico degli storici dell'arte cfr. L. BOLLA, F. CARDINI (a cura di), *Federico Zeri. L'enfant terrible della televisione italiana*, Rai-ERI, Roma 2000; T. CASINI, *Argan e la televisione*, in C. GAMBA (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano 2012, pp. 156-166; T. CASINI, *Intellettuali e televisione: Argan, Ragghianti e Zeri*, in C. GAMBA, A. LEMOINE, J.M. PIRE (a cura di), *Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant e politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Éditions Mare & Martin, s.l. 2014, pp. 185-198.

fuori campo con un presentatore che si rivolge direttamente alla telecamera, incarnando più esplicitamente la figura di mediatore tra pubblico e opera, stretta connessione con eventi di attualità (mostre, manifestazioni, ricorrenze, inaugurazioni). Dal punto di vista del linguaggio audiovisivo, una minore incidenza di movimenti di macchina, aumento dei dettagli e diminuzione delle inquadrature a distanza (che sul piccolo schermo degli apparecchi non risultano significative), ritmo di montaggio meno serrato, scarsa attenzione al colore dal momento che le trasmissioni saranno in bianco e nero fino agli anni Settanta inoltrati. Ma è dal punto di vista della ricezione spettatoriale che la televisione opera una radicale familiarizzazione del pubblico con l'arte: se il cinema aveva reso disponibili le opere, le aveva poste in circolazione, le aveva mostrate sul grande schermo, la televisione le porta direttamente "in casa". L'arte lascia la sfera pubblica ed entra in quella privata: come fa notare Berger nel suo programma, la Gioconda non è più sulle pareti delle sale (pubbliche) del Louvre, circondata dalla sua cornice, ma, mediatizzata dalla tv, compare contemporaneamente nei salotti di milioni di case, da quelle popolari a quelle della classe media e dell'alta borghesia, circondata dalle tappezzerie di questi soggiorni che le fanno da nuova cornice. Un processo già iniziato con l'editoria d'arte della prima metà del Novecento<sup>103</sup>, ma che la televisione radicalizza: acquistare libri o fascicoli d'arte presuppone un interesse pregresso che spinge l'acquirente a cercare un punto di vendita e a investire denaro ed energia per avere la propria riproduzione d'arte privata, in forma di libro o di stampa; la comparsa dell'arte sullo schermo televisivo raggiunge invece chiunque, anche coloro (la maggioranza degli spettatori) che non sarebbero, di propria volontà, interessati ad essa. L'immagine artistica, nell'ininterrotto flusso televisivo (accentuatosi negli ultimi decenni), conosce una straordinaria diffusione, ma perde ulteriormente lo status di immagine diversa dalle altre (e spesso avvertita come superiore alle altre) per divenire *un'immagine tra le altre*, a siglare in un'unica battuta la democratizzazione e la massificazione dell'arte.

## Immagini<sup>2</sup>: l'arte come attrazione visiva

Ci si è chiesti, in apertura, cosa *sia* un film sull'arte. Altrettanto interessante è la domanda su che cosa *faccia* un film sull'arte, e su come agisca nei confronti dell'arte ritratta. Anche in questo caso è possibile partire da una risposta, per così dire, di grado zero: un film sull'arte *fa vedere* l'arte.

L'obbiettivo e l'effetto primari di un documentario sulle arti sono cioè di proporre e consentire una visione nuova dell'arte, diversa dalla consueta, per certi aspetti potenziata, più ricca e più significativa di quella usuale. È una considerazione presente fin da subito nelle riflessioni teoriche, che insistono molto sul potere rivelatore della camera nei confronti dell'opera: la "rivelazione" del film sull'arte consiste in questa nuova visione. Ciò che non tutti i commentatori (a dire il vero, pochi tra loro) colgono è che questa nuova visione costituisce un importante elemento di interesse e piacere per lo spettatore. Il film sull'arte promette *implicitamente* questa visione arricchita, inedita, e talvolta letteralmente impossibile per un osservatore nella realtà: superando distanze e impedimenti fisici, la camera mostra la volta della Sistina a distanza ravvicinata, come nessuno potrebbe esperirla sul posto, o ci rende testimoni di Picasso al lavoro nell'atelier, un'eventualità del tutto inesistente se non per gli intimi

---

<sup>103</sup> Cfr. capitolo I.

dell'artista. Ma anche nel caso di opere facilmente accessibili, il cinema le mostra in maniera diversa da come le si può osservare dal vivo o in riproduzione fotografica. Questa nuova visione è in grado, se ben controllata, di suscitare meraviglia, stupore, fascinazione nello spettatore: tutti effetti deprecati dagli storici dell'arte, poiché distoglierebbero da una rigorosa e oggettiva conoscenza dell'oggetto, ma che al contempo lo spettatore, magari inconsapevolmente, ricerca e si aspetta di trovare. Il genere, l'abbiamo già ricordato, suscita *un orizzonte di attese* nel pubblico: per il documentario artistico, tra queste attese c'è quella di restare affascinati dall'arte ritratta dal cinema.

Si potrebbe affermare che questa visione "potenziata" sia l'*attrazione* del film sull'arte, una caratteristica che condivide, per esempio, con il film scientifico propriamente detto e con il film d'avanguardia. Utilizziamo consapevolmente il termine attrazione, con tutto il bagaglio di senso che l'ha investito negli studi di storia del cinema, in particolare del cinema delle origini. André Gaudreault, insieme a Tom Gunning, ha infatti individuato nell'attrazione visiva il tratto fondamentale del cinematografo nella sua primissima fase storica, tra il 1895 e il 1907/08, definita "sistema delle attrazioni mostrative": il film mostra il reale riproducendolo, e questo è motivo sufficiente d'esistenza del medium e d'interesse da parte del pubblico. A questa, seguì la fase del "sistema di integrazione narrativa", nella quale la spinta alla narrazione si affianca alla pura mostrazione, finché, attorno al 1915, il processo si conclude con la nascita del cinema come istituzione sociale e del film come forma espressiva dominata dall'istanza narrativa<sup>104</sup>: non mostra più soltanto il reale, ma racconta storie. Il concetto di attrazione è per Gaudreault a tal punto essenziale per comprendere il cinema del primo decennio che preferisce indicare questa stagione storica, riprendendo un'espressione già in uso all'epoca, *cinematografia-attrazione*. L'attrazione è intesa dallo studioso canadese con una doppia accezione: la macchina cinematografica è attrazione di per sé, in quanto tecnologia che cattura e riproduce il reale; ma attrazione è anche l'oggetto che viene riprodotto e mostrato dal cinema sullo schermo. «Si tratta [...], come afferma Gunning, di un momento di pura "manifestazione visiva", caratterizzato dal riconoscimento implicito della presenza dello spettatore, con il quale l'attrazione si confronta direttamente in modo, diciamo così, esibizionista. L'attrazione è là davanti allo spettatore, per essere vista. Non esiste, *strictu sensu*, se non nel suo darsi a vedere<sup>105</sup>.» Anche se il regime prevalentemente narrativo soppianta quello fondato sull'attrazione con il processo di istituzionalizzazione degli anni Dieci, non significa che il cinema abdichi completamente alle istanze mostrative e al ricorso alle attrazioni visive, inglobate all'interno del nuovo impianto: l'integrazione dei due regimi, narrativo e mostrativo, è consustanziale al cinema. È pur vero che ogni genere e ogni film negozia queste due istanze in percentuali diverse, assegnando all'una o all'altra maggiore rilevanza, e che particolari tipologie di film hanno mantenuto più di altre un regime che privilegia la visione, all'interno di un panorama generale dominato dal principio narrativo. Il film sull'arte appare chiaramente essere una tipologia filmica basata

---

<sup>104</sup> A. GAUDREULT, *Cinema delle origini*, pp. 41-42. Sull'emersione e sull'affermarsi del paradigma narrativo attorno al 1908/1909 si veda il noto studio di Tom GUNNING, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1991. Sul cinema delle origini, importanti i volumi collettanei di T. ELSAESSER con A. BARKER (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londra 1990 e N. DULAC, A. GAUDREULT, S. HIDALGO (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Malden 2012. Tra i contributi italiani, G. CARLUCCIO, *Verso il primo piano. Attrazione e racconto nel cinema americano. Il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna 1999.

<sup>105</sup> IVI, p. 38.

anzitutto sull'istanza mostrativa, più che su quella narrativa. Il film sull'arte *può* raccontare l'arte, ma *deve* necessariamente mostrarla per qualificarsi come tale.

Facendo un ulteriore passo avanti, si vuole qui accogliere la suggestione espressa sia da Tom Gunning che da Thomas Elsaesser in un recente convegno all'Università Roma Tre<sup>106</sup>, secondo i quali l'istanza attrazionale e mostrativa, che coincide con il momento spettacolare del film, è tanto rilevante per la comprensione di tutta la storia del cinema (e non solo di quello delle origini) che si può ipotizzare l'inserimento del film in una più ampia categoria di studi che Gunning ha denominato *spectacle studies*, volto a indagare come la tecnologia abbia modificato le forme espressive fondate sulla predominanza della visione<sup>107</sup>. Al film sull'arte spetterebbe un posto d'onore negli *spectacle studies*, intendendo correttamente la parola *spectacle*, spettacolo. Come specificato da Gunning, essa va compresa risalendo alla sua radice etimologica: il latino *spectaculum*, da *spectare*, forma iterativa del verbo *specio*: «guardare fissamente, osservare con attenzione<sup>108</sup>». Lo *spectaculum* è qualcosa da guardare con intensità, e che dunque a sua volta si mostra, si dà a vedere esplicitamente<sup>109</sup>. L'arte è spettacolo e attrazione per eccellenza, e lo conferma implicitamente anche il testo appena citato di Gaudreault: «l'attrazione è là davanti allo spettatore, per essere vista. Non esiste, *strictu sensu*, se non nel suo darsi a vedere». Potremmo cambiare “attrazione” con “opera d'arte” e il senso dell'affermazione non muterebbe. L'opera non esiste se non nel suo farsi vedere: si ostenta, si rivela, e offre alla piena visione il proprio carattere di visibilità.

Tramite questa offrirsi alla visione, l'arte è spettacolo per definizione e attiva regimi scopici specifici, diversi dai consueti: non osserviamo l'immagine di un quadro come osserviamo la realtà attorno a noi. La visione che la camera offre di un'opera è l'ulteriore rimodulazione di questo regime di visione; il film sull'arte è perciò *visione di una visione*. A questo punto è ben comprensibile l'affermazione di Marcel L'Herbier secondo cui il film sull'arte è un «film al secondo grado». Si potrebbe chiarire ulteriormente questa considerazione riprendendo l'esempio di apertura su *Venere e Marte* di Botticelli. Qualunque utilizzo della camera cinematografica è, si è detto, un'operazione di iconogenesi, creazione di un'immagine; ma, in questo preciso caso, isolando e ritagliando il ritratto della dea per rimediarlo e moltiplicarlo, si genera un'immagine a partire da un'immagine. Sembra più corretto parlare di *immagini al secondo grado* piuttosto che di semplici film al secondo grado, poiché se da una parte l'immagine filmica derivata da un'immagine artistica è chiaramente “potenziata” (è l'immagine di un'immagine), anche l'immagine artistica mediata da quella cinematografica lo è, dal momento che ne emergono caratteristiche altrimenti non (così facilmente) osservabili. La corrispondenza è quindi biunivoca: film e opera, cinema e arte si supportano, si potenziano e si esaltano vicendevolmente.

---

<sup>106</sup> XXIV Convegno Internazionale di Studi Cinematografici, *Dallo spettacolo all'entertainment. Cinema, media e forme del coinvolgimento dalla modernità a oggi*, a cura di Enrico Carocci, Ilaria De Pascalis, Veronica Pravadelli, Università Roma Tre, Roma, 21-23 novembre 2018. Tom Gunning e Thomas Elsaesser hanno formulato i loro interventi in qualità di *keynote speakers* della conferenza.

<sup>107</sup> Sull'idea di spettacolo come forma espressiva primariamente visiva, che anticipa e ingloba il cinema, Carlo Ludovico Ragghianti ha insistito nei suoi scritti su cinema e teatro. Si tornerà su questa questione e sul pensiero ragghiantiano nel capitolo I.

<sup>108</sup> L. CASTIGLIONI, S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 1963 [terza ed. 1996], ad vocem.

<sup>109</sup> Si noti che in inglese il termine *spectacle* ha mantenuto più che l'italiano *spettacolo* il legame con l'area concettuale della visione: esso indica uno spettacolo grandioso e che appaga particolarmente l'occhio, rispetto al più generico *show*; inoltre con *spectacles* si indicano le lenti degli occhiali da vista.



Dunque l'elemento precipuo e fondamentale del film sull'arte, prima ancora di quello critico, educativo, divulgativo, narrativo, drammatizzante o di qualunque altro, è il suo carattere *spettacolare* in senso profondo, che si fonda su una doppia istanza di mostrazione, quella del cinema che *mostra l'arte* e quella dell'arte che *si mostra e viene mostrata*. Questo carattere spettacolare agisce nei due sensi, e dunque la doppia afferenza dell'attrazione individuata da Gunning e Gaudreault si conferma anche nel caso del film sull'arte: l'attrazione è infatti costituita dall'arte esibita sullo schermo, ma anche dalla macchina cinematografica che si dà (implicitamente) a vedere nel rendere possibile questa visione elevata a potenza. Nel rivelare l'arte, il cinema ne trasforma lo spettacolo, ossia il suo darsi a vedere, il suo mostrarsi, in *spettacolo tecnologico*, ed esalta così il proprio apparato<sup>110</sup>.

Cosa fa, dunque, un film sull'arte? *Fa vedere* l'arte, che già di per sé *si fa vedere*; è lo *spettacolo tecnologico* di uno *spettacolo visivo*. Il film sull'arte costituisce una complessa dinamica di regimi di sguardo: quelli predisposti dall'opera e quelli predisposti dalla camera che, talvolta in accordo e talaltra in conflitto, producono una straordinaria stratificazione di senso e pregnanza delle immagini, generando un'*immagine*<sup>2</sup>.

## L'analisi del quadro

Concettualmente, l'operazione compiuta da questa ricerca sull'oggetto "film sull'arte" è analoga a quella che, in ogni film sull'arte, la camera compie sull'opera: le si avvicina il più possibile nel tentativo di illustrarla, spiegarla, contestualizzarla e infine interpretarla. Secondo le consuetudini riscontrabili nella maggior parte dei documentari artistici, ciò avviene seguendo un ben preciso percorso d'analisi: da una visione a distanza, che mostri il quadro e la sua cornice nella loro interezza, ci si avvicina con un lento carrello a procedere per cogliere l'intera composizione. A questo punto, l'esame dettagliato parte generalmente dallo sfondo del dipinto, per procedere verso le figure principali nei primi piani. Queste figure principali sono mostrate a distanza ancor più ravvicinata, giungendo ad isolarne i dettagli pittorici, alla minima distanza possibile dalla superficie dipinta. La struttura di questa tesi è modellata su questo *modus operandi* frequentemente riscontrabile nei film sulla pittura di graduale avvicinamento dal totale del quadro ad alcune figure e alcuni dettagli in esso contenuti.

Nella prima parte ci si concentrerà sulla cornice che delimita e definisce il quadro generale del film sull'arte: i problemi concettuali e l'abbondante speculazione critica e teorica prodotta nel dopoguerra, che problematizzano il rapporto tra mezzo cinematografico e disciplina storico-artistica. Il primo capitolo si sofferma inizialmente sul pensiero di alcuni storici dell'arte che si sono interrogati sulla collocazione del cinema nella storia delle arti; in un secondo momento, indaga il ruolo basilare che fotografia ed editoria d'arte hanno ricoperto nei periodi interbellico e postbellico per la costituzione di un ambiente culturale favorevole al fiorire del film sull'arte, ricollegandosi al dibattito sulla riproducibilità dell'opera d'arte e all'influenza esercitata dall'immagine fotografica sulla storia dell'arte. Il secondo capitolo si concentra propriamente sul dibattito dedicato al documentario d'arte e si articola focalizzandosi sui punti salienti di esso: peculiarità ed effetti, vantaggi e svantaggi dell'uso del cinema nell'esame dell'arte; definizioni, classificazioni e scopi dei film sull'arte; la relazione tra cineasta e storico dell'arte.

---

<sup>110</sup> Si tornerà su questa posizione nella *Conclusione*, esaminando il contesto contemporaneo dove questa dinamica è ancora più cristallina.

Il terzo capitolo, coniugando riflessione estetica e analisi storica di puntuali casi di studio, affronta il legame tra artisti e cinema, distinguendo tra cinema *sugli* e con *gli* artisti (che rientra nel documentario biografico e nel film processuale sulle arti) e cinema *degli* artisti, che invece si ritiene afferisca a categorie concettuali diverse.

Esplorate queste cornici che delimitano il campo, si passa nella seconda parte ai contesti di sviluppo del documentario d'arte, ossia istituzioni ed eventi, associazioni e federazioni internazionali, musei, festival, oltre che l'industria cinematografica nazionale e la legislazione in materia di documentario. Tutte realtà che operavano regolando e sanzionando la realizzazione e la ricezione dei singoli film. All'altalenante posizione del film sull'arte, costantemente oscillante tra orizzonte internazionale e panorama nazionale, è dedicato il quarto capitolo: nella sua prima parte viene affrontata la storia delle due istituzioni maggiori (FIFA e IIFA) che si occupavano di documentari d'arte, evidenziandone dinamiche, problemi, obiettivi (raggiunti o solo auspicati) e soffermandosi sui cataloghi da esse prodotti tra 1948 e 1970, oggetti che incarnano al più alto grado sia l'internazionalismo del genere e la sua proliferazione mondiale, sia l'istanza regolatrice che le due istituzioni intendevano incarnare. La seconda parte del capitolo recupera invece il contesto nazionale, riportando il film sull'arte nell'alveo della storia del cinema documentario italiano, con le sue peculiari problematiche e le sue figure di spicco. Nel quinto capitolo, l'attenzione è rivolta all'atteggiamento dell'istituzione museale nei confronti del film sull'arte: come erano considerati e accolti i film sull'arte nei musei, nel mondo e in particolare in Italia? Quanto era avvertita la loro importanza? Quanto erano utilizzati, e a che scopi? Cosa comportava il loro uso in termini di gestione del museo, allestimento degli spazi, azione educativa, fruizione del pubblico? Quanto partecipavano i musei alla produzione e alla valorizzazione del film sull'arte? Il discorso sulla diffusione e sulla valorizzazione avviato in questi due capitoli culmina nel sesto, nel quale si ricostruiscono parallelamente le vicende storiche delle due manifestazioni maggiori dedicate al genere (non solo in Italia, ma a livello internazionale): la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia e il Gran Premio Bergamo Internazionale del Film sull'Arte e d'Arte, svoltesi tra 1958 e 1970. La loro parabola permette di esaminare da un punto di vista privilegiato la crisi del genere, ripercorrendo le diverse strategie con le quali i due festival tentarono di affrontarla: affiancandosi alla Biennale d'Arte e puntando a una funzione "storicizzante" tramite le retrospettive per quanto riguarda Venezia, aprendo alla contaminazione con altri generi e spostandosi progressivamente verso il film d'autore e il film sperimentale, marginalizzando così il film sull'arte, per Bergamo.

Esplorato lo sfondo del quadro, il passo successivo è dedicarsi alle figure che lo animano in primo piano, senza più la preoccupazione di affrontarle e restituirle avulse dal loro contesto. Nella terza parte, dunque, il discorso si appunterà su due casi specifici di declinazione personale del genere<sup>111</sup>. Il direttore del Gran Premio Bergamo Nino Zucchelli, che fu anche regista di diversi film sull'arte tra anni Cinquanta e Sessanta, rappresenta il *trait d'union* ideale tra seconda e terza parte della tesi, e a lui è dedicato il settimo capitolo; l'ottavo indaga invece l'attività cinematografica di Corrado Maltese (che spesso collaborò con Zucchelli), storico dell'arte tra i maggiori del XX secolo in Italia, i cui cortometraggi d'arte sono stati ingiustamente dimenticati fino ad anni recentissimi, e dei quali si propone una lettura

---

<sup>111</sup> Il discorso autoriale emergerà in realtà anche in altri passaggi: nell'analisi della produzione di Aglaucio Casadio (capitolo III) e dei tre autori maggiori del panorama italiano ossia Emmer, Ragghianti e Andreassi, la cui importanza non poteva essere trascurata (nella terza e ultima parte del capitolo IV).

approfondita. Nei capitoli della seconda e terza parte, un contributo essenziale alla ricerca è venuto dalla ricerca puntuale in diversi archivi, ricchi di materiale documentario.

La quarta parte della tesi scende al livello dei dettagli: i ventisette film di Zucchelli e Maltese sono ripartiti in schede catalografiche individuali che ne riassumono tutti i dati salienti. Completano la tesi alcuni strumenti di consultazione, riferiti a specifici capitoli. Il *Regesto degli articoli e dei saggi di area italiana sul film sull'arte* raccoglie circa centocinquanta articoli redatti tra 1945 e 1970, catalogati per anno e strettamente attinenti all'argomento: ne vengono forniti gli estremi bibliografici e una sinossi per punti chiave. Il lavoro di reperimento e di sistemazione di questi scritti è stato propedeutico all'intera ricerca, e in particolare all'elaborazione del capitolo II. L'*Analisi grafica dei cataloghi storici prodotti da IIFA e FIFA* consente di cogliere con immediatezza alcuni dati estrapolabili dalle pubblicazioni analizzate nel capitolo IV. Il *Regesto delle edizioni della Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia* offre uno sguardo dettagliato su partecipanti, giurie, retrospettive e premi assegnati negli anni dal festival lagunare discusso nel capitolo VI<sup>112</sup>.

Infine, una “non conclusione”, nel tirare le fila del discorso elaborato nei diversi capitoli, rilancia temi e problemi lasciati aperti, apre a nuove direzioni d'esplorazione e riflessione, si interroga sull'evoluzione odierna del film sull'arte e della mediazione delle arti visive attraverso l'audiovisivo, nella convinzione che una ricerca, per quanto accurata e approfondita, quasi mai può dirsi chiusa.

Al centro di questo lavoro, come è facile rendersi conto, si incontra un repentino scarto di prospettiva. Se le prime due parti assumono uno sguardo panoramico e tendenzialmente onnicomprensivo, le ultime due si focalizzano su singoli tasselli del mosaico. Dal macroscopico si passa al microscopico, dalla veduta totale al minutissimo particolare. Eppure, si ritiene che questo non infici la struttura del lavoro: i *case studies* sarebbero incomprensibili senza l'attenta disamina preventiva del quadro generale, e quest'ultimo si concretizza nelle (e può essere meglio compreso dalle) loro specificità. Certamente, la possibilità di coordinare la microstoria del singolo film o del singolo autore con la macrostoria del genere cinematografico genera sempre un inevitabile attrito<sup>113</sup>. Si ritiene però che questa sia una tensione produttiva, poiché impone un continuo aggiustamento di focale, un costante sforzo di problematizzazione che non può che giovare alla comprensione della complessità dei fenomeni. La ricerca storica si può compiere per tematiche maggiori e ampi tracciati, o per ristrette problematiche e scavi puntuali. Nell'ambito tutto sommato contenuto del film sull'arte italiano del dopoguerra si è tentato di esercitare e coordinare entrambi questi approcci.

Il film sull'arte è costitutivamente anfibio, diviso tra l'ambito della storia dell'arte e quello della storia del cinema, tra rigore accademico, istanze autoriali, logiche produttive industriali, tra funzione riproduttiva e spinta creativa del medium, tra regimi di sguardo diversi. Il suo volgersi in doppia direzione, come un Giano bifronte, verso la disciplina storico-artistica e verso il mondo cinematografico ne ha fatto territorio di contesa tra schieramenti opposti: chi se ne deve occupare? Gli storici dell'arte o quelli del cinema? La domanda si rivela irrilevante nel momento in cui si constata che se ne occupano entrambi, con sensibilità e interessi diversi, con

---

<sup>112</sup> Un analogo lavoro sul Gran Premio Bergamo non è stato compiuto poiché già realizzato altrove: cfr. la nota introduttiva al *Regesto delle edizioni della Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia*.

<sup>113</sup> Sul dibattito relativo al concetto di “microstoria” cfr. J. RAVEL (a cura di), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Seuil, Parigi 1996; ed. it., *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma 2006.

approcci complementari che ne arricchiscono la conoscenza complessiva. Questo studio guarda al fenomeno dal versante della storia del cinema, pur riconoscendo l'indispensabile apporto della storia dell'arte e sconfinando spesso nei suoi territori.

Come spesso accade, le zone di confine tra discipline diverse si rivelano le più ricche e appassionanti da esplorare, cariche di suggestioni e di connessioni che si diramano in direzioni a volte imprevedute. Una (buona) dose del fascino del film sull'arte sta probabilmente in questo intimo carattere ibrido e di confine, nell'essere, come già definito, un oggetto bifronte al contempo chiaro e sfuggente, o, per riprendere una delle illuminanti metafore di André Bazin, «un lichene tra l'alga e il fungo<sup>114</sup>».

---

<sup>114</sup> A. BAZIN, *Peinture et cinéma*, in ID., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Parigi 1958-1962 ; trad. it., *Pittura e cinema*, in G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Visioni di superficie. Cinema e pittura*, «Cinema & Cinema», nuova serie, anno 16, n. 54-55, gennaio-agosto 1989, p. 130.

PARTE PRIMA

LA CORNICE

DIBATTITI, TEORIE, PROBLEMI



## CAPITOLO I

# LA STORIA DELL'ARTE NELL'EPOCA DELLA VISIONE CINEMATOGRAFICA

Nel suo studio sulla relazione tra cinema e arti visive Antonio Costa, parafrasando il titolo di un celebre dipinto di Giorgio De Chirico, parla, con brillante metafora, delle “muse inquietate” dal cinema: le arti tradizionali, alla comparsa del nuovo medium, conoscono una fase di sospetto, incertezza, presa di distanza e risistemazione, dal momento che «l'ingresso del cinema nel giardino delle muse è stato tutt'altro che pacifico e la convivenza con quella che sarà ribattezzata la decima musa ha conosciuto fasi alterne<sup>1</sup>». Ancor più che con le arti, il cinema ha intrattenuto un difficile rapporto con le discipline che se ne occupano nel contesto accademico: l'estetica, sul versante della riflessione filosofica, e la storia dell'arte su quello degli studi filologico-storici.

Il titolo di questo capitolo riprende esplicitamente il saggio di Thierry Dufrêne già menzionato nell'*Introduzione*<sup>2</sup>, che invita a riconsiderare l'intera storia dell'arte del XX secolo attraverso la lente del suo rapporto con l'immagine audiovisiva; ma, nemmeno troppo velatamente, richiama anche il saggio di Walter Benjamin sull'opera d'arte e la sua riproducibilità tecnica. Esaminare l'impatto di questa nuova modalità di visione sugli studi di storia dell'arte e le vicende dei reciproci avvicinamenti e allontanamenti tra la disciplina e il medium rappresenta una porta d'ingresso privilegiata per comprendere il film sull'arte, che così spesso persegue e dichiara l'obiettivo di essere una moderna forma di storia e critica artistica realizzata per mezzo del film. Il complicato legame tra cinema e storia dell'arte verrà affrontato da due prospettive diverse ma complementari: dapprima, si esaminerà come alcuni storici dell'arte (in particolare Carlo Ludovico Ragghianti e Pierre Francastel) abbiano tentato, nel dopoguerra, di collocare il cinema all'interno della loro concezione di storia dell'arte; in seguito, ci si soffermerà su come la fotografia a partire dal XIX secolo e il cinema dal XX abbiano influenzato la metodologia della storia dell'arte e le modalità di ricezione, divulgazione e visione delle opere, creando un contesto propizio alla comparsa del documentario d'arte.

### Il cinema *nella* storia dell'arte

Vale la pena richiamare, per l'ennesima volta, la celeberrima e citatissima affermazione godardiana secondo cui i Lumière sarebbero «gli ultimi grandi pittori impressionisti<sup>3</sup>»? Ne vale la pena, e non solo perché, nelle prossime pagine, il legame storico tra cinema e impressionismo – tra *visione cinematografica* e *visione impressionista* – emergerà a più riprese, costituendo uno sfondo articolato sul quale collocare la considerazione del regista francese, tutt'altro che inedita o eccezionale. Ne vale la pena poiché essa, nella fulminea concisione che la caratterizza, pone

---

<sup>1</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p. 6.

<sup>2</sup> T. DUFRENE, *L'histoire de l'art à l'âge du cinéma*, «Diogène», n. 231, 3/2010.

<sup>3</sup> In *La cinese* (*La Chinoise*, Jean-Luc Godard, Francia 1967). Sul rapporto tra pittura e film dei Lumière, a partire proprio da questa celebre battuta, rimando in particolare al primo capitolo di J. AUMONT, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Parigi 1989; trad. it., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991.

perfettamente la questione con la quale si intende dare lo slancio iniziale a questo studio: la collocazione del cinema all'interno della storia delle arti visive, un punto problematico e ampiamente discusso. A prescindere dalla specificazione di un preciso contesto artistico d'origine (per molti l'impressionismo, ma altri potrebbero sostenere che il cinema discenda, quantomeno concettualmente, da altri momenti e movimenti della storia dell'arte, come si vedrà), il tentativo di inserimento del nuovo medium nel disegno storiografico delle arti porta con sé la necessità di ripensare tale disegno: necessità gravosa che ha spesso incontrato opposizioni, più o meno esplicite.

Il campo che si spalanca, lo si intuisce subito, è vastissimo, e necessita di essere limitato ad alcuni aspetti e alcune voci, che saranno prese in considerazione perché ritenute propedeutiche alla successiva trattazione del documentario d'arte. Ci si concentrerà dunque sulle idee espresse da alcuni critici e storici dell'arte che avranno un ruolo importante se non decisivo nell'ambito più specifico del film sull'arte, e torneranno a più riprese nei capitoli successivi: anzitutto Carlo Ludovico Ragghianti, lo storico dell'arte italiano maggiormente impegnato nello studio del cinema e nella sua comprensione all'interno del percorso storico delle arti, ma anche Giulio Carlo Argan e il francese Pierre Francastel, senza evitare cenni e affondi su altre personalità che aiutano a completare il quadro. La scelta è dunque estremamente mirata, e implica necessariamente l'esclusione di qualche nome in funzione della coerenza del discorso, non solo tra gli studiosi d'arte ma soprattutto tra i teorici e i critici cinematografici o tra i cineasti, ai quali tuttavia si farà riferimento. La cornice cronologica e geografica in esame si limiterà al secondo dopoguerra e perlopiù al contesto italiano, che si fonda in larga parte su premesse poste negli anni Trenta, data la sostanziale continuità delle teorie cinematografiche e artistiche tra periodo prebellico e postbellico<sup>4</sup>.

Il punto di partenza non sarà la domanda estetica circa il fatto *se* il cinema sia o meno un'arte e, in caso affermativo, di che tipo e con quali caratteristiche, ma la questione propriamente storico-artistica: presupponendo che lo sia, come si colloca nel sistema e nello sviluppo storico delle arti visive? È immediatamente evidente che le due prospettive sono strettamente relazionate, quasi impossibili da scindere: collocare il cinema nel percorso storico delle arti è sempre stato un modo per legittimarlo e indagarne le caratteristiche estetiche; ugualmente, i tentativi di definizione dell'artisticità del cinema hanno quasi sempre fatto ricorso al confronto con le arti maggiori e a un tentativo di individuazione di predecessori, parentele, filiazioni in prospettiva storica. Ma si tratta pur sempre di ambiti non perfettamente coincidenti, l'uno di estetica, l'altro di storia delle arti. Senza voler accentuare troppo questa differenza, ci si rivolgerà a questo secondo ordine di problemi, sull'esempio di Flavio De Bernardinis e del suo recente studio su Argan: «l'ipotesi di riassumere, all'interno di una direttrice specifica della storia dell'arte (non esiste *la* storia dell'arte) l'insinuazione, se non la collocazione del cinema, è forse percorso lasciato incompiuto<sup>5</sup>». Se, cioè, le trattazioni sull'artisticità e l'estetica del cinema abbondano, meno numerosi sono stati i tentativi di una sistemazione coerente del cinema in una storia delle arti visive: una tra le diverse possibili e immaginabili, poiché, come giustamente richiamato da De Bernardinis, non esiste *la* storia dell'arte, bensì diverse declinazioni della storia dell'arte, frutto di modelli e di istanze specifiche dei loro autori e dei

---

<sup>4</sup> C. BISONI, A. COSTA, *Teorie del cinema ed estetiche delle arti*, in P. BERTETTO (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, vol. I, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011, p. 267.

<sup>5</sup> F. DE BERNARDINIS, *Arte cinematografica. Il ciclo storico del cinema da Argan a Scorsese*, Lindau, Torino 2017, p. 16.



contesti in cui sono sorte, che organizzano il discorso sulle arti in maniera autonoma e diversa l'una dall'altra<sup>6</sup>. Per essere precisi, dunque, sarà perciò indagato il luogo del cinema nel sistema storico delle arti di Raghianti, o in quello di Francastel, con tutte le specificazioni e le peculiarità che ciò comporta.

La relativa scarsezza di riflessioni e apporti in questa direzione, comunque, appare piuttosto sorprendente considerando «la specificità del contributo teorico italiano, che riguarda quella che proponiamo di chiamare la legittimazione estetica del cinema<sup>7</sup>»: specificità che ha favorito fin dai primi tempi una riflessione comparatistica tra cinema e altre arti (non solo visive, ma anche letteratura, musica, teatro) verso un sistema di interpretazione unitario, e che deriva dalla predominanza della teoria estetica crociana nella cultura italiana, specie negli anni Trenta. L'estetica crociana poneva tare apparentemente insormontabili alla legittimazione artistica del nuovo medium: il suo carattere meccanicamente riproduttivo del reale, il ruolo preponderante della tecnica e della macchina, la dimensione collettiva di qualunque impresa cinematografica sono solo tre elementi che mal si conciliano al sistema crociano, dal quale molti intellettuali (e molti storici dell'arte) stentano ad allontanarsi, se non a costo di una personale e profonda riddiscussione di esso, come avviene per Raghianti. Lo stesso Benedetto Croce, a dire il vero, in una celebre lettera a «Bianco e Nero» ammise la possibilità per il singolo film di essere opera d'arte<sup>8</sup>; è il cinema come istituzione, come fatto sociale e culturale a risultare problematico quando lo si voglia porre nel sistema delle arti, e dunque anche nella loro storia (che per l'estetica crociana, basata sulla centralità delle singole personalità e perciò risolta in monografie e “medaglioni”, quasi perde una specifica ragion d'essere). Riecheggiando la chiusa della riflessione di André Malraux del 1939: «d'altra parte, il cinema è un'industria...<sup>9</sup>», ed è appunto questa natura industriale e commerciale a complicare un pacifico inserimento nella tradizionale sistemazione delle arti, come avviene d'altra parte anche per il design, arte industriale per eccellenza<sup>10</sup>. A questo “sdoppiamento” di prospettiva Luigi Chiarini era giunto in un noto articolo programmaticamente intitolato *Il film è un'arte, il cinema è un'industria*<sup>11</sup>; nella sua riflessione, seguendo l'interpretazione data da Giovanni Gentile del pensiero crociano, Chiarini supera il problema della tecnica, che passa da aggregato quasi parassitario a presupposto logico

---

<sup>6</sup> O. ROSSI PINELLI (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>7</sup> C. BISONI, A. COSTA, *Teorie del cinema ed estetiche delle arti*, p. 253.

<sup>8</sup> «Dunque un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire.» B. CROCE, *Una lettera*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno IX, n. 10, dicembre 1948, pp. 3-4. Su questo intervento del filosofo napoletano si veda C.L. RAGGHIANI, *Croce e il film come arte*, in ID., *Arti della visione. I. Cinema*, Einaudi, Torino 1974, e F. De BERNARDINIS, *Arte cinematografica*, capitolo 2.

<sup>9</sup> A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, «Verve», n. 8, 1 giugno 1940, pubblicato poi da Gallimard, Parigi 1946, s.n. Gli appunti riportati in questo scritto risalgono, per ammissione dello stesso autore, al 1939.

<sup>10</sup> M. VITTA, *Il rifiuto degli dei. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.

<sup>11</sup> L. CHIARINI, *Il film è un'arte, il cinema è un'industria*, «Bianco e Nero», vol. II, n. 7, 31 luglio 1938, pp. 3-8. Chiarini enuclea tre aspetti concomitanti nel cinema: l'aspetto tecnico (legato alle attrezzature, gli impianti, la tecnologia); quello artistico, che presiede alla creazione del film come opera d'arte; quello commerciale e industriale, che riguarda lo sfruttamento economico dell'opera d'arte cinematografica e non dovrebbe mai interferire con la creazione artistica, poiché essa «ha leggi assai diverse da quelle industriali. Mentre l'arte è individualità, personalità, differenziazione, l'industria è uniformità, standardizzazione, tipizzazione. [...] Noi pensiamo che il male del cinema nasca proprio dalla confusione che si fa tra questi suoi tre aspetti» (p. 5). La matrice idealista del discorso emerge con tutta chiarezza da questa netta contrapposizione tra carattere artistico e logica industriale, ritenuti concorrenti.

dell'arte filmica: il film è un'espressione artistica non *a dispetto della* tecnica, ma *a partire da* essa, come elemento primario che viene integrato e assorbito nel processo creativo<sup>12</sup>.

Il dissidio rimane però avvertibile e avvertito nella cultura italiana, e per molti dei suoi esponenti difficilmente risolvibile. Sebbene i tentativi di sistemazione e definizione estetica del cinema da parte di storici e critici d'arte non manchino – come nel noto caso di *Carminie o della pittura* di Cesare Brandi che, crocianamente, non riconosce al cinema valore d'arte<sup>13</sup> – analoghi sforzi di posizionamento del cinema in un percorso storico-artistico, nel momento in cui in ambito propriamente cinematografico iniziano a comparire le prime storie del cinema strutturate<sup>14</sup>, rimangono invece più sporadici.

Per avviare il discorso discostiamoci allora dal contesto italiano appena delineato ed esaminiamo un chiaro tentativo di inserimento del cinema all'interno di una storia onnicomprensiva dell'arte occidentale. L'ultima parte della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser, dall'eloquente titolo *The Film Age*, fa del nuovo medium il fulcro del panorama artistico del Novecento, a causa della straordinaria consonanza che il film ha con la nuova concezione del tempo emersa e divenuta predominante tanto a livello filosofico quanto scientifico nel corso del XIX secolo.

«Infatti il nuovo concetto del tempo, il cui tratto fondamentale è la simultaneità e la cui essenza sta nella spazializzazione del tempo, in nessun'altra forma si esprime con tanta efficacia come in questa arte recentissima, coetanea della concezione bergsoniana. La consonanza fra i mezzi tecnici del film e le caratteristiche del nuovo concetto del tempo è così perfetta, che si è portati a pensare i modelli temporali dell'arte moderna come nati dallo spirito della forma cinematografica e a vedere nel film la forma d'arte tipica dell'attuale momento storico, anche se non la più valida sul piano estetico<sup>15</sup>».

Il ragionamento di Hauser è impostato in tutta l'opera su una metodologia omogenea: a un'analisi delle condizioni economiche e politiche in un dato periodo storico e degli sviluppi nelle teorie filosofiche, con particolare riguardo all'ambito estetico, segue l'esame di come questi contesti e queste condizioni si riflettono nella produzione artistica; l'arte diviene così

---

<sup>12</sup> Non è possibile qui tracciare un quadro esaustivo della relazione tra l'estetica crociana e le teorie cinematografiche in Italia, dal periodo muto agli anni Quaranta. Rimandiamo, oltre ai contributi già citati, a F. CASETTI, con S. ALOVISIO e L. MAZZEI (a cura di), *Early Film Theories in Italy 1896-1922*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017; A. COSTA, *Teoria del cinema dalle origini agli anni Trenta: la prospettiva estetica*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, pp. 417-443; M. DALL'ASTA, *Teoriche del cinema ed estetica neoidealista*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2014; R. EUGENI, *Il dibattito teorico*, in O. CALDIRON (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006.

<sup>13</sup> C. BRANDI, *Carminie o della pittura*, Vallecchi, Firenze 1947. La negazione dello statuto di arte al cinema da parte di Brandi generò un ampio dibattito sulla stampa, con reazioni, tra le altre, di Emilio CECCHI (*Che cos'è il cinema?*, «Mercurio», n. 22, 1947) e di Luigi CHIARINI (*L'immagine filmica*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», vol. IX, n. 6, agosto 1948). Con gli anni l'opinione di Brandi riguardo al medium cinematografico si modificò, come ravvisabile in *Le due vie* (Laterza, Bari 1966). Sul pensiero cinematografico brandiano si veda P. MONTANI, *L'ospite importuno del Carminie di Cesare Brandi*, in ID., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino 1993 e F. DE BERNARDINIS, *Il pensiero cinematografico di Cesare Brandi*, «Bianco e Nero», anno LXIII, n. 2, marzo-aprile 2002.

<sup>14</sup> F. PASINETTI, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939; G. SADOUL, *Histoire d'un art. Le cinéma des origines à nos jours*, Flammarion, Parigi 1949; prima ed. it., *Storia del cinema*, Einaudi, Torino 1951, riedizione aggiornata 1964.

<sup>15</sup> A. HAUSER, *The Social History of Art*, Routledge & Kegan, Londra 1951; trad. it., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1957, p. 366.

portavoce della temperie culturale che la genera, prodotto di una ben precisa civiltà collocata in un luogo e in una fase storica, non distaccata dalla contingenza bensì profondamente radicata nei contesti e massimamente significativa della propria epoca anche per quanto concerne gli aspetti extra-artistici. Hauser è infatti rappresentante di quell'indirizzo indicato come storia sociale dell'arte, sviluppatosi tra anni Quaranta e Cinquanta e animato da «una concezione della rappresentazione come “rispecchiamento” del sociale<sup>16</sup>».

Dentro questa cornice concettuale e procedendo per coppie oppostive, in *The Film Age* Hauser esamina le correnti avanguardistiche del primo Novecento, tutte sorte dal rifiuto dell'impressionismo, ultimo stadio della tradizione del naturalismo in arte, ossia del principio «che fosse compito dell'arte attingere alle verità della natura e della vita<sup>17</sup>»; il postimpressionismo invece (e tutti i movimenti successivi) «rinuncia per principio ad ogni illusione realistica ed esprime il suo senso della vita attraverso la deformazione consapevole degli oggetti naturali<sup>18</sup>». A questo punto, chiarita l'emancipazione dell'arte dalla resa naturalistica, Hauser introduce il film e, con esso, la nuova concezione temporale della modernità, derivante dalla filosofia di Henri Bergson e che fa tutt'uno con il medium: la «commistione di spazio e tempo<sup>19</sup>», non più nettamente separati ma fusi in un'unica entità, uno spazio-tempo esperienziale che è concetto essenziale nelle definizioni estetiche del cinema fin dai primissimi tempi. Per lo storico dell'arte ungherese nella visione filmica «spazio e tempo si confondono [...] in uno scambio reciproco di funzioni<sup>20</sup>»: è possibile operare nel tempo come si opera nello spazio, con cambiamenti di direzioni, rallentamenti, accelerazioni, scarti improvvisi, ritorni (producendo una «spazializzazione del tempo») mentre lo spazio perde il suo carattere statico. Il carattere spazio-temporale inerente al medium ne fa il fattore di influenza di tutte le manifestazioni creative del XX secolo (dalle arti figurative alla musica, dalla letteratura al teatro), ma ciò non impedisce a Hauser di considerare il film, sebbene sia la forma d'arte predominante, non «la più valida su quello estetico». Anche per Hauser ostacolo al riconoscimento del pieno valore artistico del film è il suo carattere collettivo, che impedisce l'espressione dell'individualità creatrice; da ciò deriverebbe la ricorsiva crisi nel quale il cinema cade «poiché non riesce a trovare i suoi poeti, o, per meglio dire, i poeti non trovano la via del film<sup>21</sup>».

Tuttavia, Hauser evidenzia correttamente due tratti fondamentali del film. Il primo è quello che lo distingue dalle altre forme d'arte fino a quel momento, cioè il carattere massificato del suo pubblico: «dagli inizi della nostra civiltà, così portata all'individualismo, è questo il primo tentativo di un'arte per il pubblico di massa<sup>22</sup>». Caratteristica che non implica però risvolti positivi, dal momento che le arti hanno sempre tratto giovamento da pubblici ristretti, omogenei e il più possibile selezionati, non amplissimi e indifferenziati come il pubblico mondiale del cinema. Mentre questo è l'arte popolare per eccellenza le altre, in particolare quelle d'avanguardia, sono divenute elitarie, dunque eminentemente «antipopolari<sup>23</sup>». La popolarità del cinema risulta vincente poiché – è la seconda annotazione rilevante – deriva dalla novità e

---

<sup>16</sup> O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1989, p. 47. Si veda anche G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995 [seconda ed. 2006], capitolo 7.

<sup>17</sup> A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, p. 351.

<sup>18</sup> IBIDEM.

<sup>19</sup> IVI, p. 365.

<sup>20</sup> IVI, p. 368.

<sup>21</sup> IVI, p. 377.

<sup>22</sup> IVI, p. 383.

<sup>23</sup> IVI, p. 384.

dalla giovinezza di questo medium, nel quale ancora persiste l'accordo immediato con il contesto sociale e culturale che l'ha generato. Qualunque arte, infatti, tende a un'elitarizzazione che procede di pari passo con la sua maturazione: «popolare può essere solo un'arte giovane, poiché ogni arte matura richiede per essere compresa la conoscenza degli stadi anteriori, ormai superati, del suo sviluppo<sup>24</sup>». Se la comprensione di qualunque forma d'arte, argomenta Hauser, deriva dalla capacità di afferrare la corrispondenza profonda tra gli aspetti formali e gli aspetti contenutistici, il progressivo disgiungersi delle forme dai contenuti, il rendersi autonome e accessibili delle prime solo a un pubblico sempre più esiguo e colto provoca un cambiamento nello statuto e nella percezione di quell'arte (una sua "maturazione"), ma anche la sua perdita di popolarità, di comunicazione immediata con i fruitori: un processo che per Hauser il cinema ha già avviato, ma del quale è ancora gli inizi.

Al di là della validità di questa impalcatura teorica, si possono trattenere due aspetti significativi di questo breve excursus sulla *Storia sociale* di Hauser: da un lato, coerentemente con i presupposti della sua impostazione metodologica, Hauser non colloca il film semplicemente nel tracciato storico delle arti, ma in quello di diversi e più ampi contesti (sociali, economici, politici, filosofici), avvertendone e discutendone il carattere massmediale prima ancora che artistico; dall'altro, l'inclusione del film nella storia delle forme artistiche comporta una solo parziale ammissione del suo carattere d'arte. È sì arte, ed è anche l'arte guida del XX secolo, non però per una maggiore rilevanza estetica, ma solo per un più profondo e immediato accordo con l'epoca e la società. L'ingresso del film nella storia delle arti avviene, per così dire, "con riserva".

L'attenzione di Hauser si appunta in particolare sulla relazione tra il cinema e le forme artistiche ad esso contemporanee, in particolare i movimenti d'avanguardia. Ma, in numerosi altri autori, emerge l'attitudine a risalire più indietro nel tempo, cercando di individuare forme di "visione cinematografica" *ante litteram*: un esercizio interpretativo che rivela l'influsso del cinema nel modificare lo sguardo portato sull'arte di tutte le epoche<sup>25</sup>. Non ci si riferisce solo alle riflessioni attorno a giochi ottici, lanterne magiche, spettacoli d'ombre afferenti a quello che si è soliti definire precinema, bensì ad opere pittoriche, scultoree o architettoniche rilette con l'ottica del cinema, come rilevatrici o portatrici di una "visione in movimento" prima dell'invenzione della macchina da presa. Se l'invenzione dell'apparato tecnologico del cinema, nelle sue varianti, ha una collocazione temporale ben precisa, attorno agli anni Novanta del XIX secolo, la visione cinematografica, a detta di questi autori, è sempre esistita e si è espressa in maniere diverse.

In un numero speciale della rivista francese «L'amour de l'art» pubblicato nel 1949, per esempio, ampio spazio viene dedicato ai rilievi dell'Antico Egitto o alle modalità rappresentative tipiche dell'arte asiatica (indiana e dell'Estremo Oriente) per evidenziarne le qualità cinematografiche<sup>26</sup>: tanto i registri scolpiti e dipinti con i geroglifici quanto i rotoli dipinti cinesi e giapponesi (e analogamente quelli bizantini o altomedievali), che già dalla forma richiamano immediatamente la pellicola cinematografica, dinamizzano lo sguardo dello spettatore dispiegando una narrazione che si sviluppa linearmente. Lo stesso ragionamento si può compiere di fronte ai grandi cicli di affreschi, che non a caso sono tra i primi e più amati

---

<sup>24</sup> IBIDEM.

<sup>25</sup> Cfr. infra, § *La storia dell'arte attraverso il cinema (e la fotografia)*.

<sup>26</sup> C. DESROCHES NOBLECOURT, *Le film et l'écran au temps des Pharaons*; J. AUBOYER, *Simultanéité et mouvement dans les arts de l'Extrême-Orient*, in *Cinéma*, numero monografico di «L'amour de l'art», anno XXIX, nuova serie, n. 37-38-39, 1949, pp. 7-10 e pp. 11-17.

soggetti dei film sull'arte proprio per i caratteri strutturali che li avvicinano al film. Ma anche la simultaneità di più azioni presentate congiuntamente nello stesso spazio rappresentativo o la scomposizione del moto tipiche di molta arte orientale dimostrano una stretta attinenza al modello del film.

A questi interventi si affianca uno scritto di Germain Bazin (anche direttore della rivista) di più ampio respiro, che riflette sulle relazioni storiche tra teatro, pittura e cinema, una triade di grande importanza (come emergerà più avanti) nella riflessione sul luogo del cinema nella storia delle arti visive. Bazin afferma risolutamente che, nonostante l'apparente vicinanza tra cinema e teatro, è la pittura a essere maggiormente imparentata con il film. Il teatro classicamente inteso, infatti, è basato sulla concezione di uno spettatore immobile, in funzione del quale tutto l'apparato viene costruito seguendo le norme della prospettiva. Ma prospettiva significa distanza: «tutto si svolge davanti a uno spettatore e non, come al cinema, attorno ad esso, considerato come luogo geometrico dell'azione. Tra colui che guarda e colui che recita esiste una barriera infrangibile<sup>27</sup>». Cinema e pittura condividono invece molte più affinità, a partire dal fatto che entrambi devono suggerire la tridimensionalità a partire da una superficie bidimensionale, e che entrambi hanno la possibilità di trasportare il proprio cono visuale in qualunque punto desiderino, ossia godono «di una mobilità di scala e di piano praticamente senza limiti<sup>28</sup>». Questa è la grande differenza con il teatro, vincolato dal fatto di non poter variare il proprio “cono visuale”, fissato nella prospettiva centrale, né la scala delle immagini. E tuttavia, afferma Bazin, raramente i pittori hanno approfittato di queste possibilità, soprattutto da che la pittura del Rinascimento italiano, introducendo il sistema prospettico, ha spinto l'osservatore – fino a quel momento *attore partecipe* nella rappresentazione degli affreschi medievali<sup>29</sup> – fuori dallo spazio figurativo, facendone uno *spettatore esterno* e creando al contempo il teatro inteso in senso moderno; e il teatro, «nato dalla pittura, la asservirà e la allontanerà dal reale. Dipingere in immagini la finzione teatrale sarà lo scopo dei pittori del XVII e XVIII secolo<sup>30</sup>». La pittura di questi secoli è dunque per Bazin essenzialmente anticinematografica poiché più che sulla realtà si fonda sulla rappresentazione teatrale e stilizzata, costruendo visioni governate dalla concezione di uno spettatore fisso di fronte alla scena. Nemmeno gli elementi di movimento innegabilmente presenti nell'architettura e nella pittura barocca sono perfettamente assimilabili al movimento delle immagini cinematografiche: «il movimento nel barocco non è di ordine cinematico, ma musicale<sup>31</sup>». Proprio nel XVII secolo, però, Bazin individua il sorgere della visione cinematografica ad opera del realismo di Caravaggio e dei caravaggeschi che «attaccano il reale» da punti di vista inediti e sorprendenti, svincolandosi dalla visione prospettica centrale, accentuando il ruolo di testimone *interno alla scena* dello spettatore e così diminuendo quella “distanza” teatrale che è l'opposto del coinvolgimento cinematografico, infine intendendo (e utilizzando) la luce come elemento plastico, scultoreo. Il naturalismo caravaggesco, restando fedele alla realtà delle cose e al tempo stesso trasfigurandole, segna dunque la data di nascita della visione cinematografica, che si

---

<sup>27</sup> G. BAZIN, *Images Mirages Réalité*, in *Cinéma*, numero monografico di «L'amour de l'art», anno XXIX, nuova serie, n. 37-38-39, 1949, p. 19.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> I quali sono però ben lontani dal cinema per Bazin, poiché «il piano nel quale vivono non è quello del mondo, ma quello dell'assoluto; queste opere sfuggono al tempo come allo spazio; rivelano l'essenza e non l'esistenza». Ivi, p. 21.

<sup>30</sup> IBIDEM.

<sup>31</sup> Ivi, p. 23.

diffonde e riverbera nelle opere di altri maestri come Velázquez, Zurbarán, de la Tour, Rembrandt, Vermeer: l'Olanda, «solo paese dove non domina l'opera», è il campo d'elezione di questa «prescienza cinematografica» che però ha corta durata: «nel XVIII secolo l'ottica teatrale estende il suo dominio su tutta la pittura<sup>32</sup>». I realisti del XIX secolo appaiono al critico d'arte e conservatore del Louvre ben più timidi dei loro predecessori secenteschi, con Courbet che fa una «misera figura» se posto a confronto con Caravaggio. È con gli impressionisti che l'ottica cinematografica fa definitivamente il suo ingresso in pittura, e con Degas in particolare: «mobilità di scala e di piani, mobilità spaziale, “successività” delle immagini sono i mezzi di cui si serve, tanto in pittura quanto in scultura, per cogliere l'istante<sup>33</sup>». Dopo l'avvento del cinema come medium autonomo, Bazin constata però che esso si è limitato, e si limita ancora, ad essere semplice succedaneo del teatro, e stenta a prendere coscienza di tutte le possibilità «presentite dai poeti da tre secoli<sup>34</sup>».

Da questo tracciato storiografico, il cui schematismo tende talvolta a semplificare questioni molto complesse, emerge anzitutto l'indicazione dell'impressionismo come momento di coalescenza della visione in movimento che, ben più antica, trova modo di esprimersi compiutamente in pittura poco prima della comparsa del nuovo apparato tecnologico, e in seconda istanza la necessità di includere in una simile riflessione anche il teatro, considerandolo nelle sue componenti visive: solo così è possibile individuare in maniera esaustiva le relazioni, anche storiche, tra il cinema e le altre “arti della visione”.

Quest'ultima espressione, ovviamente, è ripresa da Carlo Ludovico Ragghianti e dalla sua opera in tre volumi<sup>35</sup>, esito coerente di una riflessione quarantennale sul cinema e sullo spettacolo. A lui, che più di qualunque altro storico dell'arte in Italia (e non solo) si è dedicato a indagare il cinema dal punto di vista degli interrogativi estetici (il cinema è arte, e che tipo di arte?) e storici (che relazione occupa con le altre arti, che posizione prende nel percorso storico delle arti?) bisogna rivolgersi per individuare il fulcro di queste discussioni<sup>36</sup>.

Che il cinema sia non solo arte ma precisamente *arte figurativa* il ventiduenne Ragghianti, come è noto, lo afferma fin dal 1933 nel suo primo scritto sull'argomento, *Cinematografo rigoroso*. Il punto di partenza – che a Ragghianti pare «ovvio» – è «il valore sostanzialmente visivo proprio dell'espressione cinematografica. Valore visivo non dissimile, anzi della stessa natura di quello in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura. [...] Così, riguardo al cinematografo, rispetto alle altre arti plastiche, ciò che si deve anzitutto tener ferma e presente è la loro identità<sup>37</sup>». Per Ragghianti, studioso di impostazione crociana tramite il magistero di Matteo Marangoni, con il quale si era laureato a Pisa, si deve anzitutto considerare la sostanziale

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 27.

<sup>33</sup> Ivi, p. 28.

<sup>34</sup> Ivi, p. 29.

<sup>35</sup> C.L. RAGGHIANI, *Arti della visione. I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975; ID., *Arti della visione. II. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976; ID., *Arti della visione. III. Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>36</sup> Sul pensiero estetico di Ragghianti riguardante il cinema rimando in particolare agli interventi contenuti in M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000], Charta, Milano 2000, in particolare quelli di Marco SCOTINI, Gilles A. TIBERGHIEU, Lorenzo CUCCU, Antonio COSTA e Gian Piero BRUNETTA, e a V. MARTORANO, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, Franco Angeli, Milano 2011. Si vedano inoltre gli interventi in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», n. 28, 2010, in particolare di Valentina LA SALVIA, Stefano BULGARELLI e Tommaso CASINI.

<sup>37</sup> C. L. RAGGHIANI, *Cinematografo rigoroso*, «Cine-convegno», anno I, n. XI, 25 giugno 1933, poi in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952 [seconda ed. 1957], pp. 44-46.

unità di tutte le arti figurative, senza badare alla loro solo apparente diversità, che è imputabile ai mezzi realizzativi concreti ma non al risultato finale. Le tecniche possono variare, ma il fine sarà sempre un'opera d'arte, espressione spirituale di una personalità individuale, afferrabile e ricostruibile attraverso la lettura critica dell'opera. La separazione tra tecnica e arte è quindi netta, così come l'accento posto sull'artista creatore. Già nelle prime pagine del saggio Ragghianti afferma inoltre che «il cinematografo è nuovo solo nelle individualità, come nelle altre forme d'arte la pittura o la musica. In generale e in astratto, non è né nuovo né vecchio; non è niente<sup>38</sup>». Se arte e tecnica sono separate, è evidente che l'invenzione della particolare tecnica – e tecnologia – della macchina da presa alla fine del XIX secolo non coincide con il sorgere della sensibilità che trova in essa lo strumento per esprimersi; sensibilità che invece è sempre esistita («né nuovo né vecchio») e che al critico o storico delle arti deve interessare nella sua accezione più ampia, come modalità dello sguardo e non come tecnica esecutiva.

Questa sensibilità, per Ragghianti, emerge con piena evidenza con l'impressionismo, nelle cui opere interviene un nuovo rapporto con il tempo, provocato anche dal contemporaneo sorgere e diffondersi del medium fotografico: «simultaneità, scomposizioni, ritmi di oggetti negli spazi, contemporaneità dei rapporti dei volumi, delle masse, delle superfici, delle linee di direzione<sup>39</sup>». L'impressionismo è «quella forma storica di sensibilità che ha condizionato il cinematografo quale è oggi<sup>40</sup>», il quale è fondato su un innesto di spazio-tempo che ne fa «svolgimento di valori formali nel tempo<sup>41</sup>». Propedeutica alla comprensione del cinema è dunque la conoscenza delle arti plastiche, nelle quali la relazione tra spazio e tempo è semplicemente declinata in maniera diversa: anche nella pittura, nella scultura e nell'architettura il tempo è presente “in potenza”, riattivabile attraverso il percorso analitico di indagine. Su questa premessa si fonderà la giustificazione teorica del critofilm o film critico sulle arti, proprio perché il film, nella sua intrinseca dimensione spazio-temporale, può esplicitare i percorsi dinamici di lettura delle opere, ripercorrendo a ritroso il processo generativo compiuto dall'artista<sup>42</sup>.

Che visione cinematografica e tecnica filmica siano due elementi ben diversi – e che perciò la prima si possa rintracciare in fasi storiche precedenti la fine del XIX secolo – è una posizione riproposta e difesa più volte nei successivi scritti di Ragghianti.

In *Se il cinema sia un'arte e perché* Ragghianti pone come indispensabile la distinzione fra «“visione cinematografica”, e cioè fattore produttivo, artistico o non artistico che sia considerato, e “fissazione o riproduzione della visione cinematografica”. È subito chiaro, in questo modo, che pellicola, macchina da ripresa, macchina da proiezione, e insomma tutta la complessa ricerca tecnica non può essere un “precedente”, ma un “conseguente” dell'originario interesse o problema<sup>43</sup>». La visione (l'arte) precede la tecnica, e non viceversa: non sono le possibilità offerte dalla tecnologia a spingere gli artisti verso nuove configurazioni, ma le necessità espressive di questi forzano lo sviluppo tecnologico perché riesca a soddisfarle. È una posizione coerente con l'assunto visto in *Cinematografo rigoroso*: l'emergere prepotente e definitivo della visione cinematografica nell'arte della seconda metà del XIX secolo, dominata da una nuova sensibilità nei confronti dello spazio-tempo, è stata tra le concause

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 47.

<sup>39</sup> Ivi, p. 64.

<sup>40</sup> IBIDEM.

<sup>41</sup> Ivi, p. 65.

<sup>42</sup> Cfr. capitolo II, § *Film come critica d'arte*.

<sup>43</sup> C.L. RAGGHIANI, *Se il cinema sia un'arte e perché*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 81.

dell'accelerazione degli sviluppi tecnici attorno ai metodi di rappresentazione ottica e di fissazione meccanica delle immagini. È all'incapacità di cogliere questa dinamica storica, di avvertire cioè che il cinema ha preceduto e in un certo senso "creato" la macchina da presa e non viceversa (e che dunque la camera è solo lo strumento del cinema, non la sua essenza) che porta molti a escludere il cinema dall'arte<sup>44</sup>. Ragghianti, crocianamente, lamenta l'eccessivo peso ancora assegnato «ai mezzi tecnici» nelle elaborazioni teoriche sul cinema, ma proprio perché ne oscurano la matrice artistica e ne distorcono la comprensione storica.

A questo riguardo, ancora più esplicite sono le affermazioni contenute in *Storie naturali del cinema*, nel quale lo studioso esordisce perentoriamente: «la confusione fra cinema come "forma" artistica, cioè come linguaggio autonomo, produzione di immagini, e cinema come "mezzo" di fissazione, di riproduzione e di traslazione, o di comunicazione, ha gravato in modo pesante sulla impostazione e la condotta delle fin qui apparse "storie del cinema"<sup>45</sup>». Storie che, non tenendo presente questa distinzione, fanno coincidere nascita del cinema con quella del cinematografo, e si sviluppano secondo una parabola "biologica" tipica degli schemi positivisti. Ma, si chiede Ragghianti, «che cosa è nato, che cosa è stato inventato, all'incirca nel 1890: l'apparecchio di ripresa e quello di proiezione cinematografica, ovvero l'immagine, la visione cinematografica? Per dirla in modo paradossale e incisivo, ma sostanzialmente esatto, è stata inventata la poesia, o invece la stampa? È nato Omero, o soltanto Gutenberg? Orfeo, o soltanto il grammofo?<sup>46</sup>». La mancata comprensione della logica (per Ragghianti) risposta a questa domanda, e della necessaria distinzione tra arte e tecnica, tra cinema e apparato tecnologico, ha portato a storie del cinema plasmate sullo stesso criterio "naturalistico" ed evolucionista che ha a lungo afflitto anche le storie dell'arte, basato su uno schema di nascita, preistoria, progresso, maturità, crisi, decadenza, fine. Questa impostazione storiografica denuncia apertamente l'errore di fondo: parlare di stadio "primitivo" del cinema, come per secoli si è parlato di "primitivi" italiani per indicare gli artisti precedenti la fase rinascimentale, significa porlo da principio soltanto in funzione di una successiva "pienezza" della quale non sarebbe che un momento preparatorio; nel caso del cinema, implica «eguagliare l'arte alla tecnica della riproduzione e al suo progressivo sviluppo. Ma in quale senso? In un senso di subordinazione, quasiché, cioè, l'espressione cinematografica fosse conseguente alle scoperte e ai successivi perfezionamenti dello strumento di ripresa e riproduzione, camera e apparecchio di proiezione. Significa anche considerare un'"arte cinematografica" (come sarebbe una "poesia" o un'"arte figurativa") protagonista in sé e quasi personificazione, al di fuori degli artisti cinematografici, poeti o artisti figurativi<sup>47</sup>». Dunque, doppio errore: sovrapporre l'arte alla tecnica ed emanciparla dalle personalità creatrici, considerandola come entità astratta e svincolata dalle realizzazioni concrete dei cineasti. Due posizioni inaccettabili per l'impostazione crociana dello studioso, che anzi ribadisce esplicitamente qualche pagina dopo, riguardo alla visione cinematografica, che essa «non ha atteso per manifestarsi in questo modo la scoperta ottico-meccanica degli apparecchi di ripresa e da riproduzione, ma ha una storia eterna coincidente con la storia o natura umana, anche se debba essere ritrovata nel passato con l'analisi propria e ben distinta della storia dello spettacolo e delle stesse arti figurative. Non bisogna, da

---

<sup>44</sup> IBIDEM.

<sup>45</sup> C. L. RAGGHIANI, *Storie naturali del cinema*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 243.

<sup>46</sup> IBIDEM.

<sup>47</sup> IVI, p. 246.



un'insufficienza storica e critica che è nostra, trarre la conclusione erronea che prima del 1890 la *visione cinematografica* non sia esistita, non si sia prodotta<sup>48</sup>».

L'idea che questa peculiare visione, tesa a restituire l'immagine in movimento, si sia espressa con particolare evidenza nella pittura impressionista e in seguito nei movimenti di avanguardia primo novecenteschi è indicata da Ragghianti in altri passaggi dei suoi scritti sul cinema<sup>49</sup>, sebbene – come vedremo più avanti – è altrove che egli ritiene si debba ricercare l'ambito in cui essa si espressa per secoli (nel *teatro inteso come spettacolo visivo*). Era una posizione d'altronde ampiamente condivisa tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Claudio Varese, per esempio, commenta la storica mostra degli impressionisti organizzata dalla Biennale di Venezia del 1948<sup>50</sup> su «Bianco e Nero» con l'intento di «cogliere i presupposti e le anticipazioni cinematografiche<sup>51</sup>» contenuti nei quadri. È lo stesso curatore Rodolfo Pallucchini, d'altra parte, a evidenziare comunanze e contatti tra i dipinti e il cinema: nel commentare *La cantante col guanto* di Degas sottolinea come il taglio dell'immagine sia «di una novità e d'una immediatezza che solo l'obbiettivo cinematografico ha saputo poi ritrovare<sup>52</sup>». Varese specifica nel suo articolo: «bisognerebbe però aggiungere che l'obbiettivo cinematografico ha ritrovato queste forme, questa immediatezza, proprio perché il gusto impressionistico ne ha favorito e determinato lo sviluppo<sup>53</sup>». Se per gli altri pittori del gruppo si può parlare soltanto di suggestioni, presagi, anticipi del futuro medium, in Degas si riconosce invece «l'eterno modello del cinema<sup>54</sup>».

È una posizione che, sebbene declinata in maniera radicalmente diversa, condivide anche uno studioso certo distante da un'impostazione idealista alla storia dell'arte come Pierre Francastel. Pur restando uno storico dell'arte in senso proprio, i suoi studi sono fortemente influenzati da discipline come la sociologia, l'antropologia (espliciti i debiti intellettuali a Marcel Mauss e Emile Durkheim) e, a partire dagli anni Sessanta, lo strutturalismo e la

---

<sup>48</sup> IVI, p. 249 (corsivo in originale). Sergej M. Ėjzenštejn ha notoriamente basato le sue analisi di alcune opere d'arte sulla decodifica della loro natura cinematografica, come nei celebri scritti *Percorsi architettonici. L'Acropoli e l'Altare di Bernini o Percorsi pittorici. Il ritratto della Ermelova*: S.M. ĖJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. MONTANI, Marsilio, Venezia 1985 [2012]. Cfr. anche A. SOMAINI, *Ėjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011 e S.M. ĖJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, a cura di P. MONTANI, Marsilio, Venezia 1992 [2003]. Ragghianti dedicherà al regista sovietico un lungo saggio, affermando di apprezzarlo non solo come cineasta ma anche in veste di storico dell'arte: C.L. RAGGHIANI, *Ėjzenštejn, cinema e arte*, in *Arti della visione. I. Cinema*, pp. 185-213.

<sup>49</sup> Si veda per esempio il saggio *Lemaître, l'impressionismo, lo spettacolo*, in ID., *Cinema arte figurativa*, pp. 209-220.

<sup>50</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI (a cura di), *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia* [catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Venezia, 1 maggio – 30 settembre 1948] Guarnati, Venezia 1948. Commissari della mostra furono, con Pallucchini (direttore della Biennale d'arte) Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Raymond Cogniat e Lionello Venturi, che firmò la prefazione al catalogo. La mostra vide anche la realizzazione del film sull'arte *Pittori impressionisti*, per la regia di Francesco Pasinetti e con la consulenza di Pallucchini.

<sup>51</sup> C. VARESE, *Impressionisti, registi e cinema*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno IX, n. 8, ottobre 1948, p. 54.

<sup>52</sup> R. PALLUCCHINI (a cura di), *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, p. 57. Va rilevato come in questi interventi che vedono nell'impressionismo un precursore del cinema, appuntandosi sul taglio e le qualità delle immagini, vengono generalmente sottostimati l'utilizzo della fotografia nella pratica d'atelier e l'influsso che essa esercitò sugli artisti tra Otto e Novecento, che sappiamo essere stato di enorme rilevanza. Cfr. D. KOSINSKY (a cura di), *The Artist and the Camera. Degas to Picasso* [catalogo della mostra Dallas Museum of Art, Dallas, 1 febbraio-7 maggio 2000], Yale University Press, New Haven-Londra 1999. Su cinema e impressionismo si veda anche S. RAMOND (a cura di), *Impressionisme et naissance du cinématographe* [catalogo della mostra, Musée des Beaux Arts, Lione, 15 aprile-18 luglio 2005], Fage, Lione 2005.

<sup>53</sup> C. VARESE, *Impressionisti, registi e cinema*, p. 54.

<sup>54</sup> IVI, p. 56.

linguistica di Noam Chomsky<sup>55</sup>. La sua è dunque una sociologia dell'arte dal taglio fortemente antropologico ed estetico (e non una storia sociale dell'arte come quella di Hauser), che si concentra sull'esplorazione dell'arte come linguaggio storicamente determinato e determinante: Francastel «è il primo che sia ritornato sul dilemma fra arte come dipendente da macro-strutture e arte come campo autonomo, che manifesta il cambiamento attraverso sistemi di segni, visioni del mondo espresse attraverso codici<sup>56</sup>». In quest'ottica, l'arte è un linguaggio che non può essere considerato in astratto, ma solo in relazione ai suoi produttori e fruitori; le opere d'arte divengono «luoghi di convergenza» di spinte e impulsi che rivelano matrici profonde dei contesti sociali, dei fattori antropologici, dei sistemi estetici, degli immaginari collettivi che le circondano. Questa impostazione concettuale si esprime con chiarezza nell'opera più nota di Francastel (l'unica che si prenderà in considerazione in questa sede), *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, il cui titolo originale, *Peinture et Société*, è ben più significativo in tal senso<sup>57</sup>. Particolare rilevanza è assegnata in questo studio alla relazione tra arti e scienze, profondamente connesse tra loro e con il contesto più ampio nel quale si sviluppano e sul quale a loro volta agiscono. Ogni elemento di un sistema culturale, o di una “civiltà” per usare il termine impiegato dallo storico dell'arte parigino, è interrelato agli altri, dunque ogni modifica che occorre a uno di essi si riverbera su tutti gli altri:

«ogni progresso segnato in un ramo essenziale dell'attività umana, l'arte o la scienza, si ripercuote sull'attitudine generale degli uomini rispetto al mondo esterno. L'arte è come un grande occhio aperto sui minimi e sui grandi movimenti del gusto e delle idee di un'epoca. Nessuna spiegazione, che sia solo tecnica o teorica, è valida. La civiltà è un tutto e ogni modificazione sostanziale dell'attitudine umana si ripercuote poco o tanto in tutte le attività contemporanee, principalmente in quelle che, come le arti, sboccano, come tutti i linguaggi, in un'espressione simbolica del pensiero collettivo<sup>58</sup>».

L'analisi dello storico dell'arte dovrà dunque indagare quelle grandi categorie di pensiero che nel corso della storia sono state variamente declinate, generando stili e momenti artistici diversi. La concezione dello spazio, e la sua conseguente resa artistica, è un elemento che lo storico dell'arte parigino approfondisce per tutta la sua carriera: le mutazioni nella rappresentazione spaziale sono riflesso di nuove modalità nel percepire e immaginare lo spazio, che rivelano passaggi essenziali nella storia del pensiero occidentale. Al contempo, l'ambito artistico non riceve e traduce passivamente le nuove strutture di percezione e pensiero, ma l'opera degli artisti contribuisce attivamente al loro progressivo sorgere, radicarsi e modificarsi. L'arte è dunque al contempo causa e conseguenza di questi cambiamenti, esprime e influenza la peculiare *Weltanschauung* di un'epoca. Lo spazio «è un sistema conforme a una certa somma di conoscenze. Bisogna intenderlo in funzione delle consuetudini sociali, economiche, scientifiche, politiche, e dei costumi del tempo<sup>59</sup>». Lo spazio prospettico, cubico, chiuso, razionale del Rinascimento italiano sorge nella Firenze del Quattrocento poiché profondamente

---

<sup>55</sup> P. FRANCASTEL, *Introduction*, in ID., *Études de sociologie de l'art*, Denoël, Parigi 1970; trad. it., *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano 1976. Sullo studioso francese si veda T. DUFRENE (a cura di), *Pierre Francastel. L'hypothèse même de l'art* [catalogo della mostra, Galerie Colbert, Parigi, 1 marzo-6 maggio 2010], Institut National d'Histoire de l'Art INHA, Parigi 2010.

<sup>56</sup> O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, p. 50.

<sup>57</sup> P. FRANCASTEL, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'une espace plastique*, Audin, Lione 1951; trad. it., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957, [nuova ed., Mimesis, Milano-Udine 2005].

<sup>58</sup> IVI, p. 53.

<sup>59</sup> IVI, p. 48.

in accordo con una nuova concezione dell'uomo, dell'universo, della storia. Questa visione dello spazio, che nel suo nucleo fondante resta immutata per secoli, entra progressivamente in crisi nel corso del XIX secolo, tra Romanticismo e impressionismo, distruggendo l'impostazione di uno spazio plastico e prospettico e dissolvendolo in una nuova idea di spazio mobile, tattile e frammentario, che sarà compiutamente affermata dalle avanguardie di inizio Novecento. La modernità si esprime dunque con la perdita del baricentro prospettico e dello spazio unitario con al centro l'osservatore, sostituito da uno spazio mobile che avvolge lo spettatore, fondato non più sull'applicazione di modelli razionali e scientifici, bensì sulla registrazione delle percezioni e della soggettività<sup>60</sup>.

Cercando di raccogliere i pochi cenni fatti alla fotografia e al cinema nella trattazione, ci si rende conto come il loro ruolo fosse tutt'altro che sottostimato da Francastel, e come la loro presenza corra sottotraccia al discorso. La visione foto-cinematografica ha infatti concorso alla "dissoluzione" dello spazio prospettico rinascimentale, riscontrabile in particolare nell'opera degli impressionisti: «la visione cubica del Rinascimento era una visione a distanza; la visione moderna è una visione tesa verso la scoperta del segreto nel particolare<sup>61</sup>», una considerazione che si riallaccia a quelle di Germain Bazin. Tuttavia, senza negare i sicuri scambi occorsi tra fotografia e pittura prima e tra cinema e pittura più tardi, Francastel precisa che «la scoperta di una possibilità di registrazione meccanica della visione non è servita all'arte, se non nel senso di sviluppare la volontà di stile<sup>62</sup>»: ossia, da una parte ad incoraggiare un processo di generale mutamento della percezione spaziale già indipendentemente in corso, e dall'altra parte a spingere la pittura, ora che fotografia e cinema possono registrare il reale, ad esplorare i campi della percezione soggettiva e dei problemi figurativi formali. Nel commentare il quadro *La sedia e la pipa* di Van Gogh<sup>63</sup>, afferma: «si passa dalla triangolazione di uno spazio stabile alla triangolazione di uno spazio percepibile dall'occhio in movimento, senza riferimento immediato all'azione. [...] Si va verso la formula del cinematografo, che riprende di preferenza le vedute oblique, più impresse. Ma non è la macchina da presa che ha dato al nostro tempo il suo modo di visione; la visione filmica anzi ha seguito la visione plastica, come la visione scenica del teatro classico ha seguito, nel Quattrocento, la visione dei pittori<sup>64</sup>». Anche Francastel nega insomma alla macchina di aver generato la visione cinematografica, la quale è invece conseguenza del percorso delle arti nel XIX secolo. Ma bisogna fare un'importante specificazione: coerentemente con la propria impostazione sociologica e profondamente storicistica, per Francastel la visione cinematografica non è una "costante universale", rintracciabile in opere dell'antichità, del Rinascimento o del Barocco. Non esiste cioè «un eterno modello del cinema», per dirla come Varese: la visione in movimento sorge per via di precise condizioni sviluppatasi nel XVIII e XIX secolo. Come la prospettiva non è un modello di visione naturale bensì culturale, frutto di una determinata fase della civiltà europea, lo stesso

---

<sup>60</sup> All'apparizione del libro, Ragghianti inviò a Parigi una lunga lettera in cui, pur elogiandola, esamina l'opera a fondo, sollevando alcune critiche (a cui Francastel rispose con una missiva altrettanto articolata), derivanti dalle profonde divergenze di approccio all'arte che muovevano i due storici. Fondazione Ragghianti, Lucca, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, serie *Carteggio generale*, fascicolo *Francastel*.

<sup>61</sup> IVI, p. 128.

<sup>62</sup> IVI, p. 125.

<sup>63</sup> Così indicato nel libro. Il dipinto, conservato alla National Gallery di Londra, ha assunto oggi il titolo *Van Gogh's Chair (La sedia di Van Gogh)*.

<sup>64</sup> IVI, didascalia della figura 37, s.n.

vale per la visione cinematografica, che è prodotto di quella stessa civiltà in una diversa fase storica<sup>65</sup>.

Sorprende che nella successiva opera *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, scritta con l'obiettivo di indagare «i nuovi rapporti che si sono stabiliti nella civiltà contemporanea tra le arti e le altre attività fondamentali, in particolare le attività tecniche<sup>66</sup>», i riferimenti al cinema siano ancora più sporadici, visto il soggetto trattato: al film viene riconosciuta la funzione di allenare l'occhio moderno a cogliere e interpretare rapide relazioni tra immagini, di abituarlo al montaggio e alla combinazione seriale, elementi «fondamentali per la comprensione della pittura, della scultura, dell'architettura attuali<sup>67</sup>», ma la riflessione è sbilanciata su altri versanti (l'architettura funzionalista, il design moderno, la ridefinizione del ruolo dell'artista in una società tecnologica e tecnocratica) nei quali non rientrano ulteriori, espliciti accenni al cinema, sebbene l'occasione ben si prestasse al suo inserimento in una trattazione storica, e non solo in una discussione delle sue qualità estetiche generali.

Altrettanto parco nella trattazione del cinema è Giulio Carlo Argan, che pure non è indifferente alla questione. Se ne occupa soltanto solo in una manciata di scritti<sup>68</sup> – un numero davvero esiguo in rapporto alla mole di contributi e di studi da lui prodotti – nei quali si appunta in particolare sul fenomeno del documentario d'arte. Saranno trattate più avanti e in dettaglio le sue posizioni a riguardo; qui si intende richiamare soltanto come anche Argan individui una connessione storica tra impressionismo e cinema. Lo storico dell'arte torinese specifica, generalizzando dal caso del film sull'arte al film *tout court*, che esso è basato sul «procedimento tipico della critica della pura visibilità» e «si fonda sulla figuratività che si è sviluppata nell'arte dall'Impressionismo in poi, e che ha a sua volta contribuito fortemente al formarsi del linguaggio cinematografico<sup>69</sup>». Argan dunque concorda sostanzialmente con Ragghianti su un doppio registro, che colloca il cinema non solo nella storia dell'arte, ma anche nella storia della critica e della teoria dell'arte: «il cinema dipende storicamente dall'Impressionismo, e dalla

---

<sup>65</sup> L'unico testo espressamente dedicato al cinema di Francastel è un articolo apparso sulla «*Révue Internationale de Filmologie*». Francastel collaborò infatti con l'Institut de Filmologie di Parigi (fondato nel 1947 alla Sorbona da Gilbert Cohen-Séat) dove tenne per alcuni anni dei seminari di estetica. L'intervento sulla *Révue* è di natura prettamente estetica e tratta le caratteristiche dello spazio cinematografico, muovendo dal presupposto che «punto di partenza di qualunque speculazione sullo spazio filmico sta nel riconoscimento del carattere psicologico e sociale della prospettiva». L'indagine dei valori spaziali attribuiti all'immagine filmica può aiutare a stabilire «le coordinate temporali, geometriche, ottiche, sociali del nuovo spazio nel quale la nostra generazione si ritrova». La caratteristica principale dello spazio filmico è di essere plurale, declinazione e summa di diverse configurazioni spaziale, composto da «spazio visuale; spazio sonoro sempre di più; sensazioni cinestetiche generatrici di uno spazio in moto – per cui il film è spesso molto vicino alla musica e alla danza –; messa a confronto di spazi molto diversi come lo spazio pensato dall'autore della sceneggiatura, lo spazio concretizzato dai tecnici, lo spazio materialmente registrato dalla camera, lo spazio percepito dallo spettatore. Lo spazio filmico è plurale in senso materiale e astratto». P. FRANCASTEL, *Espace et illusion*, «*Revue Internationale de Filmologie*», anno II, vol. II, n. 5, 1949, pp. 66-74. Cfr. F. ALBERA, *Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie*, in F. ALBERA, M. LEFEBVRE, (a cura di) *Filmologie: le retour?* «*Cinéma. Revue d'études cinématographiques*», vol. 19, n. 2-3, 2009, p. 287-316. Sulla questione generale della spazialità cinematografica rimando allo stimolante studio di Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Parigi 2015.

<sup>66</sup> P. FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Denoël 1956; trad. it., *Arte e civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 5.

<sup>67</sup> *IVI*, p. 131.

<sup>68</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 8, agosto 1949, pp. 7-13; G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 39-46; G.C. ARGAN, *Espressionismo: cinema e pittura*, «Bianco e Nero. Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1968, pp. 39-46.

<sup>69</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, pp. 17-18.

teoria che altrettanto storicamente lo sostiene, la “pura visibilità”. [...] La storia del cinema la innesca la poetica dell'impressionismo; la teoria del cinema la ispira l'idea della purovisibilità<sup>70</sup>».

Secondo la riflessione estetica della pura visibilità, sorta sul finire del XIX secolo in particolare grazie ai contributi del filosofo Konrad Fiedler e degli artisti Hans von Marées e Adolf Hildebrand, l'artista non ricrea passivamente la realtà nel suo aspetto visibile ma, a partire dagli stimoli percettivi che gli giungono dal senso primario (appunto, la vista), li rielabora in forme visive seguendo schemi e canoni specifici. Visione e produzione artistica sono inestricabilmente legate: «le forme artistiche si pongono dunque come sviluppo spirituale dell'attività visiva. [...] L'arte è l'espressione pura della natura nella sua visibilità, rappresentata sotto l'apparenza di forme organizzate secondo le leggi della facoltà di rappresentazione visiva, proprie e individuali di ciascun artista<sup>71</sup>». La pura visibilità trovò risonanza, a inizio XX secolo, negli studi della cosiddetta “scuola di Vienna”, in particolare quelli di Alois Riegl, Franz Wickhoff e Max Dvořák, la cui fortuna contribuì alla diffusione della dottrina purovisibilista ad ampio raggio. Altrettanto decisiva si rivelò per il tedesco Heinrich Wölfflin, che fonda la propria concezione della storia dell'arte su coppie dicotomiche di modalità di visione alternative (visione lontana o ravvicinata, tattile o ottica, lineare e pittorica, di superficie e di profondità): i passaggi da uno stile all'altro e da un periodo storico all'altro (che per Wölfflin si identifica con il suo stile artistico) derivano da cambiamenti nella configurazione visiva della rappresentazione artistica, cioè nel modo con cui gli artisti rielaborano la “visibilità” del reale. In Italia, l'influenza della pura visibilità è riscontrabile, tra gli altri, nel pensiero storico-artistico di Lionello Venturi e di Matteo Marangoni<sup>72</sup>, per i quali si coniuga con l'estetica crociana. Argan, allievo a Torino di Venturi, assimila questa impostazione metodologica e questi spunti teorici nella sua formazione, così come avviene per Raghianti a Pisa, sotto la guida di Marangoni: non sorprende dunque il loro allineamento nel riconoscere la pura visibilità come radice teorica del cinema.

È chiaro che un simile impianto estetico e teorico si presta molto bene a relazionarsi con media riproduttivi come cinema e fotografia, che operano sul visibile estrapolandolo dal reale e rielaborandolo secondo configurazioni determinate, oltre che dall'intervento umano, in larga parte anche da un apparato meccanico e da un processo fotochimico. Cinema e fotografia sono media che, nella trasformazione del reale in pura visione, sembrano fornire una prova e un avveramento moderno della pura visibilità, la cui influenza sulla teoria cinematografica degli anni Venti, dal contesto francese alle riflessioni di Béla Balász, è stato ampiamente messo in evidenza dagli studi<sup>73</sup>. Non solo, ma se come afferma Fiedler «le opere d'arte vanno lette nella lingua in cui sono scritte<sup>74</sup>», la pura visibilità rappresenta anche una chiara fondazione teorica

---

<sup>70</sup> F. DE BERNARDINIS, *Arte cinematografica*, pp. 129-130.

<sup>71</sup> G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, p. 5. Cfr. anche O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, pp. 5-10.

<sup>72</sup> G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, p. 151 e segg.

<sup>73</sup> Rimando, riguardo a questo punto, A. BOSCHI, *Teorie del cinema. Il periodo classico*, Carocci, Roma, 2004, in particolare il capitolo 3, *L'impronta del reale*.

<sup>74</sup> Citato da C.L. RAGGHIANI, *Connessioni e problemi: discorso estetico*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 12. L'intervento funge da introduzione teorica a un numero di «Bianco e Nero» interamente dedicato al rapporto tra cinema e arti, e in particolare al documentario d'arte. In essa Raghianti, nel passare in rassegna le dottrine che fondano e giustificano il contatto tra il cinema e le altre forme artistiche, non manca di metterne in luce limiti e aporie. Per la pura visibilità questi sono rappresentati dalle possibili derive in analisi meramente formalistiche e «nella concezione di un'evoluzione di per sé stante delle forme o principii della visibilità», abdicando cioè al principio di storicità dell'indagine

per la legittimazione del film sull'arte e per la sua aspirazione a spiegare il visivo tramite un discorso (audio)visivo, e non verbale.

Impressionismo e pura visibilità sono dunque sia per Ragghianti che per Argan i presupposti storici del cinema, che hanno contribuito a preparare il terreno alla sua comparsa. Le valutazioni finali sul cinema nella storia delle arti cui giungono i due studiosi sono però profondamente diverse.

Per Argan, fintanto che il cinema è rimasto nel solco della matrice impressionista dalla quale era sorto, ha mantenuto un carattere illustrativo, fondamentalmente pittorico-teatrale, perfettamente adatto alla funzione di «avvertita divulgazione»<sup>75</sup> che egli gli assegna nella veste di documentario sull'arte: un carattere subalterno alle altre forme artistiche, nel quale il cinema può esercitare il suo carattere di mass-media con un fine di divulgazione culturale di massa. Qualche anno più tardi, Argan indica uno momento forte di svolta storica nell'espressionismo tedesco, che fa del cinema «un'arte autonoma» e anzi «il tipo e il modello dell'attività artistica», a costo però della rottura del legame delle immagini filmiche con la realtà sensibile per entrare nel campo dell'allucinazione, del sogno, della psiche e dell'inconscio. Nel cinema espressionista il film abolisce le coordinate spaziali e temporali tradizionali dello spettatore: costituendo uno spazio-tempo radicalmente diverso da esse intende annullarle e sostituirvisi. Con questa operazione la camera si svincola dal ruolo di sostituto dell'occhio umano (poiché, esplorando una realtà che non ha referenti con il reale, non deve vederla né interpretarla, ma crearla *ex novo*) e riafferma così la sua piena valenza di macchina: il cinema, con l'espressionismo, si afferma perciò come arte autonoma e pienamente contemporanea perché arte della macchina («è la macchina che fa l'arte e la distrugge»<sup>76</sup>). Ciò avviene in uno specifico contesto storico – gli anni Venti della Repubblica di Weimar, indagati anche nel celebre studio su Walter Gropius e il Bauhaus<sup>77</sup> – che è l'ultimo stadio in cui si tenta di trovare un equilibrio tra civiltà artistica e civiltà tecnologica, prima che la seconda prenda definitivamente il sopravvento sulla prima. Per Argan, nel momento in cui afferma il suo carattere artistico autonomo e non subalterno alle altre arti, che è un carattere artistico *in quanto* tecnologico, il cinema *non si inserisce* nella storia delle arti, ma *la spezza*, provocandone un'irreversibile cesura: la fine di un «ciclo storico» dell'arte occidentale<sup>78</sup>.

Di tutt'altro avviso Ragghianti, per il quale il cinema ha essenza artistica, e precisamente figurativa, *nonostante* il suo carattere tecnologico, che ne è solo la modalità di estrinsecazione attuale: esso si inserisce senza soluzione di continuità nella dinamica storica delle arti figurative e ne fa parte da ben prima dell'impressionismo. L'origine storica del cinema affonda infatti le radici, come anticipato, nella storia del *teatro inteso come spettacolo visuale*<sup>79</sup>. È un concetto basilare che lo storico lucchese ribadisce e sviluppa più volte nel corso degli anni, in diversi

---

sull'arte (punto essenziale del magistero della scuola di Vienna), o al contrario nel puro contenutismo, in cui le forme del visibile divengono semplici traduzioni simboliche di sentimenti psicologici dell'artista o di specifiche classi sociali (pp. 12-13).

<sup>75</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 45.

<sup>76</sup> G.C. ARGAN, *Espressionismo: pittura e cinema*, p. 46.

<sup>77</sup> G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1957 [ultima ried., Einaudi, Torino 2010].

<sup>78</sup> Questa, in estrema sintesi, la posizione di Argan; per un'analisi approfondita, in tutti i suoi aspetti estetici, cfr. il già citato F. DE BERNARDINIS, *Arte cinematografica*, capitoli 1 e 3.

<sup>79</sup> Il confronto tra cinema e teatro è un *topos* ricorrente nella riflessione sul medium dei primi decenni: cfr. A. BOSCHI, *Teorie del cinema*, capitolo 1, *Il metodo comparativo: cinema e teatro*. Il punto originale di Ragghianti sta nella prospettiva specifica dalla quale considera il teatro, soltanto nella sua dimensione di visibilità e di spettacolo visuale.

testi, rilevante anche perché accentua la componente mostrativa e spettacolare che abbiamo indicato come essenziale nel genere del film sull'arte<sup>80</sup>.

L'idea fa la sua comparsa ad appena un anno di distanza da *Cinematografo rigoroso*, in *Cinema e teatro*, dove Ragghianti afferma, riprendendo Anton Giulio Bragaglia, che prima di affrontare la distinzione tra queste due forme espressive bisognerebbe preventivamente distinguere tra teatro nell'accezione di testo letterario trasposto in una messa in scena (il teatro-letteratura), sul quale da sempre si è appuntata maggiormente l'attenzione critica, e teatro come configurazione visiva, caratterizzata da movimento, gesti, ritmi, apparati scenici e mobili, effetti speciali (il teatro-spettacolo); un'arte insomma «di indole specificatamente figurativa e “visiva”»<sup>81</sup>. Dunque anche il teatro è arte figurativa, al pari di pittura, scultura e ovviamente cinema, con il quale ha anzi un rapporto assolutamente privilegiato, per non dire simbiotico: «qui basterebbe ravvicinare e riferire i “valori” di un'espressione cinematografica [...] a quelli sopra analizzati e specificati indagando l'arte teatrale, per accorgersi e per concludere che sono, nelle premesse come nel percorso e nelle conclusioni, assolutamente della stessa natura. Ne consegue che non si può far distinzione fra teatro (come teatro rappresentativo e spettacolare) e cinematografo, poiché sono due manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme. Teatro = cinematografo<sup>82</sup>».

È bene chiarire subito che Ragghianti non intende assolutamente dire che il cinema sia “teatro filmato”, come appare evidente dalle analisi che egli compie dei film di Chaplin, Pabst o Dreyer. L'equivalenza che egli pone è di natura più profonda, legata alla comune matrice visiva delle due arti: cinema e teatro sono equivalenti poiché dispiegano in un processo spazio-temporale (che si sviluppa con mezzi diversi, ma con medesime finalità) dei valori eminentemente figurativi. Cinema e teatro organizzano una visione spazialmente articolata e mobile in una calcolata durata temporale: da qui la loro coincidenza estetica. È perciò insufficiente riconoscere nel solo impressionismo, o in altre manifestazioni pittoriche o scultoree, l'antecedente storico nell'arte del cinema. «Il cinematografo ha dunque, aggiungiamo, una storia assai più lunga e antica che non sia quella dello speciale apparecchio di riproduzione e fissazione meccanica delle forme o della visione, come la pittura ha una storia più lunga della fotografia o della oleografia: la sua storia è la storia stessa del teatro come spettacolo, come visione<sup>83</sup>».

È chiaro che in una simile prospettiva, di netta distinzione tra teatro come poesia e teatro come spettacolo afferente alle arti figurative (che è per Ragghianti la corretta prospettiva dalla quale intenderlo storicamente), l'attenzione dello studioso non si concentra solo sugli aspetti visivi del teatro tradizionalmente inteso (come scenografia, apparati effimeri, illuminazione) ma anche su quelle forme di spettacolo maggiormente emancipate dal testo letterario e più profondamente visive: pantomime, sacre rappresentazioni e misteri medievali, feste di corte, parate, balletti fino ai diretti predecessori del cinema come panorami, ombre cinesi, fantasmagorie e lanterne magiche. In queste forme di rappresentazione “mute” i cambiamenti di scena e le teorie di scenari rispondono perfettamente a un principio di montaggio assimilabile a quello cinematografico<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> Cfr. *Introduzione*.

<sup>81</sup> C.L. RAGGHIANI, *Cinema e teatro*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 115.

<sup>82</sup> *IVI*, p. 125.

<sup>83</sup> *IVI*, p. 126.

<sup>84</sup> C.L. RAGGHIANI, *Ancora del teatro come spettacolo*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 151.

Questa convinzione ritorna e si sviluppa negli interventi sul tema che si susseguono fino agli anni Sessanta. Se assumere la storia del teatro come spettacolo visuale è il filo d'Arianna che permette di evitare gli schematismi naturalistici che Ragghianti imputa alle storie del cinema scritte fino a quel momento, l'evidenza del teatro come arte figurativa, precorritrice dell'avvento del cinema, è per lo storico dell'arte già lampante in autori del XIX secolo: negli scritti dedicati al teatro di Théophile Gautier, per esempio, che nel 1841 afferma profeticamente che «*le temps des spectacles purement oculaires est arrivé*<sup>85</sup>», o in quelli dell'«acutissimo» Jules Lemaître, «che mi danno nuovo spunto per chiarire e per esemplificare l'identità storica di teatro come spettacolo e come cinema<sup>86</sup>». È qui, nella Parigi del XIX secolo, che sorge la sensibilità moderna che unifica in una coerente relazione lo spettacolo teatrale, la pittura impressionista e l'avvento di una modalità meccanica di riproduzione della visione in movimento. Lemaître, per Ragghianti, non solo «fu uno dei pochissimi contemporanei che intesero storicamente e con autentica penetrazione alcuni aspetti della coscienza pittorica, che ancor oggi si continua a chiamare “impressionista”<sup>87</sup>»; fu anche tra coloro che intesero come spontaneo, chiaro e immediato il passaggio tra pittura, coreografia e spettacoli come le ombre cinesi (di cui Lemaître si appassionò, occupandosene a più riprese) che «per l'intervento della proiezione luminosa delle immagini, pure essendo della stessa natura del balletto o della pantomima o di altri spettacoli figurativi, fa ponte con l'odierno cinema<sup>88</sup>». Ragghianti, soffermandosi sugli spettacoli di ombre cinesi, sottolinea il ruolo decisivo giocato dai sistemi ottici ampiamente diffusi già nel Settecento e per tutto il secolo successivo, dai panorami agli zooscopi di Plateau, dagli stereoscopi alle fantasmagorie e alle lanterne magiche e ai fenachitoscopi, e che rappresentano il precedente immediato del cinema<sup>89</sup>. In essi Ragghianti ravvisa «la reviviscenza moderna di antiche, perenni forme di spettacolo figurativo, che si mescolavano inestricabilmente alla visione pittorica o plastica<sup>90</sup>».

Tuttavia, «se è vero che i mezzi ottico-fisici mediante i quali si realizza il cinema quale noi lo conosciamo sono dovuti a scoperte e perfezionamenti recenti, dalla fine del Settecento al 1895, non è meno vero che la storia della “visione cinematografica”, e cioè di quella forma originaria della intuizione-espressione che si configura come un'espressione figurativa avente per carattere peculiare l'oggettivazione del fattore “tempo”, è molto più antica e coincide, come ho mostrato altre volte, con la storia del teatro come spettacolo<sup>91</sup>».

Tra le forme di spettacolo che si fondano sulla visione cinematografica rientra anche la danza, ulteriore e rilevante tassello da porre nel mosaico delle arti figurative, come già intuito anche da Lemaître, per il quale la relazione tra danza e pittura era intrinseca e non solo esteriormente comparativa<sup>92</sup>. Alla danza Ragghianti dedica un primo saggio di confronto con

---

<sup>85</sup> «Il tempo degli spettacoli puramente oculari è arrivato.» C.L. RAGGHIANI, *Gautier e il teatro come visione*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 198 (in francese nell'originale).

<sup>86</sup> C.L. RAGGHIANI, *Rileggendo Lemaître*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 204.

<sup>87</sup> C.L. RAGGHIANI, *Lemaître, l'impressionismo, lo spettacolo*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 212.

<sup>88</sup> IVI, p. 216.

<sup>89</sup> Sul tema degli spettacoli ottici e della loro relazione con la riproduzione meccanica delle immagini in movimento esiste una vasta bibliografia: rimando in particolare a G.P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997; L. MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Nathan, Parigi 1995; trad. it., *La grande arte della luce e dell'ombra*, Lindau, Torino 2000; D. PESENTI CAMPAGNONI, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino 2007.

<sup>90</sup> C.L. RAGGHIANI, *Lemaître, l'impressionismo, lo spettacolo*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 220.

<sup>91</sup> C.L. RAGGHIANI, *Se il cinema sia un'arte e perché*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 80.

<sup>92</sup> C.L. RAGGHIANI, *Lemaître, l'impressionismo, lo spettacolo*, in ID., *Cinema arte figurativa*, p. 216.



la scultura<sup>93</sup> e più ampio spazio in *Arti della visione. II. Spettacolo*, con tre ulteriori interventi. Tra di essi, una riflessione sulla notazione visiva della danza (questione estremamente complessa e di difficile soluzione, che proprio la possibilità di compiere registrazioni audiovisive nel XX secolo ha contribuito parzialmente a risolvere) rivela la dimensione essenzialmente visiva dell'arte coreutica, non solo per lo spettatore ma anzitutto per il coreografo e i danzatori. Il problema della notazione, ossia della trascrizione in forma visiva e simbolica di fasi, moti e posizioni di una coreografia, è un problema di fissazione e scomposizione del movimento, dunque estremamente affine al cinema. La danza, che condivide con il cinema la radice ineludibile del moto e del ritmo (inteso sia in senso musicale che visuale) rappresenta dunque l'autentica "arte gemella" del film<sup>94</sup>.

Nuovamente, il confronto della posizione ragghiantiana con alcuni scritti di Pierre Francastel conferma una concordanza di fondo tra i due, a dispetto di approcci e intenzioni diversi e talvolta distanti. Anche il francese si occupa infatti di teatro e anch'egli, com'è ovvio aspettarsi da uno storico dell'arte, richiama l'importanza del fattore visuale. Rispetto alla consueta idea che voleva gli apparati scenografici ispirati dalle pitture coeve, egli propende per l'ipotesi opposta: che siano stati cioè i pittori, almeno in alcuni periodi storici, a riprodurre le scenografie stilizzate degli spettacoli teatrali come fondali dei loro dipinti<sup>95</sup>. Non entriamo nel merito di questa lettura, ma è chiaro come il carattere figurativo del teatro balzi così in primo piano. Per Francastel, il teatro è un fattore sociale basilare nelle esperienze e negli immaginari collettivi di un dato momento storico, tanto nei suoi valori letterari quanto in quelli figurativi, e questi ultimi influiscono profondamente sulla configurazione sociale del visibile. Certo, la riflessione di Francastel si collega meno direttamente alla questione del cinema, anzi non vi si ricollega: manca, cioè, l'esplicito passaggio ragghiantiano che vede nel teatro come spettacolo l'antecedente del cinema. D'altra parte, però, la profonda affinità tra spettacolo e arti figurative è ribadita e indagata in più occasione, a partire dall'analisi di un ciclo di arazzi che coniugano figurazione e spettacolo indicandone l'intima connessione, fino all'esplicita presa di posizione in *Il teatro è un'arte visiva?*. Se consideriamo che, anche attraverso la sua attività di ricerca estetica in seno all'Institut de Filmologie, Francastel ha sempre considerato il cinema nell'ottica di una forma d'espressione prettamente visiva, è chiaro che, se non una diretta filiazione come per Ragghianti, esiste però anche per lui una comunanza di ambiti e questioni tra cinema e spettacoli visivi.

Nel primo saggio, l'esame della serie di arazzi fiamminghi del XVI secolo sulle *Feste della corte dei Valois* muove dalla premessa che «al pari delle opere d'arte, le feste e gli spettacoli formano sistemi che coordinano gli elementi visuali attinenti alla realtà ma integrati all'interno di combinazioni figurative e convenzionali. Né le feste di corte, né le manifestazioni teatrali, né le tappezzerie, né i dipinti di un'epoca rappresentano, in modo nudo e crudo – fotograficamente – la realtà episodica. E in qualunque epoca, in tutta evidenza, esistono strette relazioni tra le diverse attività ordinatrici degli spettacoli regolari, da un lato, e le coeve attività

---

<sup>93</sup> C.L. RAGGHIANI, *Scultura e danza* in ID., *Cinema arte figurativa*, pp. 230-236.

<sup>94</sup> Il rapporto tra cinema e danza è stato meno indagato rispetto agli studi comparativi tra cinema e arti visive, letteratura, musica o teatro. Per un primo approccio al tema, si rimanda a J. MITOMA (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, Londra-New York 2002; S. DODDS, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to experimental Art*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004; F. ROSSO, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Utet, Torino 2008; E. BRANNIGAN, *Dancefilm. Choreography and the moving Image*, Oxford University Press, New York 2011.

<sup>95</sup> F. CRUCIANI, *Presentazione*, in P. FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna 1987, p. 7.

figurative, dall'altro<sup>96</sup>». In *Il teatro è un'arte visiva?* la posizione assunta dallo studioso è complessa: il teatro è distinto dallo spettacolo, ed è solo una delle manifestazioni di quest'ultimo. In esso concorrono altri fattori oltre a quello della pura visione (la presenza di un testo letterario, la dimensione esperienziale e rituale, il rapporto spaziale tra sala e palcoscenico, la corporeità dell'attore), eppure essa permane un elemento fondamentale, definitorio. «In ultima analisi io non ritengo che il teatro sia un oggetto esclusivamente visivo; tuttavia non è teatro se non è visualizzato. [...] il teatro non è semplicemente uno spettacolo, è un avvenimento<sup>97</sup>». Nel complesso ragionamento di questo saggio, Francastel restituisce al teatro una sua identità intrinseca e autonoma (che, è bene sottolineare, Ragghianti non gli nega mai), distinguendo nettamente tra teatro e spettacolo; solo quest'ultimo si risolve completamente nella figuratività, nella visione, e dunque può essere considerato precursore del cinema. Il concetto di spettacolo, tanto per l'italiano quanto per il francese, è plurale e quasi contraddittorio: se si considerano il teatro e il cinema come *forme di spettacolo*, questo è dunque un'entità maggiore che li ingloba; allo stesso tempo, se lo spettacolo è invece considerato restrittivamente solo come componente visiva del teatro e del cinema, sarebbero questi ultimi a inglobarlo. Precursore, origine, componente parziale, categoria superiore: per il cinema lo spettacolo è tutto questo. Ciò che resta salda è la sua natura visuale, l'atto del mostrare, del dare a vedere<sup>98</sup>.

Siamo al punto nodale, che parrebbe aver portato molto lontano dall'obbiettivo primario di cercare una collocazione del cinema all'interno della storia dell'arte, intesa convenzionalmente come storia delle arti maggiori e plastiche. Ma, appunto, cosa significa storia dell'arte? Sia Ragghianti partendo da una matrice idealista che Francastel muovendo da un'impostazione socio-antropologica approdano progressivamente alla conseguenza estrema del loro ragionamento: la storia dell'arte è storia delle modalità storicamente fondate e profondamente interrelate in cui la visione, radice unitaria e comune, si è tradotta in pratiche e opere secondo intenti e tecniche diverse: cinema, teatro, danza (tutti facenti parte dello "spettacolo"), architettura, pittura, scultura, arti applicate. Alla richiesta da parte di Giulio Einaudi, a inizio anni Settanta, di rivedere nuovamente il suo *Cinema arte figurativa* per la quarta edizione, Ragghianti opta dunque per percorrere fino in fondo questa strada e amplia definitivamente il sistema, realizzando i tre volumi di *Arti della visione*<sup>99</sup>.

È chiaro che tutto ciò implica un profondo ripensamento del modo di definire, classificare e relazionare le arti. Sebbene dalla *storia delle arti della visione* a una *storia della visione* il passo sia tutt'altro che immediato, la volontà di integrazione delle arti figurative sotto il concetto di figuratività, e dunque di visione, contiene certamente anche i germi di questa successiva svolta ed è probabilmente tra i fattori della riscoperta dello studioso lucchese negli ultimi tre decenni (dopo la sostanziale indifferenza dei contemporanei<sup>100</sup>) e di quel fenomeno che Antonio Costa ha indicato felicemente come «Ragghianti Renaissance<sup>101</sup>», coincidente con il periodo di prima diffusione in Italia degli studi di *visual culture*.

---

<sup>96</sup> P. FRANCASTEL, *Figurazione e spettacolo nelle tappezzerie dei Valois*, in IVI, p. 170.

<sup>97</sup> P. FRANCASTEL, *Il teatro è un'arte visiva?*, in IVI, p. 233.

<sup>98</sup> Cfr. *Introduzione*.

<sup>99</sup> C.L. RAGGHIANI, *Arti della visione. I. Cinema, Premessa*.

<sup>100</sup> R. MONTI, *Ricordo di un'esperienza irripetibile*, in M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, passim.

<sup>101</sup> A. COSTA, *Le sceneggiature desunte dei critofilm e la Ragghianti Renaissance*, «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», 8/9, gennaio-dicembre 2006, pp. 29-31.

Lo sconvolgimento che il cinema aveva arrecato al sistema delle arti, negli anni Cinquanta, poteva forse essersi ampiamente risolto dal punto di vista dell'estetica, con l'avvenuto e innegabile riconoscimento del carattere d'arte al film e al cinema, ma non lo era da quello della storia, o delle storie, delle arti. In pochi in Italia – e solo Ragghianti con piena coscienza e sistematicità – si sono avventurati in questo campo minato cercando delle risposte, col rischio che queste intaccassero strutture e schemi canonici, allargando e mettendo in dubbio il campo, la metodologia, l'oggetto stesso della disciplina. È questa probabilmente una delle ragioni, se non la ragione principale, per cui un discorso «che indichi il luogo del cinema nel campo definibile in termini di “storia dell'arte”, nella cultura italiana del secondo dopoguerra, è sotterraneo se non latitante<sup>102</sup>». Paradossalmente, più facile chiedersi se (e riconoscere che) il cinema sia un'arte, individuarne le caratteristiche e quindi isolarla nella sua specificità, piuttosto che ammetterne il carattere eminentemente figurativo e dover così interrogarsi sulla sua collocazione tra le arti consorelle, provocando un terremoto nella loro gerarchia e nel sistema disciplinare. Insomma: «il cinema come arte, sì. Il cinema nella storia dell'arte, no<sup>103</sup>».

## La storia dell'arte *attraverso* il cinema (e la fotografia)

«È davvero spaventosa la quantità di riproduzioni che abbiamo.»  
(Vasilij V. Kandinskij)

«Chi ha più fotografie, vince.»  
(Erwin Panofsky)<sup>104</sup>

Se finora si è preso in considerazione il luogo del cinema nella storia dell'arte, ribaltando la prospettiva ci si dovrà interrogare se e come la storia dell'arte rientri nel cinema.

È noto che, fin dagli esordi, il cinema ha guardato a modelli pittorici, esempi scultorei, apparati scenografici o celebri architetture per i propri scopi, riproponendoli, reinterpretandoli, risemantizzandoli: il cinema muto italiano, per fare solo un esempio, rappresenta un campo privilegiato dove verificare la simbiotica connessione tra la cultura artistica “alta” e la sua declinazione nel nuovo medium<sup>105</sup>. In generale, l'attingere all'enorme bacino iconografico della tradizione figurativa costituisce uno dei caratteri fondanti del cinema italiano, in un continuo seppur non sempre esplicitamente dichiarato legame con le arti plastiche<sup>106</sup>.

Il cinema (italiano, ma non solo) ha così agito da ricettore e mediatore delle arti nei confronti della cultura di massa; una funzione che, come già indicato<sup>107</sup>, il film sull'arte assolve in

---

<sup>102</sup> F. DE BERNARDINIS, *Arte cinematografica*, p. 29.

<sup>103</sup> IBIDEM.

<sup>104</sup> Entrambi citati in W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor. André Malraux and the Imagery Museum*, Getty Research Foundation, Los Angeles 2016 [ed. orig., *André Malraux und das imaginäre Museum: Die Weltkunst im Salon*, C.H. Beck, Monaco di Baviera 2014], p. 100.

<sup>105</sup> Cfr., come introduzione al tema, S. BERNARDI, *L'inquadratura e il quadro. Presenza della pittura nel cinema italiano*, in P. BERTETTO, *Storia del cinema italiano*, vol. I, *Uno sguardo d'insieme*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011, pp. 281-284. All'iconografia del muto italiano e ai suoi rapporti con le arti visive è stato dedicato recentemente un convegno all'Accademia di Francia di Roma, *Verso un'estetica dello spettacolo cinematografico. Il cinema muto italiano all'incrocio tra arti plastiche, sceniche e decorative 1896-1930* (Accademia di Francia Villa Medici, Roma, 15-16 giugno 2017) a cura di Jérôme Délaplanche e Céline Gailleurd.

<sup>106</sup> IVI, p. 279.

<sup>107</sup> Si veda *Introduzione*, § *L'arte mediatizzata*.

maniera lampante, ma che è implicitamente portata avanti anche da molti altri generi, in particolare lo storico, il melodramma, il biopic. Come scrive Paul Haesaerts, «la pittura si introduce in diverse maniere nei dominî del cinema. In effetti, la storia dell'arte è un lussuoso arsenale di suggestioni, di forme, di gesti dove i cineasti circolano senza sosta, s'interrogano, sognano. Innumerevoli pensieri vi nascono e vi si precisano<sup>108</sup>». E non si tratta solo – come precisa il critico e cineasta belga attraverso un rapido ma esemplare confronto tra la pittura di Pierre-Auguste Renoir (ancora un impressionista) e il cinema del figlio Jean – di contatti superficiali, citazioni estemporanee o fugaci richiami, bensì più spesso di profonde affinità di sguardo e di sensibilità all'immagine, pur coniugate secondo le esigenze di media differenti<sup>109</sup>.

Il tema è stato d'altra parte ampiamente sviscerato fin dai primi decenni del XX secolo, dal momento che ben si prestava alla legittimazione culturale del nuovo medium, ponendolo sotto l'ala protettiva delle arti maggiori e più antiche. Negli anni Trenta, dopo che l'avvento del sonoro aveva scompaginato l'assetto del cinema e con esso le considerazioni estetiche fiorite nel periodo del muto, la necessità di una riconsiderazione globale portò a una nuova stagione di riflessioni anche sul tema della presenza delle arti nei film. È del 1940, per esempio, lo studio articolato e approfondito di queste reciproche relazioni condotto da Domenico Purificato (pittore e docente all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano) sulle pagine di «Cinema» per numerose puntate<sup>110</sup>. Prendendo in considerazione numerosi aspetti, dalla «basilare identità» tra film e dipinto alla questione del primo piano e del colore, Purificato compie una disamina che punta a rinvenire il pittorico nel cinema, ma anche il cinematografico nella pittura. Non che si possa dubitare della gerarchia tra di essi: per Purificato, anch'egli profondamente crociano, il cinema non può che essere un'arte imperfetta e subordinata alla pittura, dalla quale deriva tutte le forme e le caratteristiche che gli sono proprie: anche riguardo al primo piano, Purificato precisa come esso sia «un concetto ricavato soprattutto in base all'idea che di esso si ha in pittura<sup>111</sup>», eludendo il fatto che proprio il primo piano sia un elemento fortemente “autoctono” del linguaggio filmico, nato dall'evoluzione dei primi anni del medium<sup>112</sup>.

Non è che uno dei molti interventi del tempo che si susseguono sul tema, spronati anche dal graduale avvento della pellicola a colori che, inevitabilmente, provoca riflessioni su realismo e pittoricismo del film cromatico, e sul giusto equilibrio da mantenere tra queste due tendenze. Emblematico, in tal senso, il poderoso dibattito che si sviluppa attorno all'*Enrico V* di Lawrence Olivier<sup>113</sup>: il film viene unanimemente lodato e analizzato per l'uso del colore, che spinge le immagini verso il modello delle miniature tardogotiche coeve alla vicenda narrata (in

---

<sup>108</sup> P. HAESAERTS, *Art plastique et cinéma, Cinéma*, numero monografico di «L'amour de l'art», p. 35.

<sup>109</sup> Si pensi al caso dei pittori-cineasti o dei cineasti-pittori, da Giulio Aristide Sartorio a Michelangelo Antonioni, da Federico Fellini a David Lynch o Julian Schnabel (A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, p. 77 e segg.), prova di una profonda radice comune tra le due modalità espressive.

<sup>110</sup> D. PURIFICATO, *Pittura e cinema*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno V, vol. II, fascicoli 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, maggio-novembre 1940. L'intero contributo è riprodotto in versione anastatica in F. GALLUZZI (a cura di), *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980* [catalogo della mostra, Centro per l'arte Diego Martelli-Castello Pasquini, Castiglioncello, 14 luglio-4 novembre 2007], Skira, Milano 2007, pp. 198-219.

<sup>111</sup> D. PURIFICATO, *Pittura e cinema*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno V, vol. II, 10 ottobre 1940, p. 268.

<sup>112</sup> Cfr. G. CARLUCCIO, *Verso il primo piano. Attrazione e racconto nel cinema americano. Il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna 1999.

<sup>113</sup> Cfr. F. PIEROTTI, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Recco 2012, pp. 192-199.

particolare le celebri *Très riches heures du Duc de Berry* dei fratelli Limbourg) più che in direzione di un'accentuazione del grado di realismo.

Esaminare le influenze e le citazioni delle arti plastiche nei film, l'uso che il cinema fa dell'«arsenale dell'arte», tuttavia, non tocca (o tocca solo parzialmente) il nodo della relazione tra la disciplina della storia dell'arte e il cinema. Più che interrogarsi sulla presenza della storia dell'arte nel cinema, sembra più proficuo esaminare la storia dell'arte attraverso il cinema: considerare cioè, l'impatto dei cambiamenti apportati dal nuovo medium nell'osservazione, nell'investigazione, nella divulgazione del patrimonio artistico. Per parafrasare un'altra celeberrima affermazione dopo quella di Godard, questa volta ad opera di Walter Benjamin, più che domandarsi come la disciplina storico-artistica possa essersi inserita nel cinema, bisognerebbe domandarsi se e come il cinema abbia cambiato tale disciplina<sup>114</sup>.

Si tratta di un discorso estremamente ampio e che non può prescindere da quello, ancora maggiore, dell'influenza della fotografia sulla storia dell'arte<sup>115</sup>. La genesi concettuale e metodologica del film sull'arte parte però proprio da qui, dalla possibilità di riproduzione meccanica e fotochimica delle opere d'arte, in immagini che siano fisse o in movimento. Si richiameranno anche in questo caso soltanto alcuni dei nomi e delle opere fondamentali di questo panorama, con l'obiettivo di delineare uno sfondo di pratiche e di teorie sul quale collocare la comparsa dei primi film sull'arte negli anni Trenta, e rimandando alle indicazioni bibliografiche in nota per ulteriori approfondimenti.

Le fotografie di opere d'arte sono ovviamente comuni fin dalla prima fase di diffusione del mezzo a metà XIX secolo, ma è nell'ultimo scorcio dell'Ottocento che la consapevolezza dell'influsso delle immagini fotografiche sulla conoscenza e sullo studio dell'arte inizia a farsi

---

<sup>114</sup> «[...] già in precedenza, molto inutile acume era stato rivolto alla soluzione della questione se la fotografia fosse un'arte – senza essersi posti la questione preliminare: se con l'invenzione della fotografia non si fosse trasformato il carattere complessivo dell'arte [...]», W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. È nota la complessa vicenda filologica di questo celebre saggio. Ne è conservata una prima versione manoscritta, redatta probabilmente nell'autunno del 1935. A questa seguì una seconda versione dattiloscritta (la *Zweite Fassung*, redatta tra la fine del 1935 e il gennaio 1936), rinvenuta nel Max Horkheimer Archiv di Francoforte solo nel 1989: ampliata e approfondita rispetto al primo manoscritto, fu la base per la traduzione francese del saggio (*L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), ad opera di Pierre Kossowski con la collaborazione dello stesso Benjamin, apparsa sulla rivista «Zeitschrift für Sozialforschung» nella primavera del 1936, con alcuni tagli e modifiche. Questa traduzione fu l'unica versione del saggio pubblicata durante la vita dell'autore, e ne provocò una prima, circoscritta ricezione. Una versione ampliata della *zweite Fassung* fu inviata nell'aprile del 1939 a Gretel Adorno negli Stati Uniti, ma è andata perduta. Una terza versione più corta (la *dritte Fassung*) redatta entro il 1939 fu invece pubblicata postuma nell'edizione degli scritti di Benjamin curata da Theodor e Gretel Adorno (1955). Ripubblicata separatamente nel 1963, su di essa si fondò a partire dagli anni Sessanta la grande fortuna del saggio, compresa la prima traduzione italiana, Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966. Nessuna di queste versioni deve tuttavia essere considerata definitiva: Benjamin continuò infatti ad accumulare appunti per *L'opera d'arte* fino alla morte, nel 1940. Dalla scoperta della *Zweite Fassung* nel 1989 è ampiamente accettato che questa versione rappresenti l'*Urtext*, il testo fondante che Benjamin avrebbe voluto vedere pubblicato. È a questa versione che si farà dunque riferimento, contenuta nell'edizione critica italiana a cura di F. DESIDERI edita per Donzelli (Roma 2012, pp. 45-91), che riunisce anche la versione francese e la *dritte Fassung*. Si veda il saggio introduttivo *I Modern Times di Benjamin* di F. DESIDERI e la *Nota al testo* di M. BALDI per l'inquadramento filologico e filosofico del saggio. La citazione in oggetto è a p. 63, corsivo in originale.

<sup>115</sup> Cfr. C. CARAFFA (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2009; ID., (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2011; H. BUDDEUS, V. LAHODA, K. MAŠTEROVÁ (a cura di), *Instant Presence. Representing Art in Photography*, Artefactum, Praga, 2017. Si veda anche, per un quadro più generale, E. SPALLETI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna 1750-1930*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. II, *L'artista e il pubblico*, a cura di G. PREVITALI, Einaudi, Torino 1979, pp. 415-482.

sentire e a divenire oggetto di trattazione e riflessione. Se da un lato, specie in ambito tedesco, l'accoglienza della tecnologia fotografica a scopi documentari da parte degli storici dell'arte fu precoce ed entusiasta, dall'altro lato essi non tardarono, come ha evidenziato Horst Bredekamp, a rilevare «il conflitto che sta alla base della storia dell'arte, ossia il fatto che essa si fonda ampiamente sullo studio diretto dell'opera d'arte originale, ma che l'interroga anche attraverso le lenti di una conoscenza basata sull'uso della fotografia<sup>116</sup>».

Notoriamente, Heinrich Wölfflin pubblica già nel 1896 un articolo su come andrebbe fotografata la scultura (ripubblicato con alcune modifiche nel 1914)<sup>117</sup>, nel quale si scaglia contro l'idea diffusa che le statue possano essere fotografate indifferentemente da qualsiasi punto, mentre la maggior parte di esse presenta chiaramente un punto di vista principale, solitamente quello frontale, dal quale l'artista ha concepito che la sua opera venisse osservata: questo, perciò, dovrebbe essere l'unica posizione legittima dalla quale fotografare la scultura. «Non sarebbe dunque superfluo, una volta tanto, accordarsi, all'interno di una cerchia più allargata sul modo con cui si devono fotografare le opere plastiche, e allo stesso tempo educare nuovamente l'osservatore a cercare la veduta che corrisponda alla concezione dell'artista. Non è corretto che un monumento plastico si possa guardare da tutti i lati<sup>118</sup>.»

Il testo di Wölfflin, nel rilevare la necessità di un accordo comune degli esperti d'arte sulle modalità corrette per documentare fotograficamente le opere, costituisce un primo chiaro momento di presa di coscienza dell'importanza e dell'influenza che le foto hanno ormai assunto per la disciplina. Al contempo, costituisce il punto d'avvio per il dibattito sulla fotografia di scultura: la tensione tra artefatti tridimensionali e riproduzione bidimensionale ne fa un campo d'indagine carico di molteplici risvolti, ancora oggi vivace<sup>119</sup>. Non va inoltre dimenticato che

---

<sup>116</sup> H. BREDEKAMP, *A Neglected Tradition? Art History as "Bildwissenschaft"*, «Critical Inquiry», XXIX, n. 3, Spring 2003, trad. it., *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 140-141. Nel suo saggio Bredekamp discute l'utilizzo della fotografia e di altri media nella riproduzione dell'opera d'arte per dimostrare come l'odierna contrapposizione tra storia dell'arte e *visual studies* sia improduttiva e dannosa per entrambi i fronti e come, in Germania e in Austria tra le due guerre, la storia dell'arte già si era definita come *Bildwissenschaft*, "scienza dell'immagine", ampliando il suo raggio d'azione a tutte le immagini prodotte dalla società, comprese quelle mediatiche.

<sup>117</sup> H. WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, «Zeitschrift für bildende Kunst», VII, 1896, pp. 224-228 e VIII, 1897, pp. 294-297. Il saggio fu ripubblicato sulla stessa rivista con il titolo *Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance)*, XXVI, 1914. La versione del 1896 è tradotta in italiano in H. WÖLFFLIN, *Fotografare la scultura*, a cura di B. CESTELLI GUIDI, Tre Lune, Mantova 2008.

<sup>118</sup> Ivi, p. 12.

<sup>119</sup> «In quanto medium elusivo e spaziale, la scultura si oppone alla fotografia, che fissa il tempo in un istante e comprime lo spazio in due dimensioni. Ma il medium della scultura viene anche cambiato dall'avanzamento tecnologico della fotografia. In una fotografia, la materialità e la scala di una scultura vengono resi portabili e flessibili – tanto di guadagnato per classificare, comparare e studiare l'oggetto da lontano. La scultura è pertanto trasformata in un'immagine illusoria (*imaginative picture*), una visione animata della propria forma, superficie o posizione.» S. HAMILL, M.R. LUKE, *Reproductive Vision. Photography as a History of Sculpture*, in ID. (a cura di), *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Getty Research Institute, Los Angeles 2017, p. 1. Si vedano, oltre alle opere citate nelle altre note di questo capitolo, H. PINET, R.M. MASON (a cura di), *Pygamlion fotografie. La sculpture devant la caméra 1844-1936*, Tricolore, Ginevra 1985; E. PARRY JENIS, *The Kiss of Apollo. Photography and Sculpture, 1845 to the Present*, Frenkel Gallery, San Francisco 1991; M. FRIZOT, D. PAÏNI (a cura di), *Sculptor-Photographer, Photographie-Sculpture. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel*, Marval, Parigi 1993; E. BILLETER, C. BROCKHAUS (a cura di), *Skulptur im Licht der Fotografie: von Bayard bis Mappelthorpe* [catalogo della mostra, Duisburg-Friburgo, 6 dicembre 1997-1 giugno 1998] Benteli, Berna 1997; G.A. JOHNSON (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; R. MARCOCI (a cura di), *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to today* [catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 1 agosto-1 novembre 2010], Museum of Modern Art, New York 2010. Riguardo alla relazione tra cinema e

Wölfflin era noto per l'utilizzo di diapositive luminose durante le sue lezioni, giustapposte nella proiezione grazie a un doppio binario. Non è scorretto ipotizzare che l'attitudine comparatistica tra opere di stili ed epoche diverse tipica dello studioso monacense, secondo coppie concettuali oppostive, trovi riscontro in questa specifica pratica d'insegnamento e, riprendendo l'espressione di Wölfflin stesso, di «educazione dell'osservatore»<sup>120</sup>. Allo stesso modo non va sottovalutato il ruolo che le riproduzioni fotografiche e il loro uso, sempre più diffuso col passare degli anni, hanno avuto per l'ampia fortuna delle teorie formaliste e purovisibiliste nel primo Novecento.

La traduzione delle opere d'arte in fotografia è uno dei fenomeni principali – tra i più carichi di conseguenze – della «straordinaria azione di cambiamento della cultura – da cultura scritta a cultura visiva – avvenuta a cavallo dei due secoli trascorsi<sup>121</sup>». La possibilità di riproduzione meccanica delle opere d'arte presenta indubbi vantaggi: la loro immagine diviene disponibile, replicabile, modificabile (grazie a tagli mirati, ingrandimenti sui particolari, variazioni nell'illuminazione, nell'esposizione, nello sviluppo chimico della pellicola); le fotografie sono agevolmente accumulabili e collezionabili, archiviabili in vasti repertori, organizzabili di volta in volta in sequenze e assemblaggi a seconda degli scopi; l'obbiettivo meccanico può mettere in risalto qualità non chiaramente visualizzabili o apprezzabili a occhio nudo, e le opere d'arte si dimostrano estremamente “fotogeniche”; la fotografia può far circolare liberamente l'immagine dell'opera e farla giungere facilmente a un pubblico infinitamente maggiore di quello che potrebbe potenzialmente vederla dal vivo, nel museo o nel sito dove è conservata. Tutte considerazioni che, con minime e ovvie variazioni, varranno anche riguardo al film sull'arte. Ma la riproduzione presenta anche limitazioni e difetti. Intenzionalmente si è finora fatto attenzione a specificare che la fotografia rende disponibile, modificabile, combinabile l'*immagine* dell'opera, non l'opera in sé: considerazione banale, ma spesso sottovalutata. La storia dell'arte, con la fotografia, passa sempre più da storia di oggetti materiali a storia delle immagini fotografiche di questi oggetti: una storia dell'«arte iconizzata», ossia prevalentemente fruita e studiata nella sua forma fotografica<sup>122</sup>. La traduzione dell'opera in fotografia implica, come tutte le traduzioni, un passaggio di status e di linguaggio, che ne modifica profondamente, o che addirittura ne elimina, alcune caratteristiche, come è massimamente evidente nel caso della riproduzione scultorea: la materialità, la scala dimensionale, il colore, la relazione con l'ambiente circostante all'opera<sup>123</sup>. Se già la musealizzazione implica giocoforza una decontestualizzazione dell'opera, la fotografia ne sottende una ancora più radicale: ciò non

---

scultura, V. ADRIAENSSENS, L. COLPAERT, S. FELLEMAN, S. JACOBS, *Screening Statues. Sculpture and Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2017.

<sup>120</sup> Sull'uso della fotografia per la storia dell'arte e sul dibattito a tal riguardo in Germania tra Otto e Novecento, si veda M.G. MESSINA, *Scultura e fotografia*, in ID. (a cura di), *Scultura e fotografia. Questioni di luce* [catalogo della mostra, Firenze 2001], Fratelli Alinari, Firenze 2001, pp. 15-16; R.S. NELSON, *The Slide Lecture, or the Work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction*, «Critical Inquiry», Vol. XXVI, n. 3, Spring 2000, pp. 414-434.

<sup>121</sup> B. CESTELLI GUIDI, *Il fotografo al museo*, in H. WÖLFFLIN, *Fotografare la scultura*, p. 44.

<sup>122</sup> Derivo quest'espressione da C. ZAIRA-LASKARIS, *L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello “sguardo fotografico” nella percezione dell'arte*, in F. DESIDERI, M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. XI, n. 2, 2018, p. 159.

<sup>123</sup> B.E. SAVEDOFF, *Looking at Art through Photographs*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. LI, n. 3, Summer 1993, pp. 455-462. Sulle implicazioni semiotiche ed estetiche della fotografia di pittura e scultura si veda anche F. POLACCI, *Photographing Sculpture: Aesthetic and Semiotic Issues*; sull'oggettività e l'indessicalità della pittura in confronto con la fotografia, B. ROUGÉ, *Léal Souvenir? La photographie, la peinture et le serment de l'image fidèle*: entrambi i contributi si trovano in DESIDERI, F., MAZZOCUT-MIS, M. (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. XI, n. 2, 2018.

implica affatto che non sia uno strumento prezioso e indispensabile di documentazione e per lo studio dell'arte, ma che tutte queste "tare" devono essere tenute presenti nel relazionarsi con la fotografia di opere artistiche. È l'idea che sottotraccia percorre un intervento di Erwin Panofsky sul tema delle riproduzioni d'arte, non solo fotografiche.

Per Panofsky, la riproduzione di un'opera (pratica ben più antica della fotografia e ampiamente realizzata nei secoli attraverso stampe, incisioni, disegni, calchi in gesso<sup>124</sup>) non deve mirare a sostituirsi all'originale, ma semplicemente qualificarsi come una *buona* riproduzione, e sarà tanto migliore quanto minore sarà il grado di intervento umano, con il suo inevitabile bagaglio di soggettività, implicato nel processo riproduttivo<sup>125</sup>. Un alto grado di meccanicità della riproduzione consente infatti di stabilire con sicurezza la «distanza» che la separa dall'originale, e dunque permette all'osservatore di valutare correttamente le caratteristiche della prima rispetto al secondo; l'intervento di un individuo rende invece la situazione più instabile, poiché non è facile stabilire se certi tratti della riproduzione dipendano dalle impostazioni fisiche o chimiche del processo riproduttivo o piuttosto dalla sensibilità artistica dell'esecutore. Nel caso della fotografia, per esempio, l'impostazione di determinati parametri (tempo di esposizione, fuoco dell'obiettivo, tipo di pellicola usato, apertura del diaframma, tempi di sviluppo) sono certamente dipendenti da scelte del fotografo, ma rimangono comunque "misurabili", "calcolabili" e rientrano nella sfera meccanica del processo, senza inficiarne la validità; altre scelte, come quella della posizione, dell'altezza e dell'angolazione da cui scattare, o il ritocco manuale, non chiaramente quantificabili, sovrappongono alla riproduzione meccanica dell'oggetto un sostrato soggettivo indipendente dalla macchina, complicandone l'uso a fini conoscitivi o scientifici.

---

<sup>124</sup> Come Benjamin stesso si premura di specificare immediatamente in apertura del suo saggio. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, p. 47.

<sup>125</sup> E. PANOFSKY, *Originale und Faksimilereproduktion*, «Der Kreis», 7, 1930, pp. 3-16, tradotto in inglese da T. GRUNDY, *Original and Facsimile Reproduction*, «RES. Anthropology and Aesthetics», LVII/LVIII, Spring/Autumn 2010, p. 330-338. Il saggio di Panofsky fu l'ultimo atto di una polemica nota come l'*Hamburger Faksimile-Streit*, iniziata da Max Sauerlandt (direttore del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo) nel marzo 1929 su «Der Kreis», piccola rivista intellettuale della città anseatica: il suo obiettivo polemico era la riproduzione facsimile del Cavaliere di Bamberg (definita una «contraffazione») e la collezione di calchi in gesso che Carl Georg Heise stava assemblando a Lubeca. Dopo la risposta di Heise, almeno una decina di voci si erano unite alla discussione dalle pagine di «Der Kreis», finché gli editori chiesero a Panofsky di redigere un intervento conclusivo, che Heine definì «una filippica scritta brillantemente, argomentata incisivamente». Sul *Faksimile-Streit* cfr. M. DIERS, *Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit*, in «IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», 5, 1986, tradotto in inglese in «RES. Anthropology and Aesthetics», LVII/LVIII, Spring/Autumn 2010.

Panofsky si espresse esplicitamente solo in un'occasione sul cinema, con il celebre intervento *Style and Medium in the Motion Pictures*: derivato da una conferenza tenuta al MoMA di New York nel 1934, fu dapprima pubblicato con il titolo *On Movies* nel «Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton», giugno 1936; seguirono, con il titolo definitivo, una seconda versione in «Transition», n. 26, 1937, e una terza in «Critique. A Review of Contemporary Art», vol. I, n. 3, gennaio-febbraio 1947: i cambiamenti tra le tre versioni sono minimi e non intaccano i concetti basilari espressi da Panofsky fin dal 1934. Ampiamente antologizzato, il saggio è riportato anche in A. DALLE VACCHE (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick-N.J. 2003, pp. 69-84. La traduzione italiana è disponibile in E. PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, a cura di I. LAVIN, Abscondita, Milano 2015. Pur non affrontando il cinema in altri scritti, Panofsky fu sempre un appassionato spettatore e tra i primi sostenitori della fondazione della Film Library presso il Museum of Modern Art di New York. Su Panofsky e il cinema, cfr. T.Y. LEVIN, *Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theory*, «The Yale Journal of Criticism», vol. IX, n. 1, Spring 1996, pp. 27-55 (riportato anche in A. DALLE VACCHE, *The Visual Turn*, pp. 85-115) e M. PARISE, *Il cinema di Erwin Panofsky: un'arte narrativa del XX secolo*, «Bianco & Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», anno LXIII, n. 2, marzo-aprile 2002, pp. 69-86.



Panofsky è ben consapevole che una fotografia non potrà mai essere puramente oggettiva, semplice registrazione del reale, ma che ne è la profonda trasformazione negli specifici caratteri di un nuovo medium, «con i propri limiti e possibilità stilistiche<sup>126</sup>». «Mi sembra che una buona riproduzione di un acquerello di Cézanne non è “buona” perché mi convince di vedere l’originale. Piuttosto, è buona perché traduce le intenzioni “acquerellesche” dell’opera d’arte, nel massimo grado possibile, nella specifica sfera dell’“ottica riproduttiva”. Questa sfera è determinata, e dovrebbe essere determinata, da caratteri inorganico-meccanicistici: vediamo le pennellate e la carta di Cézanne, ma colorata o, se preferite, decolorata, dalle determinazioni ottiche della macchina riproduttiva, dal colore della stampa, dalla carta di stampa<sup>127</sup>». Che l’opera si trasformi secondo l’«ottica riproduttiva» non è quindi un problema, fintanto che la riproduzione rimanga determinata esclusivamente da parametri «inorganico-meccanicistici»: ciò garantirà non solo il buon uso della copia in alternativa all’originale e la possibilità di netta distinzione tra le due (che un occhio esperto dovrebbe cogliere senza difficoltà), ma anche l’impossibilità che una riproduzione possa reclamare lo statuto di creazione artistica, paritario all’originale – una precisazione fondamentale per quanto riguarda i facsimile, che sono l’oggetto primario del saggio.

L’intervento di Panofsky risale al 1930, un anno prima della *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin dove si trova la prima formulazione del concetto di aura dell’opera d’arte e della sua liberazione/distruzione tramite la riproduzione meccanica, segno di una nuova sensibilità percettiva che i media riproduttivi del XIX e XX secolo hanno generato e affinato<sup>128</sup>. La riflessione mediologica di Benjamin (e non solo la sua) mette costantemente in evidenza come la percezione dell’uomo moderno, modificata dall’ambiente mediale che lo circonda, richieda nuove modalità di avvicinamento all’opera d’arte. Più recentemente, Jonathan Crary ha indagato come la percezione, e nello specifico l’attenzione (ossia la focalizzazione della percezione su alcuni stimoli esterni a discapito di altri, nel sempre più affollato panorama percettivo della modernità) siano state materia di estesa e capillare ricerca in Europa tra Otto e Novecento<sup>129</sup>. La percezione è un fenomeno profondamente storico, che può perciò subire mutamenti e trasformazioni nel corso di ampi periodi. L’avvento della società moderna nel XIX secolo impose la riformulazione del concetto di attenzione e un riassetto globale della percezione (come già era avvenuto per la visione, che della percezione è una delle componenti<sup>130</sup>) in vista della costituzione di un nuovo tipo di soggettività, adatta alle condizioni e alle richieste della modernità. Una posizione che vede in Benjamin un riferimento basilare: «nel corso di lunghi periodi storici, insieme al modo di esistere complessivo delle collettività, si trasforma anche la modalità della loro percezione. La modalità in cui si organizza la percezione umana – il medium in cui essa si realizza – non è condizionata solo in senso naturale, ma anche in senso storico<sup>131</sup>». Questa modifica del medium, termine che per Benjamin indica

<sup>126</sup> IVI, p. 331 (corsivo in originale).

<sup>127</sup> IVI, p. 332 (corsivo in originale).

<sup>128</sup> W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie*, «Die literarische Welt», nn. 38, 39, 40, settembre-ottobre 1931; trad. it., *Piccola storia della fotografia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. 237.

<sup>129</sup> J. CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1999

<sup>130</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1992; trad. it., *Tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

<sup>131</sup> W. BENJAMIN, *L’opera d’arte*, p. 51 (corsivo in originale).

l'insieme delle condizioni in cui la percezione si struttura individualmente nel singolo e collettivamente nella società, fa avvertire come sempre più necessaria l'esigenza di un'autentica educazione dell'occhio, di un'"igiene ottica" che insegni agli individui non solo a organizzare e comprendere, ma anche a sfruttare e implementare le nuove modalità percettive che la modernità ha, violentemente o meno, imposto loro. È il compito che molti esponenti delle avanguardie degli anni Venti e Trenta, specie in ambito tedesco, si propongono di assolvere, a partire da László Moholy-Nagy, Hans Richter, Werner Gräff, tutta la cerchia di artisti ruotante attorno al Bauhaus e alla rivista «G», del cui comitato di redazione fa parte anche Benjamin<sup>132</sup>.

Le modificate abitudini, necessità e richieste percettive si riflettono anche nel modo con cui il moderno fruitore si accosta alle opere d'arte tradizionali: la predilezione per ingrandimenti, primi piani e dettagli; la serializzazione delle immagini; la loro messa in sequenza secondo criteri grafici e compositivi dinamici, spesso affini alle tecniche del montaggio cinematografico; l'esaltazione del carattere figurativo delle opere a scapito della loro materialità; la ricerca di suggestione, meraviglia e stupore davanti all'immagine, spesso provocati e facilitati da effetti di illuminazione, taglio o manipolazioni della fotografia<sup>133</sup>; l'isolamento dell'opera, che non viene mostrata nel suo ambiente di provenienza. Anche soltanto la crescente sovrabbondanza delle immagini rispetto al testo scritto nelle pubblicazioni d'arte denota la svolta verso una modalità prettamente visiva di presentare e articolare l'arte (e la storia dell'arte). Modalità fortemente configurata sui caratteri intrinseci dell'immagine fotocinematografica, più che sulle proprietà specifiche dell'opera ritratta: che siano idoli oceanici o dipinti di Tiziano, icone russe o statue gotiche, l'immagine riproduttiva si comporta allo stesso modo e asseconda la nuova «soggettività percettiva moderna», per usare la terminologia di Crary. È un fenomeno che Argan metterà perfettamente a fuoco in riferimento al film sull'arte: il film vivifica le opere d'arte, di qualunque tipologia esse siano, poiché le immette nelle nuove condizioni percettive dello spazio e del tempo cui lo spettatore contemporaneo è aduso, condizioni che si riassumono nel concetto di spazio-tempo massimamente incarnato dal medium cinematografico<sup>134</sup>.

La trattazione benjaminiana degli effetti della riproducibilità sull'opera d'arte è molto nota: non ci si addenterà quindi nell'analisi di questo saggio ampiamente trattato in una sterminata bibliografia di contributi critici<sup>135</sup>, preferendo invece compiere una panoramica sull'utilizzo

---

<sup>132</sup> Cfr. M. HAGENER, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007. Di MOHOLY-NAGY si veda *Malerei Photographie Film*, Albert Langen Verlag, Monaco di Baviera 1927, ed. it., *Pittura fotografia film*, a cura di A. SOMAINI, Einaudi, Torino 2010; di HANS RICHTER, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Hermann Reckendorf, Berlino 1929; per quanto concerne Werner GRÄFF la sua pubblicazione più importante fu *Es kommt der neue Fotograf!*, Hermann Reckendorf, Berlino 1929; essenziale sul tema dell'"educazione ottica" in ambito tedesco anche F. ROH, J. TSCHICHOLD, *Foto-Auge*, Wedekind & Co, Stoccarda 1929. Per inquadrare questi autori cfr. rispettivamente J. SAHLI, *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagy Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg 2006; S.C. FOSTER, *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-garde*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1998; G. BREUER (a cura di), *Werner Gräff: 1901-1978. Der Künstleringenieur*, Jovis, Berlino 2010, che tratta anche della celebre rivista d'avanguardia «G» (per *Gestaltung*, termine dai moltissimi significati in tedesco: progetto, configurazione, struttura, forma, creazione, concezione, organizzazione).

<sup>133</sup> Su questo aspetto fu particolarmente critico Ernst Gombrich (B. CESTELLI GUIDI, *Il fotografo al museo*, p. 43).

<sup>134</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, pp. 15-17.

<sup>135</sup> Per uno sguardo d'insieme sulla bibliografia concernente *L'opera d'arte* e su Walter Benjamin si rimanda alle indicazioni in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Aura e choc*, pp. XXIX-XXXI e 13-15.

concreto della fotografia nell'editoria e nei musei d'arte tra anni Venti e Quaranta, origine e manifestazione concreta delle riflessioni di Benjamin oltre che premessa al film sull'arte.

Gli anni Venti e Trenta vedono l'esplosione dei libri fotografici, compresi quelli d'arte. I progressi non solo della fotografia ma anche delle tecnologie di stampa (con conseguente abbattimento del costo di queste pubblicazioni, accessibili agli strati sociali medi e non più solo alle classi alte) consentono alla riproduzione delle opere d'arte di divenire autenticamente di massa, a livelli ben superiori di quanto avvenuto fino a quel momento. La riproduzione tecnica delle opere arriva a influenzare perciò ambiti diversi, dalla metodologia della storia dell'arte agli strumenti di divulgazione, dalle modalità didattiche alle pratiche allestitivo-fino alle prassi di catalogazione e documentazione archivistiche e museali.

Ampi apparati fotografici diventano attributi imprescindibili delle pubblicazioni d'arte, accompagnamento del testo che spesso prendeva il sopravvento fino a conquistare una rilevanza totalizzante. Dal primo al secondo dopoguerra, oltre a innumerevoli libri d'arte<sup>136</sup>, vedono la luce autentiche imprese enciclopediche, volte a trasferire l'intera (o comunque buona parte) dell'arte mondiale in formato cartaceo. Tra queste, solo in Germania, *Das Museum: Eine Einleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst*, pubblicata tra il 1896 e il 1911 dall'editrice Spieman di Lipsia e Berlino; le serie di volumi (dodici sulla scultura toscana del Rinascimento e ventisette sulla scultura antica) dell'editore Bruckmann di Monaco di Baviera, curate da Wilhelm Bode, Heinrich Brunn e Paul Arndt, uscite tra 1892 e 1932<sup>137</sup>; la raccolta in sedici volumi *Propyläen Kunstgeschichte* iniziata nel 1923; la *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* apparsa a fasi alterne dal 1904 al 1922, a cura di Karl Woermann, o ancora *Kulturen der Erde: Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker* dell'editrice Folkwang (1922-1932); senza dimenticare il modello artistico costituito dall'*Almanacco del Blaue Reiter (Der Blaue Reiter Almanach)* di Vasilij Kandinskij e Franz Marc<sup>138</sup>. Tutte queste pubblicazioni sono dominate dalle riproduzioni fotografiche di artefatti di epoche, provenienza, materiali e caratteristiche stilistiche diverse, accostati in confronti visivi spesso sorprendenti che ne rivelano punti di contatto e parentele. Poste in successione, le immagini si influenzano tra loro in una logica che è intimamente cinematografica.

Al contempo, queste storie dell'arte fortemente fotografiche provocano quella che è stata definita la «deregolamentazione dell'arte»<sup>139</sup>: allargano cioè il campo dell'arte in senso cronologico (fino all'arte preistorica), in senso geografico, includendo manufatti di civiltà

---

<sup>136</sup> Solo per fare qualche esempio tra le pubblicazioni basate interamente sull'illustrazione fotografica e che ebbero notevole eco in ambito tedesco (uno dei più vivaci in tal senso), si possono ricordare *Barbaren und Klassiker: Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker* di Wilhelm Hausenstein (1922), *Europa-Ostasien: Religiöse Skulpturen* del 1922 o *Die Plastik im Siam* del 1926 di Alfred Salmony (curatore e direttore del Museum für Ostasiatische Kunst di Colonia), *Zeitlose Kunst: Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen* del 1934 e *5000 Jahre moderner Kunst oder: das Bilderbuch des Königs Salomo* del 1952 di Ludwig Goldscheider, o ancora il catalogo di una celebre mostra londinese del 1948, *40.000 Years of Modern Art*, a cura di William George Archer e Robert Melville per l'Institute of Contemporary Arts. Grande successo riscossero i libri a cura del direttore della National Gallery di Londra Kenneth CLARK, *One Hundred Details from Pictures in the National Gallery* (Printed for the Trustees, Londra 1939), *More Details from Pictures in the National Gallery* (Printed for the Trustees, Londra 1941 e 1946), completamente basati su riproduzioni di dettagli talvolta impercettibili a occhio nudo, emblematiche del potere rivelatore dell'obbiettivo fotografico.

<sup>137</sup> W. BODE (a cura di), *Denkmäler der Renaissance. Sculptur Toscanas in historischen Anordnung von Wilhelm Bode*, Bruckmann, Monaco di Baviera 1892-1904; P. ARNDT, H. BRUNN (a cura di), *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur unter Leitung von Heinrich Brunn und Paul Arndt*, Bruckmann, Monaco di Baviera 1897-1932.

<sup>138</sup> W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, passim.

<sup>139</sup> Ivi, cap. 4.

extraeuropee che non avevano nei loro contesti d'origine valore d'"arte" come inteso dalla cultura occidentale, e infine in senso sociale, introducendo opere di bambini, malati psichiatrici, amatori e dei cosiddetti *naïf*, pittori di un certo successo ma senza una formazione tradizionale alle spalle. Paradossalmente, «mentre fotografia e film sarebbero ancora rimaste a lungo escluse dal concetto moderno di arte, semplici manufatti domestici dal Perù precolombiano vi erano inclusi, nonostante i loro realizzatori sarebbero rimasti sconcertati dalla classificazione europea di questi oggetti come arte<sup>140</sup>». Questa operazione di "allargamento dell'arte" (realizzata collegando visivamente l'arte moderna a quella di antichissime civiltà; confrontando su basi puramente formali manufatti orientali, precolombiani e medievali; accostando oggetti d'alto artigianato e di culto, opere espressamente immaginate dai loro autori come "arte", oggetti creati da bambini o malati, e livellando così qualunque distinzione culturale o valoriale tra di essi) non incontrava certo il favore degli ambienti accademici, che vi rintracciavano il pretesto per storie delle forme e degli stili spesso prive di consapevolezza metodologica, storica o iconografica. Un rischio congenito all'uso delle serie fotografiche che «in definitiva incoraggiano i lettori a dissociare la percezione visiva dalla cornice storico-artistica: il piacere della forma artistica è disgiunto da un'autentica comprensione del suo significato<sup>141</sup>».

Se da un lato etnografi e musei antropologici reclamarono all'improvviso lo status di arte per gli oggetti da loro reperiti in ogni parte del mondo – cosa fino a quel momento mai avvenuta – d'altra parte musei, critici e storici dell'arte stentaron a modificare i propri severi criteri definitivi di "arte", per preservare il proprio status culturale. Dal momento che la riproduzione fotografica era percepita come uno dei fattori chiave di questa deregolamentazione, si assistette in risposta a un generale allineamento sull'idea che essa dovette porsi sempre in posizione servile nei confronti dell'arte, esserne strumento di illustrazione e mai di libera interpretazione. Una posizione che percorrerà l'intero dibattito sul film sull'arte, che per i più deve servire l'arte, ma non interpretarla autonomamente, ossia senza l'accurata guida di un critico o di uno storico. Di fronte all'ormai evidente potere destabilizzante che la fotografia e il cinema rivelano d'avere sullo statuto dell'arte e della storia dell'arte, quest'ultima – senza rinunciare a sfruttarli ampiamente – tenta di controllarli, ribadendone il ruolo completamente subalterno a sé.

Il caso tra tutti più interessante è costituito dall'*Encyclopédie photographique de l'art* voluta dall'editore francese Tel<sup>142</sup> (più tardi acquisito da Gallimard) che tra 1935 e 1949 pubblicò una serie di fascicoli periodici, riunibili in volumi annuali, con l'esplicito intento di mettere a disposizione l'arte mondiale ai lettori tramite riproduzioni fotografiche. Un progetto amplissimo del quale fu realizzata solo una frazione, ad opera del fotografo e artista francese André Vigneau che ritrasse personalmente, in uno stile sobrio debitore della poetica della *Neue Sachlichkeit* tedesca, le opere presentate nei fascicoli, tutte conservate al Louvre (per i primi cinque volumi) e al Museo egizio del Cairo (per il sesto)<sup>143</sup>. Come attesta il titolo stesso

---

<sup>140</sup> IVI, p. 107.

<sup>141</sup> IVI, p. 71.

<sup>142</sup> A. VIGNEAU (a cura di), *Encyclopédie photographique de l'art*, Éditions Tel, Parigi 1936-1949.

<sup>143</sup> André Vigneau rimane ancora una figura a torto poco conosciuta e indagata, pur rappresentando un caso esemplare di artista poliedrico, perfettamente a suo agio tra mezzi espressivi diversi e completamente immerso nella cultura artistica della Parigi tra le due guerre, di cui fu un esponente di riferimento. Dopo la formazione da pittore – per tutta la vita continuò a dipingere ed esporre – si dedicò alla fotografia, firmando numerose campagne pubblicitarie per alcune delle maggiori aziende francesi; realizzò inoltre alcune installazioni e girò una manciata di film. Fu una figura di spicco nella casa editrice Tel e nel 1940 gli fu affidato il compito di costituire il primo nucleo di una produzione cinematografica nazionale in Egitto, dove passò otto anni. Al suo ritorno in Francia nel 1948 assunse ruoli di rilievo nella televisione francese ai suoi primi passi, tornando infine, dal 1956, a dedicarsi a tempo pieno alla fotografia. Durante il soggiorno egiziano scrisse un manualetto didattico intitolato

dell'operazione, l'obiettivo di conoscenza universale dell'arte, svincolata da limiti fisici o geografici, sembrerebbe essere ormai a portata di mano, ma il naufragio dell'operazione dopo soli sei volumi ne attesta retrospettivamente il carattere almeno parzialmente utopico. Negli anni parigini in cui concepisce e rielabora il suo saggio sull'opera d'arte, Benjamin deve certamente essere stato a conoscenza di questa "febbre fotografica" nelle pubblicazioni d'arte e con altissima probabilità è entrato in contatto con l'impresa di Vigneau e Tel<sup>144</sup>. Ma non fu l'unico: tutti questi precedenti, e soprattutto l'*Encyclopédie*, sono opportunamente richiamati e analizzati da Walter Grasskamp nel suo studio sul *musée imaginaire* di André Malraux<sup>145</sup>.

Tutt'altro che sorto unicamente dalla geniale intuizione del suo autore, come vorrebbe il mito, bensì profondamente radicato nell'atmosfera culturale del periodo e negli esempi concreti che lo circondavano, il *musée imaginaire* divenne immediatamente un concetto dalla straordinaria fortuna: «come l'“aura” di Walter Benjamin o la “pathos formula” di Aby Warburg, come avanguardia e modernismo, come *world art* e autenticità, l'“archivio” di Michel Foucault o il “camp” di Susan Sontag, il *musée imaginaire* è uno di quei magici concetti che non è minimamente danneggiato dal suo essere costantemente sovrautilizzato<sup>146</sup>».

Nel dopoguerra, l'impresa di Malraux di condensare l'arte di millenni in un'opera editoriale programmaticamente fondata sulla riproduzione fotografica divenne l'emblema di una certa declinazione della storia dell'arte, intesa come evoluzione di stili e di forme esaltate dalla visione fotografica sequenziale. Sequenza che assume nei primi anni Cinquanta un'importanza esclusiva: se infatti in *Le musée imaginaire* del 1947 testo e illustrazione stanno ancora in un rapporto paritario, nella trilogia *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* i saggi di Malraux occupano una porzione irrilevante di fronte alla mole di fotografie di sculture – di ogni epoca, provenienza, stile, contesto culturale – messe a confronto in larghe tavole, in un percorso prettamente visivo tra i motivi della plastica universale<sup>147</sup>. D'altronde per Malraux la storia dell'arte «da cento anni, da che è sfuggita agli specialisti, è la storia *di ciò che è*

---

*Le cinéma* (Les Lettres Françaises, Il Cairo 1945) mentre nel 1963 diede alle stampe *Une brève histoire de la photographie, de Niépce à nos jours* (Laffont, Parigi 1963) che già dal titolo denuncia un debito con *La piccola storia benjaminiana*. Autentico «nomade mediale» secondo la definizione di Grasskamp, capace di sperimentazione in numerose forme espressive (compreso l'allestimento di vetrine), il suo nome è però caduto nell'oblio, se si eccettuano brevi cenni all'attività di fotografo pubblicitario; identica sorte è toccata alla sua impresa maggiore, l'*Encyclopédie photographique de l'art*, ignorata dagli studi su scultura e fotografia come da quelli dedicati al *musée imaginaire* di cui, come vedremo, rappresenta il precedente più immediato. Cfr. W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, capitolo 8.

<sup>144</sup> Certamente Benjamin, nel 1935, si era imbattuto indirettamente in Vigneau, del quale aveva recensito la voce *Les besoins collectifs et la photographie* redatta per l'*Encyclopédie Française* a cura di Paul Valéry, come attesta un dattiloscritto mai pubblicato. IVI, p. 184.

<sup>145</sup> Con l'espressione generica *musée imaginaire* indichiamo l'intera operazione intellettuale realizzata da Malraux, che si articola però in una serie complessa di pubblicazioni, con continue riprese nel corso degli anni. *Le musée imaginaire* è il titolo del primo libro pubblicato da Skira nel 1947, divenuto poi prima parte della trilogia *Psychologie de l'art*, costituita anche da *La création artistique* (1949) e *La monnaie de l'absolu* (1950), sempre per Skira. Con il passaggio all'editore Gallimard nel 1951, Malraux decise di condensare i tre libri in un unico volume, *Les voix du silence* (1953) che include anche una quarta sezione, *Les métamorphoses d'Apollon*: è questo il libro tradotto nel 1957 da Mondadori con il titolo *Il museo dei musei*. Nel 1954 Malraux avvia una nuova trilogia, la più nota: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (composta dai volumi *Le statuaire*, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, *Le monde chrétien*). Nel 1957 pubblica un'ulteriore opera, *La métamorphose des dieux*. Questo titolo sarà riassegnato negli anni Settanta a una nuova trilogia, della quale l'opera del 1957, ribattezzata *Le surnaturel*, costituisce l'ultima parte, insieme a *L'irréel* e *L'intemporel*. Una sorta di traduzione audiovisiva del *musée imaginaire* fu realizzata nel 1975-1976 con il programma televisivo in tredici puntate di Jean-Marie Drot e Malraux stesso, *Journal de voyage avec André Malraux – À la recherche des arts du monde entier* per la RTF.

<sup>146</sup> W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, p. 155.

<sup>147</sup> Nelle pubblicazioni seguenti di Malraux il rapporto testo-immagini ritornerà a essere più equilibrato.

*fotografabile*<sup>148</sup>): tutto ciò che è fotografabile può a buon diritto entrare nella serie dei confronti visivi. «Il mondo della fotografia non è che un servitore del mondo degli originali, senza dubbio; tuttavia, meno seducente o meno emozionante, molto più intellettuale, sembra rivelare, nel senso che ha questa parola in fotografia, l'atto creatore: fa anzitutto dell'arte una successione di creazioni<sup>149</sup>».

L'opera di Malraux conobbe una contrastata ricezione tra gli storici dell'arte, suscitando pesanti critiche e attacchi in Francia e in altri paesi per lungo tempo<sup>150</sup>. Non doveva essere particolarmente gradita l'affermazione appena citata secondo cui la storia dell'arte, "liberata" dalla riproduzione meccanica, non è più solo affare degli specialisti dell'arte. Cosa che, d'altra parte, Malraux non era affatto: come Jean Cocteau, che apre il già menzionato numero di «L'amour de l'art» dedicato a cinema e belle arti in qualità di artista e poeta, così il romanziere, scrittore e intellettuale Malraux si volge alla storia dell'arte non dalla sfera accademica, bensì attraverso il suo status letterario e il suo rapporto di collaborazione con le case editrici Skira e Gallimard.

Al di là della veste di teorico delle arti e dei media, spesso contestata, particolarmente interessante è proprio la figura del Malraux curatore e consulente della casa editrice Gallimard, per la quale dal 1960 guidò un'altra titanica impresa di storia dell'arte "fotografica" in più volumi, emblematicamente titolata *L'univers des formes*<sup>151</sup>. In questa prospettiva emerge tutta la disinvoltura di Malraux nel trattare le immagini, nel reperirle, ritoccarle, combinarle e assemblarle in costruzioni che hanno evidenti affinità con il procedimento cinematografico (soprattutto, secondo Didi-Huberman, con il montaggio delle attrazioni sovietico<sup>152</sup>). Se debiti, discendenze e contatti in materia di teorie estetiche e mediologiche sono stati ampiamente discussi<sup>153</sup>, meno avvertiti e indagati quelli in campo editoriale e curatoriale. L'idea di una comparatistica visiva tra le arti aveva probabilmente colpito il giovane Malraux grazie a un incontro con Alfred Salmony, curatore del Museum für Ostasiatische Kunst di Colonia di passaggio a Parigi, già nel 1923<sup>154</sup>; l'ampio mercato di libri e fascicoli d'arte aveva nella capitale francese uno dei suoi epicentri maggiori, per non parlare della vivacissima scena fotografica che l'animava. L'ispirazione maggiore fu proprio l'*Encyclopédie photographique* di Vigneau, dalla quale Malraux trasse molti scatti senza citare il fotografo, almeno nelle prime

---

<sup>148</sup> A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Skira, Ginevra 1947, terza edizione rivista e aumentata, Gallimard, Parigi 1965, p. 123 (corsivo in originale).

<sup>149</sup> *IVI*, p. 161.

<sup>150</sup> «Tutto considerato, è stupefacente osservare l'entità dell'ostilità inflitta a Malraux dagli storici dell'arte professionisti.» W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, p. 133.

<sup>151</sup> A. MALRAUX, G. SALLES (a cura di), *L'univers des formes*, Gallimard, Parigi 1960-1997. In questa direzione, oltre allo studio di Grasskamp, vanno H. ZERNER, *André Malreaux ou les pouvoirs de l'image photographique* in ID., *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, Parigi 1997, pp. 145-156, tradotto in inglese in G.A. JOHNSON (a cura di), *Sculpture and Photography*, pp. 116-130; L. MERZEAU, *Malraux metteur en page*, in J. GUERIN, J. DIEUDONNE (a cura di), *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Presses Sorbonne Nouvelle, Parigi 2006, pp. 62-85.

<sup>152</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan, Parigi 2013.

<sup>153</sup> In particolare l'influenza dalle idee benjaminiane sulla riproducibilità dell'opera d'arte, che a loro volta si innestano sulle intuizioni sviluppate da Paul Valéry nei riguardi della musica e della registrazione acustica in *La conquête de l'ubiquité*. Alla relazione tra le teorie di Benjamin e di Malraux e film sull'arte è dedicato l'articolo di Douglas SMITH, *Moving Pictures: the Art Documentaries of Alain Resnais and Henri-Georges Clouzot in theoretical context (Benjamin, Malraux and Bazin)*, «Studies in European Cinema», vol. I, n. 3, 2004, pp 163-173.

<sup>154</sup> W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, p. 46 e segg.

edizioni dei libri<sup>155</sup>. Non è un caso isolato, bensì, come dimostrano gli sforzi tesi a individuare gli autori e la provenienza delle immagini utilizzate nelle varie parti del progetto del *musée imaginaire*, non si può che constatare che Malraux confonda intenzionalmente le acque omettendo qualunque riferimento esterno per incentivare il carattere unico ed eccezionale della propria operazione, rendendo difficile e spesso infruttuoso il lavoro filologico sulle immagini di questi libri<sup>156</sup>.

L'operazione compiuta con il *musée imaginaire* affonda le radici nel mito del museo universale sorto nella cultura europea almeno dall'Illuminismo. Un'utopia già declinata in altri modi prima che in fotografia: dalle rappresentazioni pittoriche di gallerie e musei di pittura alle collezioni di repliche in gesso per le accademie, fino ai "musei cartacei" formati da quaderni di disegni o di stampe di celebri opere, che fin dal XVI secolo costituirono oggetto d'interesse nelle élite culturali europee. I musei immaginari non erano dunque un concetto nuovo. D'altra parte, come non richiamare alla mente un'operazione apparentemente strettamente imparentata, in realtà animata da scopi e concezioni profondamente diversi come il *Bilder-Atlas Mnemosine* di Aby Warburg? La creazione dei celebri pannelli che assemblavano illustrazioni di epoche e provenienze eterogenee accumulate dalla persistenza di un medesimo motivo iconografico, la cui continuità nella variazione attraverso secoli, culture e media diversi poteva così saltare all'occhio con piena evidenza e comprovare la teoria delle *Pathosformel*, aveva un carattere ancora più cinematografico (e ben più rivoluzionario) dell'operazione del francese<sup>157</sup>.

Ciò che Malraux riesce perfettamente a cogliere è lo spirito del tempo, trovando l'espressione giusta che coglie fulmineamente il fermento culturale attorno a un tema, un problema, un dibattito, tanto da oscurare qualunque alternativa: non "enciclopedia fotografica", non "atlante di immagini", ma "museo immaginario". Una formula che da un lato riecheggia la filosofia esistenzialista francese (*L'immaginario* di Jean-Paul Sartre esce pochi anni prima, nel 1940), dall'altro propone come modello non l'enciclopedia, strumento rigido, classificatorio, dominato dall'elemento verbale e forse avvertito come desueto, bensì il museo: un ambiente di conoscenza ma anche di distensione e di autentica esperienza dell'arte, di reale contatto con gli originali. Dunque, sotterraneamente, il *musée imaginaire* promette, a dispetto della proclamata e ineludibile distanza tra fotografia e originale, una sorta di contatto con quest'ultimo. Inoltre, aspetto da non sottovalutare, il museo è luogo di acquisizione e possesso dell'arte: il museo immaginario, assemblato sulle pagine dall'autore, si appella anche al desiderio del collezionista di possedere le opere, nonostante Malraux affermi che «il pubblico esteso al quale esse [*le fotografie*] si indirizzano ignora un sentimento che, nell'arco di quattro secoli, ha giocato un grande ruolo nella relazione tra amatore e opera d'arte: il sentimento del possesso<sup>158</sup>». Ma è esperienza comune che l'acquisto di un libro d'arte è un atto mosso (anche) dalla volontà di possedere un bell'oggetto, bello perché belle sono le riproduzioni in esso contenute: nell'impossibilità di avere l'opera, se ne acquista almeno la traduzione fotografica, il che in una

---

<sup>155</sup> All'acquisto della Tel da parte di Gallimard, anche l'ampio archivio fotografico comprendente le fotografie di Vigneau era divenuto appannaggio della casa editrice, dunque accessibile a Malraux per il suo libro.

<sup>156</sup> Ivi, p. 57.

<sup>157</sup> Su Aby Warburg si rimanda anzitutto a C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Bari 2011, la cui bibliografia rappresenta un utile strumento per orientarsi nella messe di studi a riguardo. Su *Mnemosine*, si veda K. W. FOSTER, K. MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano 2002; per un'analisi del pensiero di Warburg alla luce delle teorie cinematografiche e mediali, P. A. MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Parigi 1998 e K. SIEREK, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo & Philo, Amburgo 2007.

<sup>158</sup> A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, p. 160.

cultura caratterizzata dalla moltiplicazione seriale dell'immagine e della mediatizzazione dell'arte, assimilata a bene di largo consumo e ampia circolazione, è un atto compensatorio perfettamente logico e accettabile, anzi incoraggiato.

Peculiarità di questa formula vincente è anche l'ambiguità di cui è portatrice: *imaginaire*, come il corrispondente italiano *immaginario*, indica ciò che pertiene alla sfera dell'immaginazione, della fantasia, dell'illusione; la sua origine etimologica è chiaramente rintracciabile nel latino *imago*, ed è perciò legata al concetto di immagine, mentale o reale che sia. Si apre allora una doppia possibilità di lettura. Se il *musée imaginaire* è il *museo delle immagini*, la definizione di Malraux è corretta: le sue pubblicazioni sono autentiche esposizioni, in cui l'autore letterario diviene curatore museale, ma dove le opere sono sostituite dalle immagini fotografiche. Se l'accento si sposta però sull'altro versante, quello del *museo dell'immaginario* – ciò che probabilmente Malraux intendeva – allora l'operazione è votata al fallimento quasi di default, poiché in tal senso il *musée imaginaire* è davvero il museo universale, dove tutte le opere, tutte le forme, tutte le immagini dovrebbero rientrare. Qualunque pubblicazione, museo, archivio o traduzione mediale sarà allora, in concreto, sempre in difetto rispetto a questo ideale assoluto e onnicomprensivo che l'aggettivo *imaginaire* sembra adombrare. Questa sfumatura utopica non fa però che accrescere il fascino per l'impresa e per lo sforzo "eroico" del suo autore.

Grasskamp non manca inoltre di notare che, sebbene fin dal titolo della trilogia del 1954 il museo immaginario sia esplicitamente della scultura *mondiale*, la maggior parte delle foto ritraggono reperti conservati in musei e collezioni di Parigi. L'arte mondiale giunge al lettore sotto forma di fotografia, ma nella misura in cui è preventivamente giunta materialmente a Parigi, accumulata da dinamiche commerciali o imperialiste. L'idea di museo immaginario, l'operazione di comparazione "selvaggia" tra opere di qualunque epoca e provenienza, la stessa nascita del concetto di *Weltkunst* come legittimazione artistica di manufatti etnografici rivelano un sostrato culturale ancora fortemente colonialista ed eurocentrico.

Tutte le implicazioni, i risvolti, le suggestioni esposte nel lungo discorso fatto fin qui sulla riproduzione fotografica dell'arte sono genialmente condensate – e non poteva essere altrimenti – in un'iconica fotografia: il celebre scatto di Maurice Jarnoux che vede Malraux in piedi nel suo salotto, con le prove fotografiche del *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* distese sul pavimento e su un pianoforte<sup>159</sup>. Ben disposte a terra, non certo in vista di una prova di assemblaggio ma intenzionalmente offerte all'obbiettivo della camera e allo sguardo dell'osservatore, le immagini si allargano a semicerchio a formare un metaforico plinto ai piedi dell'"eroico" Malraux che le domina: le domina intellettualmente, poiché come conoscitore/critico/autore le apprezza, le studia, le argomenta; le domina artisticamente come curatore/regista, poiché le organizza e le struttura in confronti e sequenze coerenti; le domina simbolicamente come collezionista/conquistatore, poiché, al pari delle vere statue orientali e dei libri d'arte ritratti nello scatto e parte dell'arredo, le possiede. Un'immagine di straordinaria pregnanza che svela a cosa sia servita la fotografia alla storia dell'arte e ai suoi esponenti: a dominare, in tutti i sensi, la propria materia.

---

<sup>159</sup> La foto, divenuta una vera «icona culturale», è la più celebre di un servizio fotografico realizzato per la rivista «Paris Match» nel giugno 1954. Per un'analisi approfondita dell'intero servizio, cfr. W. GRASSKAMP, *The Book on the Floor*, capitolo 1.



Il periodo tra le due guerre, che vede la diffusione dell'immagine fotografica delle opere d'arte su larga scala, è non a caso il momento in cui si contano i primi tentativi di documentari artistici: i film dell'Istituto Luce in Italia<sup>160</sup>, quelli di Hans Cürliis e Carl Lamb Germania, le prove di André Cauvin in Belgio e diverse produzioni in Francia, dove André Vigneau realizza nel 1934 il documentario *La cathédrale de Chartres*<sup>161</sup>.

Mentre ci si interroga e si riflette sul ruolo della fotografia nella riproduzione dell'arte ne emergono chiaramente anche i limiti e i problemi. Heinrich Dilly richiama l'esempio di un saggio su Santa Sofia di Costantinopoli dello storico dell'arte G.A. Andreades, apparso sul periodico «Kunstwissenschaftliche Forschungen» nel 1931 e nel quale le riprese fotografiche sono accompagnate da disegni: «la camera concentra lo sguardo sul dettaglio; il disegno lascia intuire la totalità<sup>162</sup>». La fotografia non riesce infatti a restituire il punto saliente dell'analisi che il bizantinista compie sull'edificio, «la sintesi grandiosa dello stile plastico e dello stile pittorico, divenuta possibile tramite la smaterializzazione dello spazio<sup>163</sup>». L'architettura, come è facile immaginare, ancor più della scultura fa scaturire potentemente la parzialità della veduta fotografica, poiché «lo spazio non si fa cogliere da una visione statica<sup>164</sup>». Dunque non sorprende la nota apposta dalla redazione di «Kunstwissenschaftliche Forschungen» (rivista che dedicava ampio spazio alle illustrazioni, spesso di notevole formato) volta ad allertare il lettore: «non è stato possibile fornire tutte le immagini previste e necessarie alla lettura del saggio; la scelta è stata compiuta con la volontà di mostrare il numero più alto possibile di vedute di Santa Sofia. (Un'esauriente illustrazione potrebbe essere fornita attraverso una ripresa cinematografica, alla quale la costruzione si adatta in maniera straordinaria, che anzi in qualche maniera la esige e che noi vorremmo così sollecitare [a realizzare])<sup>165</sup>».

Nonostante inviti di questo tipo si facciano via via più numerosi col passare degli anni, anche all'interno di riviste di ambito prettamente accademico come nel caso citato, essi rimangono perlopiù inascoltati: «la comunità degli storici dell'arte, in maniera interessante, anzi di più: sintomatica, non si è mai confrontata seriamente con il nuovo medium<sup>166</sup>». In realtà, come emergerà più avanti in questo lavoro, non furono pochi gli storici dell'arte che si avvicinarono al cinema per esplorarlo come mezzo di conoscenza dell'arte, sviluppando riflessioni a riguardo e spesso collaborando alla realizzazione di documentari; eppure l'affermazione di Dilly mantiene innegabilmente una certa veridicità, soprattutto confrontando il rapporto tra storici dell'arte e fotografia. La riflessione sull'uso del cinema per la storia dell'arte non ha mai avuto il carattere di necessità e d'urgenza che invece quella sull'impiego della fotografia ha assunto, e questo perché il cinema non è mai veramente entrato nel radar degli strumenti della storia dell'arte (nemmeno oggi), a dispetto della fotografia. Se insomma non è possibile immaginare una storia dell'arte senza fotografia, la storia dell'arte senza il cinema non ha mai creato alcun problema. L'utilizzo del cinema per la storia dell'arte è sempre stato considerato un fenomeno

---

<sup>160</sup> Tra il 1932 e il 1943 l'Istituto Luce realizza *Michelangelo, Giotto, Leonardo, Giotto e la Cappella degli Scrovegni, Bernini*. Cfr. C. TAILLIBERT, *Les films sur l'art produits en Italie au cours de la période fasciste*, in F. ALBERA L. LE FORESTIER, V. ROBERT (a cura di), *Le film sur l'art. entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015, pp. 55-68.

<sup>161</sup> In concomitanza con il film Vigneau pubblicò un libro fotografico omonimo dedicato alla celebre cattedrale che riscosse notevole successo, come avvenne anche nel 1937 per il successivo album *Le château de Versailles*.

<sup>162</sup> H. DILLY, *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», vol. XX, 1981, p. 86.

<sup>163</sup> IBIDEM.

<sup>164</sup> IBIDEM.

<sup>165</sup> Citato IVI, p. 87 (corsivo in originale).

<sup>166</sup> IBIDEM.

minoritario per numerose ragioni, alcune delle quali di natura prettamente pratica o economica. Tra di esse, Dilly rimarca come «la ripresa cinematografica di un'opera d'arte non ha mai soltanto l'opera come tema, ma sempre la relazione tra l'osservatore e l'oggetto<sup>167</sup>». Come a dire che nel dinamizzarlo, il cinema esplicita lo sguardo che si porta sull'oggetto e il suo carattere soggettivo, carico di tutte le relative problematichità e aporie, mentre la fotografia statica sembra incarnare meglio valori di documentazione oggettiva e veridica, non inficiata da valutazioni o gusti personali, meno portatrice di uno sguardo determinato soggettivamente: cosa decisamente lontana dalla realtà, come qualunque analisi di fotografia documentaria può facilmente dimostrare<sup>168</sup>.

L'impulso a utilizzare il film come mezzo per l'arte e la cultura conobbe tuttavia una precoce attenzione in Germania, dove Carl Lamb<sup>169</sup> realizzò nel 1936 *Raum im kreisenden Licht*, film che divenne un punto di riferimento per decenni nella letteratura sul tema. Il film, uno studio delle variazioni luministiche all'interno del santuario bavarese di Wies (1745-1754) nel corso di un'intera giornata, evidenzia la relazione strutturale tra luce e architettura, di primaria importanza per l'arte rococò, e affronta così un fenomeno di carattere squisitamente cinematografico (la luce che varia nel tempo e che configura lo spazio) che la tecnica filmica illustra meglio di qualunque altra modalità espositiva. Il maggiore protagonista della prima stagione tedesca di documentari d'arte fu però Hans Cürli<sup>170</sup>, che ne realizzò un elevato numero tra le due guerre, molti dei quali all'interno della serie *Schaffende Hände* (mani creatrici): brevi filmati che mostrano alcuni dei maggiori artisti dell'epoca realizzare dipinti, disegni o sculture davanti alla camera<sup>171</sup>. Purtroppo in gran parte perduta, *Schaffende Hände* rappresenta la prima serie coerente di documentari d'arte mai realizzata, e Cürli può a buon diritto rivendicare il titolo di primo specialista di questo genere cinematografico. La sua decennale esperienza confluitò in un saggio del 1955, *Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film* (Il problema della restituzione delle opere d'arte per mezzo del film). A quest'altezza cronologica la riflessione sul tema è già ampiamente fiorita in diversi

---

<sup>167</sup> H. DILLY, *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, p. 87.

<sup>168</sup> Sulla determinazione culturale e storica dello sguardo fotografico sulle opere d'arte e l'impossibilità di una oggettività scientifica, si veda in particolare M. BERGSTEIN, *Lonely Aphrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, «The Art Bulletin», vol. LXXIV, n. 3, settembre 1992, pp. 475-498.

<sup>169</sup> Dopo aver terminato gli studi di storia dell'arte a Berlino e Monaco di Baviera nel 1935, Lamb (nato a Würzburg nel 1905) realizzò immediatamente il suo primo film sull'arte. Fino alla morte, nel 1968, affiancò all'attività di studioso quella registica, firmando tredici film, perlopiù dedicati al periodo barocco e rococò, suo campo di specializzazione. Fu anche un esperto fotografo e durante la Seconda Guerra Mondiale diresse una campagna fotografica sulla Würzburger Residenz e su altri monumenti, rivelatasi poi fondamentale per la ricostruzione postbellica. Soggiornò per lunghi periodi in Italia, sia prima che dopo la guerra, studiando le architetture d'acqua nei giardini delle ville rinascimentali, soprattutto della Villa d'Este a Tivoli. Cfr. J. HALLINGER, *'Ein Kunsthistoriker des Auges' und Photograph in schwieriger Zeit: Carl Lamb (1905-1968)*, «Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege», vol. LVIII-LIX, 2004/05 [edito nel 2007], pp. 44-66. Sulla campagna fotografica da lui svolta presso la chiesa di Wies cfr. E. EMMERLING, *Carl Lamb und seine photographischen Aufnahmen der Wies*, «Icomos – Hefte des Deutschen Nationalkomitees», vol. V, 1992, pp. 100-122.

<sup>170</sup> Hans Cürli, dopo la laurea in storia dell'arte a Berlino, si dedicò al cinema e in particolare al *Kulturfilm*, il film culturale: ne diresse più di trecento nel corso della sua lunga carriera (che, iniziata durante la Repubblica di Weimar e proseguita sotto il regime nazista, proseguì senza soluzione di continuità nella Repubblica Federale Tedesca), non solo di argomento storico-artistico ma anche geografico ed etnografico. Il suo periodo di maggiore attività furono gli anni Venti, durante i quali diresse l'Institut und Gesellschaft für Kulturforschung, da lui fondato a Berlino nel 1919. Su Cürli, U. DÖGE, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürli (1889-1982)*, CineGraph Babelsberg, Berlino 2005.

<sup>171</sup> Cfr. Capitolo III, § *Gesti di creazione: il film processuale e lo schermo-tela*.

contesti nazionali<sup>172</sup> e quello di Cürlis è un contributo che riprende passaggi e discute problemi già affrontati da altri autori. Il suo ruolo pionieristico gli vale però il diritto di essere il punto di ingresso nel dibattito teorico sul film sull'arte; inoltre, a differenza di altri, Cürlis tocca più volte il tema della differenza tra riproduzione filmica e altre forme riproduttive dell'opera d'arte, *in primis* quella fotografica.

Partendo dal presupposto che «qualunque riproduzione è una deviazione dall'originale<sup>173</sup>», il privilegio del cinema sta nella sua intrinseca dinamicità: tutti gli altri media riproduttivi sono statici, il film mostra l'oggetto in movimento e nel tempo. L'esame attraverso altre modalità di riproduzioni è soggettivo, ossia lascia largo spazio di manovra all'osservatore, soprattutto per quanto riguarda il tempo di fruizione: l'osservatore può fermarsi su un'immagine per quanto desidera, tornare a rivederla, posizionarsi spazialmente come vuole rispetto ad essa, e nel caso di riproduzioni sparse, combinarle nell'ordine che desidera. Nel film questi parametri sono fissati in maniera definitiva attraverso inquadrature e montaggio; mentre l'originale e le sue riproduzioni statiche invitano alla contemplazione, la "successività" del film punta all'impressione e all'emozione immediata, trasformando l'osservatore in spettatore (da *Betrachter* a *Zuschauer*). Si avverte nelle considerazioni di Cürlis un'eco delle riflessioni benjaminiane: «si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sulla prima si modifica, quella sulla seconda no. La seconda invita l'osservatore alla contemplazione; davanti ad essa può abbandonarsi al proprio flusso di associazioni. Non può farlo invece di fronte alla ripresa cinematografica. Non appena egli l'ha colta con lo sguardo, questa si è già mutata. Essa non può essere fissata. Il flusso di associazioni di colui che la osserva viene interrotto subito dalla sua trasformazione<sup>174</sup>». Questo carattere del cinema è per Cürlis un'autentica sfida alle capacità percettive dell'occhio: «nessuno spettacolo forza l'occhio a guardare così irresistibilmente l'immagine mostrata. L'occhio deve seguire<sup>175</sup>».

La ricezione del film, inoltre, avviene in un ambiente atto a concentrare l'attenzione (sala buia, schermo) e in una posizione statica e immutabile per lo spettatore (seduto, con una certa angolazione, distanza e altezza rispetto allo schermo per tutta la durata del film). La proiezione spegne qualunque possibilità di distrazione, ottica e acustica quanto motoria; isola e focalizza l'attenzione spettatoriale in modo impossibile per gli altri mezzi di riproduzione. «I processi proiettivi prendono la guida, a livello ottico e di contenuto. Ciò che lo spettatore deve vedere gli è irrevocabilmente prescritto, anche per quanto riguarda la durata dell'osservazione. Non decide più lui, ma la proiezione<sup>176</sup>». Idee in linea con diverse teorie cinematografiche, tanto del periodo interbellico quanto postbellico, che assegnano un ruolo fortemente passivo allo spettatore cinematografico.

Altro punto fondamentale è il carattere standardizzato e collettiva della ricezione filmica, che «vale per tutte le centinaia [di persone] che devono prendere parte contemporaneamente alla rappresentazione con sentimento immediato<sup>177</sup>». La relazione tra opera d'arte e osservatore diventa così relazione tra opera d'arte e spettatori (al plurale): da individuale passa a collettiva, e la rimediatazione dell'arte attraverso il film ne modifica la percezione perché, a parere di Cürlis,

---

<sup>172</sup> Cfr. capitolo II.

<sup>173</sup> H. CÜRLIS, *Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film*, in G. ROHDE (a cura di), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Blaschker, Berlino 1955, p. 172.

<sup>174</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, nota 21, p. 86.

<sup>175</sup> H. CÜRLIS, *Das Problem der Wiedergabe*, p. 174.

<sup>176</sup> IBIDEM.

<sup>177</sup> IBIDEM.

genera approssimativamente la medesima reazione condivisa da più individui. Non più insomma un rapporto uno a uno, ma uno a molti, nel quale la risposta del singolo spettatore è condizionata da quella altrui, mentre l'osservatore di una fotografia o di un originale riesce – o dovrebbe riuscire – a mantenere una maggiore indipendenza di giudizio.

Cürlis ammette una similitudine con la proiezione di diapositive: anche questa avviene al buio, la struttura e l'organizzazione dell'evento sfuggono all'osservatore e sono esclusivo appannaggio del conferenziere, la durata della visione fa capo al giudizio di quest'ultimo. Tuttavia l'immagine, essendo comunque statica, *resterà* comunque più a lungo sullo schermo di quanto essa *scorre* nel film<sup>178</sup>. Si potrebbe tentare di riprendere statisticamente l'opera, ma ciò contraddirebbe la caratteristica costitutiva del cinema, ossia il movimento e il conseguente sviluppo spazio-temporale dell'immagine audiovisiva<sup>179</sup>, che presenta tra i suoi indubbi vantaggi la possibilità di rendere conto della spazialità intrinseca dell'oggetto e delle sue relazioni spaziali con ciò che lo circonda («si entra nello spazio dell'opera<sup>180</sup>»), cosa difficilmente ottenibile con altri mezzi di riproduzione.

Non mancano, né sono taciuti, i limiti del film, spesso di natura organizzativa ed economica: limitata disponibilità di sale, scarso interesse a includere i *Kulturfilme* nella programmazione, difficoltà ad avere spazi e apparecchiature di proiezione adeguati per scuole, università, musei, istituzioni culturali, basso investimento finanziario dell'industria cinematografica per questi film.

Quali che siano i motivi (di natura teorica o concreta), Cürlis rileva un generale rifiuto dei circoli accademici per il film come mezzo di diffusione e divulgazione dell'arte. «Il film culturale è parte della traduzione meccanizzata per le masse dell'arte di tutti i tipi, problema che provoca tra i più una ferma condanna<sup>181</sup>»; appartiene «all'“arte in conserva”, come si denomina volentieri la riproduzione musicale con dischi, nastri e radio<sup>182</sup>». Eppure la riproduzione mediale dell'arte appare a Cürlis, negli anni Cinquanta, un passo ormai compiuto e irreversibile, con il quale è necessario misurarsi, dal momento che è conseguenza e risposta dell'educazione ottica e acustica che caratterizza gli individui moderni e soprattutto le giovani generazioni. Un'educazione non impartita né ricevuta nelle aule scolastiche, ma sviluppatasi per naturale contatto, a causa della progressiva e sempre più capillare «infiltrazione» dei media nella vita quotidiana. Ritorna nuovamente il *topos* dell'educazione dello sguardo e dell'adattamento percettivo *ai media e attraverso i media*, che investe anche il rapporto con le arti canoniche. Cürlis si dimostra così perfetto esponente della cultura e dei dibattiti della scena tedesca degli anni Venti, della quale era stato una figura di spicco con i suoi celebri e lodati cortometraggi.

Ma anche per lui, in conclusione, il fine del cinema nell'accostarsi ad opere pittoriche, architettoniche e scultoree deve limitarsi, per usare l'espressione panofskiana, «a non essere nulla di più che una *buona* riproduzione». Il cinema deve essere cioè medium riproduttivo *strictu sensu*, e non creativo: non deve partire dall'opera d'arte per creare un'opera filmica autonoma, ma soltanto porsi a servizio dell'arte. «L'obbiettivo deve essere sempre condurre l'uomo all'arte. Il film deve essere solo un mezzo. Qui sta la differenza con il film a soggetto o di finzione, che dovrebbe essere una creazione artistica autonoma e non un mezzo di

---

<sup>178</sup> IBIDEM.

<sup>179</sup> IVI, p. 175.

<sup>180</sup> IVI, p. 177.

<sup>181</sup> IVI, p. 183.

<sup>182</sup> IBIDEM.

trasmissione della letteratura, del libro o della pièce teatrale. Se è completo, corrisponde a se stesso. Il film culturale che mostra l'opera d'arte deve attirare l'attenzione sull'originale. È servitore dell'arte, e deve essere un buon servitore<sup>183</sup>». Il tema, nel dibattito sul documentario artistico, è fonte di un'insanabile controversia tra i molti che si allineano alla posizione di Cürlis (perlopiù storici e critici dell'arte) e le poche voci (di cineasti e critici cinematografici, tra cui André Bazin) che affermeranno, anche per questo genere, l'autonomia del cinema come linguaggio creativo ed espressivo, chiamato a produrre sempre un'autentica opera d'arte cinematografica.

La comparsa dei primi documentari d'arte nel corso degli anni Trenta è certamente ricollegabile a molteplici fattori storici e culturali: il progressivo sorgere e stabilizzarsi del genere documentario *tout court* in Europa; l'impulso all'impiego del medium in senso educativo e didattico e la riflessione che lo accompagna; gli intenti di promozione nazionalista riscontrabili, anche se in maniere e misure diverse, in tutti i casi, ma particolarmente evidenti in quello italiano: i documentari del Luce, infatti, dedicati ai "geni" dell'arte italiana, si iscrivono in una retorica di celebrazione dell'eccezionalità italica tipica del regime fascista.

Sono tutte cornici da tenere in considerazione. Tuttavia, si è preferito concentrarsi sulla questione della riproduzione fotografica dell'arte, sul dibattito che attorno ad essa si sviluppa, sulla proliferazione dei libri d'arte illustrati poiché si ritiene che questo sia il campo primario per indagare l'origine del fenomeno: nell'intreccio tra riproducibilità dell'arte, mutamenti della percezione e dello sguardo, disciplina storico-artistica, editoria d'arte, fotografia documentaria e film culturale si incontrano i presupposti tanto per gli entusiasmi che portarono alla nascita e alla rapida diffusione del genere quanto per i dubbi, i timori e talvolta i rifiuti cui andò incontro. È un panorama ampio, complesso, che si è richiamato attraverso snodi salienti, figure e opere emblematiche, e sul quale molto è stato scritto, ma molto resta ancora da scrivere.

Si è voluto in particolare rimarcare come la storia dell'arte sia uscita profondamente mutata da questo processo storico. Fotografia prima e cinema poi agiscono profondamente non solo sull'arte, cambiandone lo statuto (come Benjamin indica), ma altrettanto sulla storia dell'arte. Il modo con cui uno storico o un critico nel XX secolo (*qualunque* storico o critico) guarda all'arte non può considerarsi immune dall'influsso dell'immagine in movimento e dalle peculiari modalità di visione, percezione e comprensione che il film ha introdotto nella sensibilità moderna. Per questo, nonostante Grasskamp nel suo accurato studio sul *musée imaginaire* si chieda se sia *davvero* necessario richiamare il cinema per spiegare l'operazione di Malraux e non bastino invece gli esempi tratti dai contesti editoriali e museali (presupponendo implicitamente che *non* sia necessario), appare invece lampante che non solo il museo immaginario costituisce un modello costantemente richiamato per il film sull'arte, ma il film in sé è a sua volta archetipo innegabile e non minimizzabile del *musée imaginaire*.

Mentre a metà del XX secolo, come si è visto, la disciplina oppone ancora una certa resistenza ad ammettere o a posizionare il cinema nel percorso storico delle arti – eccezion fatta per singole figure come Ragghianti –, questo già da tempo agisce all'interno di essa e la modifica, specie quando si propone come un apparentemente docile strumento al suo servizio. Autentico "cavallo di Troia", il documentario artistico costringe così la storia dell'arte a

---

<sup>183</sup> IVI, p. 187.

confrontarsi con il nuovo medium in maniera diretta e sotto molteplici punti di vista, a partire da quello teorico, a cui ora ci si volgerà.

## CAPITOLO II

# SALVARE L'ARTE E IL CINEMA. IL DIBATTITO TEORICO

«Il film sull'arte è di moda: ha i suoi Congressi, i suoi Cineclub, la sua federazione internazionale...  
gli rimane da conquistare una dottrina.»  
(Pierre Michaut)<sup>1</sup>

Tra il dicembre del 1951 e il giugno del 1952 compare sulle pagine della rivista «Cinema» un'inchiesta in quattro puntate dedicata al film sull'arte, cui rispondono eminenti personalità del panorama italiano degli studi storico-artistici<sup>2</sup>. Le otto domande del questionario toccano, pur nella loro sinteticità, diversi punti fondamentali che chiunque si accinga a sviluppare una riflessione sul documentario d'arte deve giocoforza prendere in considerazione. Le risposte, tutte di estremo interesse e che emergeranno con frequenza nelle prossime pagine, costituiscono una sorta di *fil rouge* nell'esplorazione dell'ampio dibattito sul film sull'arte fiorito tra riviste, conferenze, monografie, cataloghi.

La parabola storica del dibattito ricalca, a grandi linee, quella del genere cinematografico stesso<sup>3</sup>: abbozzatasi negli anni Trenta, questa conversazione a molteplici voci conosce la sua stagione d'oro tra la fine del conflitto mondiale e la metà del decennio successivo. Il periodo apicale, in cui si dibatte intensamente sull'essenza, le finalità, i modelli, le implicazioni teoriche, le difficoltà pratiche, i possibili sviluppi dei film sull'arte si colloca nei primi anni Cinquanta. Nel corso degli anni questa spinta riflessiva e dialogica andrà progressivamente scemando finché, negli anni Sessanta, la crisi del genere, anche a livello speculativo, si fa evidente: gli articolati tentativi di teorizzazione d'ampio respiro del decennio precedente scompaiono quasi del tutto, mentre gli interventi sulle riviste, sempre più rari e stringati, si limitano spesso a semplici recensioni di singoli documentari o a resoconti (solo saltuariamente critici) delle edizioni dei festival di Bergamo e Venezia dedicati al film sull'arte. Geograficamente, la discussione si concentra soprattutto in Italia e in Francia, le due nazioni che, insieme al Belgio, sono anche maggiormente attive nella realizzazione di film sull'arte.

Come dimostra anche il regesto riportato in appendice e riferito solo agli scritti di area italiana<sup>4</sup>, la quantità di interventi è comunque ragguardevole. Chiaramente, non tutti si attestano sulla medesima qualità intellettuale e molti di essi, specie a partire dal 1957-1958, abbondano di ridondanze e ripetizioni, senza aggiungere nulla di nuovo alla riflessione generale. Di fronte

---

<sup>1</sup> P. MICHAUT, *Per una classificazione dei film sull'arte*, «Bianco e Nero. Rivista mensile di studi cinematografici», anno XIV, n. 2, febbraio 1953, p. 31.

<sup>2</sup> M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, fasc. 77, 31 dicembre 1951; vol. VII, anno V, fasc. 80, 15 febbraio 1952; vol. VII, anno V, fasc. 83, 1 aprile 1952; vol. VII, anno IV, fasc. 89, 30 giugno 1952. Rispondono all'inchiesta Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Lionello Venturi, Enzo Carli, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Achille Bertini Calosso, Roberto Pane, Umbro Apollonio, Giovanni Becatti, Antonino Santangelo.

<sup>3</sup> Non è un caso che siano numerosi coloro che realizzano documentari e sviluppano al contempo delle riflessioni scritte, segno di una sinergia tra attività pratica e speculazione intellettuale del resto piuttosto frequente nel campo del cinema documentario.

<sup>4</sup> Cfr. *Regesto degli articoli di area italiana sul film sull'arte (1945-1970)*.

a questa mole di articoli e saggi, si terranno qui in considerazione solo i più significativi. L'analisi procederà enucleando i temi essenziali e i grandi problemi sui quali gli autori ritornano ciclicamente nei tentativi di sistemazione di un oggetto che, come vedremo, è multiforme e restio a definizioni e categorizzazioni definitive. In filigrana, dall'esame comparato degli scritti, sembra emergere una sorta di schema fisso per un "buon" articolo sul film sull'arte, su cui torneremo nella conclusione del capitolo.

## Preambolo d'anteguerra

Parallelamente alle prime produzioni di documentari d'arte sonori, prodotti attorno alla metà degli anni Trenta in Italia, Belgio, Germania e Francia, anche la riflessione teorica conosce i primi contributi. Si tratta di episodi ancora isolati e che tuttavia toccano, in maniera seppur abbozzata, gran parte dei temi che nel dopoguerra saranno ampiamente dibattuti e analizzati.

La riflessione sui rapporti tra cinema e arti figurative dell'epoca è dominata dall'esigenza di legittimare il carattere artistico del cinema, attraverso la consueta tematizzazione del "paragone delle arti" e ricorrendo in particolare a un serrato confronto tra pittura e film in grado di rilevare la forte influenza della prima sul secondo<sup>5</sup>. Dimostrare l'esistenza di uno stretto legame, quasi di una filiazione, del cinema con le arti plastiche – e, per altri versi, con la musica, la letteratura o il teatro – è un passo fondamentale per poterlo annoverare tra le forme espressive, emancipandolo dalle etichette di prodotto industriale o di mero intrattenimento: uno sforzo iniziato sotto varie forme fin dagli anni Dieci, ma che l'avvento della tecnologia sonora aveva drasticamente riproposto e rinnovato.

In uno di questi testi possiamo individuare, specie per quanto concerne l'ambito italiano, il punto di avvio della riflessione sulla relazione tra cinema e opere d'arte, sia per la sua profondità concettuale, sia per la risonanza e l'importanza che assunse nei decenni successivi. Nel 1933, in *Cinematografo rigoroso*<sup>6</sup>, Carlo Ludovico Ragghianti dichiara perentoriamente «il valore sostanzialmente visivo proprio dell'espressione cinematografica. Valore visivo non dissimile, anzi della stessa natura di quello in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura. Il cinema è "arte figurativa", senz'altro. Né più, né meno<sup>7</sup>». Rispetto dunque all'idea di una discendenza del film dalla letteratura, per il suo carattere tendenzialmente narrativo, o dalla musica, per via della componente ritmico-temporale, Ragghianti ne individua l'essenza profonda nella

---

<sup>5</sup> Si vedano, a titolo di esempio e per restare in Italia, A. CONSIGLIO, *Cinema: arte e linguaggio*, Hoepli, Milano 1936; V. COLLINA, *Il cinema e le altre arti*, Fratelli Lega, Faenza 1936; E. DELLA PURA, *Elevare il cinema al rango della pittura*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. II, anno VI, fasc. 131, 10 dicembre 1941; L. DE LIBERO, *Il cinema come storia della pittura*, «Bianco e Nero. Rassegna di arte, critica e tecnica del film», anno VI, n.1, gennaio 1942; infine il lungo intervento di Domenico PURIFICATO su cinema e pittura apparso in più puntate su «Cinema» nel 1940 e riprodotto in *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980*, a cura di F. GALLUZZI [catalogo della mostra, Centro per l'Arte Diego Martelli – Castello Pasquini, Castiglioncello, 14 luglio – 4 novembre 2007], Skirà, Milano 2007, pp. 198-220, già richiamato nel capitolo I.

<sup>6</sup> C.L. RAGGHIANI, *Cinematografo rigoroso*, «Cine-convegno», anno I, n. IX, 25 giugno 1933, poi in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, seconda edizione aggiornata 1957. Sulla riflessione di Ragghianti sul cinema si vedano i contributi contenuti in M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000], Charta, Milano 2000 e V. MARTORANO, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, Franco Angeli, Milano 2011.

<sup>7</sup> C.L. RAGGHIANI, *Cinematografo rigoroso*, in *Cinema arte figurativa*, p. 44.



figuratività, realizzata attraverso una particolare tecnica nella quale è però possibile infondere la traccia di un'azione creatrice, di una personalità autoriale, rendendola così *techné, ars*:

«Parimenti, anche nel cinematografo, o si parla di mera tecnica [...], o, parlando d'arte, bisogna continuamente e necessariamente riferirsi a una espressione in cui sia risolta o identificata quella tecnica, che ormai non ci interessa più come tale, mentre invece cerchiamo di comprendere il processo ideale, l'attività sentimentale e umana che di sé l'ha informata. E così non possiamo fare a meno di considerare, come sempre che si parli d'arte, una personalità<sup>8</sup>.»

Il cinema deve dunque essere annoverato senza dubbio all'interno delle arti figurative<sup>9</sup>: «Così, riguardo al cinematografo, rispetto alle altre arti plastiche, ciò che si deve anzitutto tener ferma e presente è la loro identità fondamentale di arti figurative<sup>10</sup>». Ciò che lo differenzia da pittura, scultura o architettura è il valore temporale, ossia un concetto e un senso del tempo inteso come “durata” che fin dall'Impressionismo si fa strada sempre più perentoriamente nei movimenti pittorici, esplodendo infine nelle avanguardie del primo Novecento, e che al contempo si estrinseca nel nuovo medium. Il cinematografo «ha appunto la proprietà di giovarsi dello spazio (valori figurativi) distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale<sup>11</sup>», creando così un «innesto di spazio-tempo» che è l'elemento generatore di tutti i possibili effetti (di suggestione, evocazione, analogia, ragionamento) sullo spettatore. È chiaro che ponendo un'identità per così dire “genetica” tra arti plastiche e cinema, entrambi rientranti nella più vasta classe delle arti figurative, Ragghianti pone anche un'indispensabile base per immaginare non solo un confronto teorico, ma anche un incontro reale tra di esse: quello della macchina da presa di fronte all'opera. D'altra parte, l'espressione da lui individuata per il cinema come «svolgimento di valori formali nel tempo<sup>12</sup>» non riassume già, *in nuce*, il principio costitutivo del film critico che l'autore svilupperà nel dopoguerra? Sebbene dunque *Cinematografo rigoroso* non tratti esplicitamente di documentari d'arte, ma anzi sia per lo più dedicato ad analisi di lungometraggi di finzione, le sue indicazioni assicurano solide fondamenta alle nascenti riflessioni sul film sull'arte.

Fino al termine del conflitto mondiale esse sono ancora poco numerose, e si limitano anzi a una manciata di articoli. Il contributo maggiore arriva da Paul Heilbronner<sup>13</sup>: se *Il cinema come arte figurativa*<sup>14</sup> permane ancora nell'ambito della speculazione sui rapporti astratti tra cinema e pittura (con evidente debito ragghiantiano), il precedente *Cinema documentario: il film e le belle arti*<sup>15</sup> affronta esplicitamente il problema della ripresa delle opere artistiche. Il successivo *Cinematografando le opere d'arte*<sup>16</sup> è invece il resoconto – ricco di osservazioni su problemi concreti ingegnosamente risolti – della realizzazione di un documentario d'arte su alcuni

---

<sup>8</sup> IVI, p. 48.

<sup>9</sup> Sulle implicazioni estetiche dell'aggettivo “figurativo”, si vedano le osservazioni di Ragghianti contenute in *Una divulgazione del cinema come arte figurativa e del critofilm d'arte*, «Critica d'arte», anno III, n. 16, luglio-agosto 1956, poi in *Cinema arte figurativa*, in particolare pp. 299-301.

<sup>10</sup> C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, p. 46.

<sup>11</sup> IVI, p. 65.

<sup>12</sup> IBIDEM.

<sup>13</sup> Paul Heilbronner, storico dell'arte tedesco emigrato in Italia a inizio anni Trenta e in seguito negli Stati Uniti, era stato allievo di Heinrich Wölfflin a Monaco di Baviera.

<sup>14</sup> P. HEILBRONNER, *Il cinema come arte figurativa*, «Intercine», anno VII, n. 7, 1935.

<sup>15</sup> P. HEILBRONNER, *Cinema documentario: il film e le belle arti*, «Cine-convegno», anno II, n. XII, 25 luglio 1934.

<sup>16</sup> P. HEILBRONNER, *Cinematografando le opere d'arte*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno II, vol. I, fasc. 13, 10 gennaio 1937.

capolavori architettonici fiorentini: fin dal principio, la figura del teorico si lega strettamente a quella del realizzatore del film d'arte<sup>17</sup>. Tra i tre scritti, il più interessante è dunque il secondo, che, così come un altro breve ma importante contributo scritto in pieno periodo bellico, *I documentari e i pittori* di Mario Verdone<sup>18</sup>, sembra voler condensare in poche righe tutte le possibili questioni che scaturiscono dall'incontro tra camera e opera.

Dopo aver sottolineato il contributo che il cinema potrebbe fornire allo studio delle belle arti, Heilbronner non nasconde che «i mezzi di cui essa [*la cinematografia*] si serve costringono addirittura ad un severo discernimento e a una precisa presa di posizione»<sup>19</sup>: richiedono cioè all'autore un rigore e una perizia derivanti sia da una profonda conoscenza della storia dell'arte che da un'esperta padronanza del mezzo filmico. L'interpretazione delle opere d'arte attraverso il cinema è infatti, secondo Heilbronner, operazione rischiosa, poiché le toglie dalle categorie dimensionali tradizionali per porle in una nuova modalità di visione; modalità che, se non correttamente impiegata, può creare un'illusione ingannevole, dal momento che la visione della camera è inevitabilmente soggettiva e impiega elementi (come il primo piano o il montaggio) che potrebbero portare a una deformazione percettiva o conoscitiva. Tuttavia, pur non potendo in alcun modo sostituire la contemplazione dell'originale, Heilbronner sottolinea come «l'arte antica può esercitare un effetto vivo soltanto se viene presentata in una visione ispirata a criteri moderni. E moderna è la visione che dà la cinematografia<sup>20</sup>».

Dal canto suo Mario Verdone pone l'accento sull'inconciliabilità tra la visione dell'uomo di cinema e quella del critico d'arte nel film dedicato alla pittura: il primo tenderà a «drammatizzare il materiale a disposizione», nonostante «la materia pittorica, come ogni altra materia d'arte, sfugga a una nuova enunciazione artistica», mentre il secondo «è condotto a trattare e commentare professoralmente la materia, con un filo logico apparentato, più o meno, alla conversazione o alla conferenza breve con proiezioni<sup>21</sup>». Concludendo con la necessità di una stretta collaborazione tra cineasta e critico, Verdone pone in campo la distanza di approccio tra le due figure chiave del film sull'arte, un tema che, come vedremo, percorre l'intero dibattito nei decenni seguenti e sottende concezioni radicalmente diverse della natura del film e delle sue finalità, così riassunte da Verdone: «Il documentario [...] può dare diverse annotazioni, se non criticamente creative, almeno indicative per un fine divulgativo, informativo e formativo e, dunque, didattico<sup>22</sup>».

Effetti della visione della macchina da presa sull'opera d'arte, corretto utilizzo degli elementi del linguaggio cinematografico, problematici rapporti tra regista ed esperto d'arte, finalità e tentativi di classificazione delle diverse tipologie di film sull'arte, resoconti di esperienze concrete: in questi pochi contributi si adombrano già le diverse declinazioni che il dibattito assumerà, con ben altre proporzioni, nel dopoguerra.

---

<sup>17</sup> Si veda a tal proposito anche Valerio MARIANI in *Lettura del Barocco*, in «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno VII, vol. II, fasc. 148, 25 agosto 1942, dove fornisce un resoconto della realizzazione del cortometraggio *Roma Barocca*, girato insieme a Mario Costa.

<sup>18</sup> M. VERDONE, *Il documentario e i pittori*, in «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno VIII, vol. II, fasc. 171-172, 25 agosto 1943.

<sup>19</sup> P. HEILBRONNER, *Cinema documentario: il film e le belle arti*, p. 48.

<sup>20</sup> *IVI*, p. 50.

<sup>21</sup> M. VERDONE, *Il documentario e i pittori*, p. 76.

<sup>22</sup> *IBIDEM*.

## L'occhio interminabile della camera

Prendendo a prestito il titolo del noto libro di Jacques Aumont sui rapporti tra cinema e pittura<sup>23</sup>, questa disamina della dottrina del film sull'arte prende avvio dalle considerazioni circa le potenzialità della camera posta davanti all'opera, e dagli specifici effetti da essa provocati. L'occhio meccanico, infatti, trasforma inevitabilmente qualunque oggetto ripreso secondo le caratteristiche costitutive del linguaggio filmico: taglio, scala, angolazione dell'inquadratura, movimenti di macchina, ritmo di montaggio, durata della visione, profondità di campo, apporto sonoro. Questi elementi assumono ancora maggiore rilevanza se applicati a un profilmico che è già, a sua volta, una riconfigurazione del reale attuata attraverso i canoni di un linguaggio artistico. Di fronte a questo doppio passaggio, dal reale a una prima forma espressiva, e da questa a una seconda forma espressiva, i codici si sovrappongono generando effetti inediti, con conseguenze cariche di senso. In questi film «al secondo grado», secondo la celebre espressione di Marcel L'Herbier<sup>24</sup>, le possibilità offerte dalla macchina da presa per indagare l'arte possono puntualmente trasformarsi in altrettanti rischi di travisarla. Qualunque strumento filmico è una risorsa e un pericolo: un'arma a doppio taglio, in definitiva, da maneggiare con cura per non ottenere effetti deleteri, talvolta diametralmente opposti, tanto alla buona riuscita del film quanto al corretto approccio all'opera d'arte.

Immancabilmente e immediatamente rilevata dai maggiori contributi teorici è la potenza dell'occhio cinematografico: «Le capacità di registrazione del cinema sono maggiori di quelle dell'occhio umano» rileva Paul Haesaerts, che prosegue elencando

«la divisione dello schermo, le panoramiche verticali e orizzontali, le carrellate indietro ed avanti, le giustapposizioni, i confronti, le macrofotografie, gli obiettivi deformanti, gli schemi animati, le diversità della luce, le cadute, le esitazioni, le rotazioni di apparecchi sono altrettanti mezzi d'espressione, di forme sintattiche a servizio del cineasta critico<sup>25</sup>».

Gli fa eco Valerio Mariani:

«Chiunque abbia praticamente composto ed eseguito un documentario d'arte avrà dovuto riconoscere che la macchina da presa può essere il più delicato e penetrante strumento di critica che si possa immaginare: così come può falsare completamente i valori espressivi delle opere illustrate, se usata senza consapevolezza critica, altrettanto può chiarire in maniera sorprendente il carattere essenziale e quindi determinare il vero significato dell'opera, quando venga adoperata come mezzo di analisi e di scoperta del vero significato estetico del materiale artistico che vogliamo documentare<sup>26</sup>».

Il potere rivelatorio dell'immagine cinematografica fa dunque apparire le opere in maniera inedita:

«È vero che, penso, quasi tutti i film dotati di una reale qualità sembrano fornire una particolare sensazione di piacere nel vedere qualcosa con una nuova profondità e

---

<sup>23</sup> J. AUMONT, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Parigi 1989; trad. it., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991.

<sup>24</sup> M. L'HERBIER, *Film al secondo grado*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 64.

<sup>25</sup> P. HAESAERTS, *La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema*, in M. VERDONE, *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Bianco e Nero Editore, Roma 1952, p. 219.

<sup>26</sup> V. MARIANI, *Aspetti didattici del film sull'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, 1956, p. 53.

penetrazione, come fosse per la prima volta: il che è, nuovamente, la particolare proprietà del film. Espone. Ma, inoltre, scopre. Questo senso di scoperta, molto simile a quello di una persona astigmatica che all'improvviso vede un nuovo e più ricco mondo nel momento in cui, per la prima volta, indossa le sue nuove lenti, persiste addirittura, in maggiore o minor misura, nelle successive visioni del film<sup>27</sup>.»

O ancora: «Vale la pena notare che i film, anche quelli in bianco e nero, prestano a ogni tipo di pittura un fascino particolare, dovuto alla strana presa esercitata dallo schermo, una materia che è tuttora oggetto di investigazione da parte dei filmologi<sup>28</sup>».

È certamente vero che la questione del caratteristico fascino assunto dalla realtà se mediata dalla macchina da presa è oggetto di indagine sistematica, nei primi anni Cinquanta, nell'ambito della filmologia, da un punto di vista soprattutto psicologico e talvolta anche estetico<sup>29</sup>. Ma, in generale, l'argomento non è per nulla nuovo: l'enfasi sul potere disvelatorio e trasformativo dell'obbiettivo, che consente di «esprimere con delicatezza, ma con la massima intensità, ciò che è taciuto, [di] rilevare ciò che resta latente<sup>30</sup>», si ricollega con evidenza alla stagione della riflessione teorica prettamente cinematografica fiorita in Europa tra le due guerre: dalla *photogénie* teorizzata da autori francesi come Jean Epstein, Germaine Dulac, Louis Delluc o Elie Faure<sup>31</sup> alla riflessione di matrice gestaltica di Rudolph Arnheim<sup>32</sup> o alle fondamentali considerazioni, in particolare sul primo piano, di Béla Balázs<sup>33</sup> (e senza dimenticare l'onnipotenza del cine-occhio vertoviano<sup>34</sup>), tutte radicalmente fondate sul riconoscimento della capacità della macchina cinematografica di mostrare il reale sotto una nuova luce, di rivelare configurazioni del visibile altrimenti non afferrabili e apprezzabili e di rifondare, allargandola e potenziandola, la visione moderna. L'onda lunga di questi contributi seminali sembra confluire, declinata in una prospettiva specifica, nella riflessione sul film sull'arte. La macchina, che con il primo piano rivela «il volto delle cose», fornendo «nuovi temi da meditare» e scoprendo «le occulte radici della vita che già conoscevamo, o credevamo di conoscere<sup>35</sup>», sembra accentuare questa sua capacità penetrativa nel momento in cui è posta di fronte all'opera d'arte, rivelando del nuovo in qualcosa che già si ritiene di conoscere. Una riflessione di Pierre Francastel – che pare riecheggiare le parole di Balázs – sembra assegnare il primo e più importante ruolo epistemologico nel film sull'arte proprio al potere fotogenico della camera, che cogliendo ed esaltando l'aspetto figurativo dell'arte attiva una nuova modalità di sguardo su di essa da parte dello spettatore:

---

<sup>27</sup> I. BARRY, *Pionieering in Films on Art*, in W. McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, The American Federation of Arts, New York 1952, p. 3.

<sup>28</sup> F. N. BOLEN, *Films and the Visual Arts*, in ID. (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, Fédération Internationale du Film d'Art – UNESCO, Parigi 1953, p. 5.

<sup>29</sup> Si veda, a titolo d'esempio, l'articolo di P. FRANCASTEL, *Espace et illusion*, «Revue Internationale de Filmologie», anno II, vol. II, n. 5, 1949, pp. 65-74.

<sup>30</sup> P. HAESAERTS, *La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema*, p. 218.

<sup>31</sup> J. EPSTEIN, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. PASQUALI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002; E. FAURE, *De la cinéplastique*, «La Grande Revue», CIV, n. 11, novembre 1920, poi in ID., *L'Arbre d'Eden*, Crés, Parigi 1922; L. DELLUC, *Cinéma & Cie*, a cura di P. LHERMINIER, Cinémathèque Française, Parigi 1986.

<sup>32</sup> R. ARNHEIM, *Film als Kunst*, 1932, trad. it., *Cinema come arte*, Il Saggiatore, Milano 1960.

<sup>33</sup> B. BALÁZS, *Der sichtbare Mensch*, 1924, trad. it., *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008 (si veda l'introduzione di Leonardo QUARESIMA per un inquadramento del pensiero del teorico ungherese). Cfr. anche B. BALÁZS, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1952, trad. it., *Il film*, Einaudi, Torino 1987 [2002].

<sup>34</sup> D. VERTOV, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. MONTANI, Mimesis, Milano – Udine, 2011.

<sup>35</sup> B. BALÁZS, *Il film*, pp. 49-50.

«Il film, che ci ha rivelato innumerevoli dettagli del mondo che ci circonda, ci mostra anche nuovi aspetti dell'opera d'arte, da cui risulta una nuova visione e una nuova educazione dell'occhio stesso dei più avvertiti. Il cinema, che ci ha aperto in generale dei nuovi punti di vista sul mondo esteriore, è anche un mezzo per approfondire la nostra conoscenza di quegli organismi misteriosi che sono i capolavori<sup>36</sup>».

Ugualmente, Sergio Frosali richiama direttamente le idee di Epstein in un suo intervento:

«E i particolari cominciano ad apparirci volta a volta come tante emozionanti scoperte verso una verità e una conoscenza che a mano a mano ci diverrà più prossima. Il cinema, col suo occhio acuto e in definitiva tutt'altro che fisico, non farà altro che materializzare davanti a noi delle idee, dei concetti. Poiché il cinema, in mani adatte, può essere non solo uno strumento di riproduzione ma, come dice Epstein, «l'oeil surréel du monde», o più esattamente «l'instrument le plus réaliste de l'irréel», cioè lo spirito<sup>37</sup>».

Se quello della riflessione teorica sul cinema degli anni Venti è un retroterra comune (sebbene forse non sempre consapevolmente riconosciuto) per molte osservazioni di questo tipo, altrettanto importante è la matrice derivante dal campo specifico della critica d'arte.

Da un lato, la macchina da presa si aggiunge alla fotografia come mezzo di indagine attenta e scientifica dell'opera, diviene «una sonda, una lente d'ingrandimento, un telescopio, un retrovisore<sup>38</sup>», integrandosi nel novero degli strumenti a disposizione del critico e del *connaisseur*, per studiare nel dettaglio, anche materiale, l'oggetto in esame. Dall'altro lato, lo sguardo della camera mette in risalto la natura eminentemente figurale dell'opera, ne fa emergere con una chiarezza difficilmente eguagliabile tramite la parola scritta gli schemi formali e compositivi, le dinamiche interne, l'organizzazione spaziale. L'analisi così compiuta si colloca allora nell'alveo delle teorie della pura visibilità<sup>39</sup>, alla quale si rifanno, pur in maniera ben diversa l'uno dall'altro, sia Ragghianti che Haesaerts, l'uno ricostituendo il processo creativo a partire dagli aspetti formali dell'opera, l'altro evidenziando composizioni ed aspetti figurativi, con un procedimento d'analisi quasi di ascendenza gestaltica. È già stato rilevato il fondamentale contributo che le teorie purovisibiliste hanno avuto nella critica d'arte della prima metà del XX secolo<sup>40</sup>. Una specifica rilevanza è da esse rivestita nella fondazione teorica del film sull'arte, che punta a incarnare l'ideale fiedleriano di «spiegare il visivo con il visivo», in particolare per coloro – come i due storici dell'arte appena richiamati – che intendono il film sull'arte come autentico atto critico.

Si può quindi constatare come fin dalle prime mosse della riflessione teorica sul documentario d'arte – a livello della semplice osservazione degli effetti di una camera puntata su un'opera – essa presenta due matrici conviventi, l'una di ambito prettamente cinematografico, afferente alle teorie elaborate nel periodo interbellico, l'altra derivante dalle

---

<sup>36</sup> P. FRANCASTEL, *Le point de vue d'un pédagogue*, in *Le film sur l'art. Bilan 1950*, Les Arts Plastiques-UNESCO, Bruxelles-Parigi, 1950, p. 15.

<sup>37</sup> S. FROSALI, *Il cinema al servizio delle arti*, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative* [Studio italiano di storia dell'arte, Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948], Edizioni Universitarie, Firenze 1948, p. 71.

<sup>38</sup> P. HAESAERTS, *De la toile à l'écran*, «Critica d'arte», anno VIII, n. 47, settembre-ottobre 1961, p. 3. Anche Italo CREMONA (*Di un momento del cinematografo per lo studio delle opere d'arte*, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative*) si riferisce alla macchina come a una lente d'ingrandimento potenziata a disposizione del critico d'arte.

<sup>39</sup> Per un inquadramento generale sulla pura visibilità, si vedano G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995 [2006] (in particolare i capitoli 1, 2 e 4) e O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985 (capitolo 1).

<sup>40</sup> Cfr. capitolo I.

teorizzazioni dell'estetica e della critica d'arte del primo Novecento. La natura bifronte del film sull'arte si riflette in questa doppia discendenza genealogica della dottrina che si cerca di costruire attorno ad esso<sup>41</sup>.

Ma al di là di un generico "vedere di più" o "vedere meglio", quali possibilità dischiude l'obbiettivo rivolto all'opera? Possiamo suddividere in tre grandi tipologie il potere di rivelazione della camera. Anzitutto, un *potere analitico*, a cui si rifà la maggior parte dei contributi che riflettono sul documentario d'arte: la scomposizione e la ricomposizione dell'opera attraverso le leggi del moto, del montaggio, del ritmo cinematografico e dei suoi ulteriori elementi (colore o bianco e nero, commento parlato, musica, possibilità di animazione delle immagini) consentono uno sguardo più penetrante e capace di fare del film un mezzo didattico, divulgativo o, nella più auspicabile delle ipotesi, critico. Agli stessi obbiettivi concorre il *potere sinottico* del cinema, che permette di accostare con straordinaria efficacia le opere più diverse facendone scaturire, con estrema chiarezza, affinità e differenze, così da compiere un'efficace sintesi nella percezione e nella conoscenza dello spettatore tra le opere di uno stesso artista, di un movimento culturale o di un periodo storico:

«Dobbiamo riconoscere, tuttavia, che le virtù specifiche del film sull'arte sono sinottiche piuttosto che analitiche. In qualità di medium dinamico, il film può tollerare un'immagine statica solo per pochi secondi alla volta; le sue parole d'ordine sono Cambiamento e Sequenza. Perciò, dopo la visione, poniamo, di un film sulle incisioni di Goya, lo spettatore se ne andrà senza conoscere bene nemmeno una stampa, ma con una potente impressione del mondo dell'immaginazione di Goya nel suo complesso. Certi film [...] esibiscono questo potere di sinossi in forma estrema inseguendo il loro tema attraverso il lavoro di molti grandi maestri differenti, quasi sopraffacendo il pubblico in questo processo<sup>42</sup>».

Infine, sebbene sia raramente preso in considerazione, non bisogna dimenticare il *potere suggestivo* che il film esercita immediatamente sul pubblico: «è noto che il cinema possiede una eccezionale potenza di suggestione; lo spettatore deferisce all'obiettivo della macchina da presa tutte le sue qualità sensorie, rinuncia a ogni intervento critico sulla visione, compie inconsciamente tutti i movimenti nello spazio e nel tempo che il ritmo della rappresentazione gli impone<sup>43</sup>». Come rimarca anche Henri Lemaître, «il cinema non è essenzialmente un organo di dimostrazione, ma ben di più una forza di suggestione<sup>44</sup>».

Seppure rare, non mancano però le voci che pongono in dubbio la legittimità di un simile sguardo verso un dipinto o una statua: «tuttavia, l'opera realizzata da un uomo con gli occhi normali, mi pare che solo giudicata da un uomo con gli occhi normali abbia il più giusto destino<sup>45</sup>». Il rapporto di visione che l'opera instaura con l'osservatore è funzionalmente stabilito dall'opera stessa, e varia da caso a caso: la visione imposta all'osservatore dalla volta

---

<sup>41</sup> Va notato che le stesse teorie cinematografiche degli anni Venti mostrano ad un attento esame un debito sostanziale con quelle della pura visibilità: è nel clima concettuale scaturito da queste ultime infatti che può svilupparsi la riflessione sull'immagine "nuova" del cinema, tutta concentrata sul suo carattere visivo. La stretta connessione tra teorie purovisibiliste e teorie filmiche degli anni Venti nel film sull'arte viene indicata in uno scritto di estetica di Giuseppe VETRANO nella «Rivista del cinema italiano»: *Appunti per uno studio sistematico sui valori della critica d'arte nella critica cinematografica*, anno III, n. 5-6, maggio-giugno 1954.

<sup>42</sup> H.W. JANSON, *College Use of Films on Art*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, p. 40.

<sup>43</sup> G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 41.

<sup>44</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, Editions du Cerf, Parigi 1956, p. 134.

<sup>45</sup> I. CREMONA, *Di un momento del cinematografo*, p. 68.

della Sistina (d'insieme, a notevole distanza, su un asse verticale) è ben diversa da quella richiesta da un piccolo quadro fiammingo (ravvicinata, concentrata sui particolari). La fotografia, secondo Italo Cremona, ha alterato questa situazione, imponendo un'uniformità di visione a tutte le opere, applicando a tutte il medesimo tipo di sguardo e così privandole di un elemento della loro identità. «Se poi alla fotografia, alla serie di fotografie, s'aggiunge la ripresa cinematografica il procedimento s'arricchisce oltre che di altri elementi del fattore "tempo": ma d'un "tempo", si badi bene, invertibile e praticamente e non solo teoricamente arrestabile nell'attimo<sup>46</sup>». Un tempo, cioè, intrinsecamente diverso da quello "bloccato" nella pittura o nella scultura.

È proprio il nodo cruciale del rapporto tra spazio e tempo a creare le maggiori difficoltà di teorizzazione. L'ipoteca della spartizione di origine lessinghiana tra poesia e pittura, tra arti dello spazio e arti del tempo<sup>47</sup> – una sistemazione nella quale il cinema ha fin dal principio faticato a trovare posto, contribuendo anzi a scardinarla definitivamente – fa ancora sentire i suoi effetti e la conciliazione tra arti plastiche e film appare a molti ardua e a qualcuno addirittura impossibile, con il conseguente rifiuto di qualunque avvicinamento alle opere tramite la camera. Ne è fermamente convinto, dalle pagine di «Bianco e Nero», Giuseppe Fiocco:

«A questo punto, senza accennare al problema dei problemi, il quale ci chiede se è possibile illuminare un'arte con la tecnica di un'altra arte, si può subito dire che, stando alle loro esigenze sostanziali, né la scultura, né l'architettura, né tantomeno la pittura, sembrano capaci di essere tradotte in ritmo di tempo, cioè di moto; essendo la loro parola definita e fissata irrimediabilmente. Alle arti plastiche il cinematografo può quindi far la ruota interna come il pavone; non più<sup>48</sup>».

E più avanti rimarca ancora: «non c'è dunque possibilità alcuna di accostarsi al mondo tanto appassionante dell'arte, che accompagna la vita dell'uomo sino dal suo primo apparire, quale rugiada miracolosa? Bisogna schiettamente convenire che no<sup>49</sup>». Questa inconciliabilità permanente tra film e pittura emerge con frequenza negli scritti, e la sua più evidente conseguenza è ben sintetizzata da Beatrice Farwell in una sorta di legge di proporzionalità inversa: «più un film sull'arte è valido come film, meno accrescerà la comprensione di qualcuno sulla pittura<sup>50</sup>».

La dicotomia tra dimensione spaziale delle arti plastiche e dimensione temporale del cinema sottintende il conflitto tra la staticità delle prime e il dinamismo del secondo. Questa frizione tra mobilità e immobilità è acutamente sentita all'unanimità, poiché se è impensabile bloccare il film – pena la perdita del suo tratto essenziale – altrettanto inaccettabile è animare la pittura in maniera arbitraria, rompendo la stasi perfetta in cui l'autore ha voluto condensare e immortalare il movimento<sup>51</sup>. «La questione della relazione del soggetto visivo con il movimento

---

<sup>46</sup> IVI, p. 69.

<sup>47</sup> G.E. LESSING, *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; trad. it. a cura di M. COMETA, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2003.

<sup>48</sup> G. FIOCCO, *Documentari d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 104.

<sup>49</sup> IVI, p. 106.

<sup>50</sup> B. FARWELL, *Films on Art in Education*, «Art Journal», vol. 23, n.1, Autumn 1963, p. 40.

<sup>51</sup> È utile richiamare la differenza tra la ricerca dell'"istante pregnante" della pittura, che deve riuscire a condensare visivamente tutto l'evento in un solo momento di massima sintesi, e la volontà di cogliere l'"istante qualunque" che si fa strada nella rappresentazione artistica già dalla fine del XVIII secolo, assumendo una centrale importanza con l'invenzione della fotografia e nell'arte del secondo Ottocento. Il film, "che è tutto

del film e quello della struttura dell'oggetto filmico con l'oggetto visivo enfatizzano la vera difficoltà nell'interpretazione delle opere d'arte statiche attraverso il film<sup>52</sup>.»

Tra coloro che non ritengono che il quadro debba essere posto in movimento c'è notoriamente Roberto Longhi: riferendosi ai suoi celebri film realizzati insieme a Umberto Barbaro<sup>53</sup>, afferma che «le opere d'arte “stanno”, non intendono punto muoversi, dopo che furono, dall'autore stesso, proiettate in una “sosta”: vibrante, bruciante finché si vuole, ma sempre una sosta di perennità vivente.» Sarà il film a doversi arrestare, a dover lasciar «friggere» il fotogramma essenziale sullo schermo, mentre «i registi di documentari sull'arte dovranno provvedere a nuovi e particolari canoni di montaggio invece di sforzarsi all'impossibile<sup>54</sup>».

Roberto Paoletta è della stessa opinione su «Bianco e Nero»:

«Un'altra pretesa strana è poi quella di introdurre il movimento nell'opera d'arte. Ma crede davvero il nostro regista attraverso l'angolazione, la successione dei piani, le panoramiche e i carrelli di creare questo movimento? Allora sarebbe il caso di fargli comprendere, sia pure con le dovute precauzioni, che un quadro ha tra le quattro assi della cornice tutto il movimento che l'artista ha creduto imprimere alle sue figure, nel momento fecondo della creazione, al quale movimento nulla aggiungono i soliti banali virtuosismi dell'operatore cinematografico<sup>55</sup>».

Ma è Enzo Carli, nell'inchiesta di «Cinema», a proporre alcune delle osservazioni più significative su questa questione, in una risposta che vale la pena riportare per intero.

«Per quanto riguarda l'apprezzamento estetico, debbo rilevare che il cinema, essendo arte delle immagini *in movimento*, si pone in antitesi con ogni forma di attività critica attorno alle arti figurative, in quanto questa procede da una visione il più possibile lunga, ripetuta e meditata di oggetti *immobili* e destinati all'immobilità. Non è possibile conciliare il movimento, il trascorrere più o meno rapido delle immagini sullo schermo, il loro ritmo insomma, che è requisito essenziale di ogni opera cinematografica, con questa esigenza di contemplazione illimitata nel tempo (e simultanea di più opere, nel caso di confronti iconografici e stilistici), indispensabile presupposto di ogni riflessione critica. [...] Non credo neppure che determinati movimenti di macchina intorno a un dipinto o a una scultura, al fine ad esempio di mostrarne alcuni nessi compositivi, rapporti, corrispondenze, ecc. abbiano un'effettiva utilità critica, perché tali nessi e rispondenze non è il cinema a rilevarle, ma devono essere né chiari alla sensibilità e al raziocinio del critico e del regista prima che questi intervengano con l'apparecchio. Tali nessi, o valori, necessitando di essere espressi anzitutto concettualmente (con il che il processo critico può dirsi già completamente esaurito) il cinema avrà solo la facoltà di divulgarli in modo più piacevole e immediato, traducendo in immagini concetti e parole. È da avvertire inoltre che quando

---

tranne che un'arte istantanea”, può operare una sintesi tra queste due esigenze, cercando la pregnanza dell'evento e prolungandone temporalmente la visione, accostando istanti qualunque attraverso il montaggio. Cfr. J. AUMONT, *L'occhio interminabile*, capitolo *Le forme del tempo, o le intermittenze dell'occhio* e ID., *L'immagine*, Armand Colin, Parigi 2005; trad. it., *L'immagine*, Lindau, Torino 2007, pp. 238-242.

<sup>52</sup> P. FRANCASTEL, *The Art Film and Teaching*, «Report on the First International Conference on Art Film. Paris 26 June to 2 July 1948», Film Unit, Projects Division, Department of Mass Communications, UNESCO, Parigi, dattiloscritto, p. 8.

<sup>53</sup> Mi riferisco a *Carpaccio* (1948) e *Caravaggio* (1948). Su questi film si rimanda a P. SCREMIN (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Allemandi, Torino 1991 e A. UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», n. 129, gennaio 2008, pp. 2-40.

<sup>54</sup> R. LONGHI, *Editoriale. Documentari artistici*, «Paragone Arte», anno I, n. 3, 1950, p. 4.

<sup>55</sup> R. PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 99.



con determinati movimenti di macchina si cercasse di commentare determinati valori dinamici o spaziali di una composizione pittorica, di un'architettura o di una scultura [...] si giungerà inevitabilmente ad identificare il tempo dell'azione cinematografica, che ha il suo principio nell'accettazione della realtà del tempo fisico, col tempo interno dell'opera d'arte figurativa, che col tempo fisico non ha alcun rapporto diretto<sup>56</sup>».

Anzitutto, per Carli, il movimento del film sembra escludere qualunque possibilità di contemplazione dell'opera d'arte, che può avvenire solo con una disponibilità illimitata di tempo di osservazione; in secondo luogo, i movimenti di macchina non possono svolgere funzione propriamente rivelatrice di rapporti o nessi di composizione, ma possono essere meramente delle materializzazioni visive di un procedimento ragionativo ed intellettuale che in sé esaurisce l'atto di critica; infine, ed è forse l'osservazione più rilevante, tra film e pittura avviene uno scontro di temporalità diverse. Nell'indagare un'opera con una serie di movimenti di macchina, il film le assegna una temporalità che non può che coincidere con il tempo reale di quei movimenti; ma la pittura ha una propria temporalità interna completamente avulsa dal tempo fisico: una natura morta avrà una temporalità quasi nulla, mentre un fregio narrativo la fisserà tramite il ritmo compositivo. Si tratta in ogni caso di temporalità astratte, difficilmente costringibili nelle maglie del tempo reale, in cui invece opera il film. A queste osservazioni di Carli sull'impossibilità del cinema di restituire lo specifico livello temporale *interno* della raffigurazione, fanno però da contraltare le considerazioni di Carlo Ludovico Ragghianti (sulle quali si tornerà più in dettaglio nell'analizzare la categoria del film *critico* sull'arte): se consideriamo l'opera non come totalità chiusa e statica, ma come «processo» aperto, che mantiene in sé vive le fasi della creazione, l'unica comprensione possibile sull'opera sarà una «critica dinamica», in cui «il valore tempo nel dipinto è un elemento non esteriorizzato allo stesso modo, ma sempre reale, sia nel processo della visione, come nel processo di ricostruzione storica»<sup>57</sup>. È su questo processo dinamico e sulla temporalità dell'esame critico che il film si deve assestare, ricostituendo la genesi dell'opera.

Se nel caso del fattore tempo, ad ogni modo, è innegabile lo scontro tra due temporalità diverse, peculiari del medium cinematografico o delle diverse forme di arti plastiche, anche il tema della diversa spazialità genera frequenti considerazioni, sempre ricollegabili agli elementi del moto e del ritmo del film.

Giulio Carlo Argan, dopo aver specificato che l'incontro tra arti e cinema è potuto avvenire solo dopo che questo ha raggiunto piena maturità e consapevolezza dei propri mezzi, e così una spazialità che gli è propria, afferma che «l'opera d'arte figurativa può, in termini generali, definirsi un'immagine di movimento espressa in una forma fisicamente immobile<sup>58</sup>». Anche per lui, questa dinamica interna è ciò che l'atto critico deve sforzarsi di ricostruire e restituire. Dal momento che la sensibilità moderna è giunta a rifiutare la distinzione categorica di spazio e tempo e a situare tutti i fenomeni della sua realtà nella durata, ossia nell'indissolubile unità di spazio-tempo<sup>59</sup>, e che il cinema si fonda esattamente su questa unità spazio-temporale, «non può dunque sorprendere che, in questa trasposizione o trascrizione, le opere d'arte del passato recuperino miracolosamente la perduta capacità emotiva<sup>60</sup>». Per Argan è esattamente la

---

<sup>56</sup> M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (2), p. 64.

<sup>57</sup> C. L. RAGGHIANI, *Critica d'arte e cinema*, in *Cinema arte figurativa*, p. 262.

<sup>58</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 8, agosto 1949, p. 16.

<sup>59</sup> *IVI*, p.17.

<sup>60</sup> *IBIDEM*.

capacità del cinema di trasportare la spazialità della pittura nella nuova dimensione dello spazio-tempo a vivificare le opere: la nuova, moderna esperienza dello spazio avviatasi con l'impressionismo e definitivamente impostasi con la diffusione del cinema – ossia l'esperienza di rappresentazioni in cui «lo spazio non è una costante, ma una variabile o una funzione, e cioè non una struttura a priori o un principio trascendente, ma una condizione immanente e inerente all'immagine<sup>61</sup>» – fa sì che la trasposizione di opere antiche attraverso il cinema, «predigerite» dal medium moderno, riescano a colpire nuovamente la sensibilità dell'uomo contemporaneo.

D'altra parte, che il rapporto dell'osservatore con l'opera sia stato modificato dall'avvento della visione cinematografica è un dato ormai ampiamente acquisito nel dopoguerra. Lo sguardo sulle opere è antropologicamente e culturalmente cambiato sotto l'influsso del nuovo medium, come nella seconda metà del XIX secolo era avvenuto dopo l'introduzione della fotografia.

«È certo che le generazioni che imparano a vedere e ad emozionarsi al cinema non vedono i quadri e le statue come le vedevano le generazioni precedenti: non è soltanto la forma dell'emozione estetica che si trova a essere modificata dalla pratica del linguaggio cinematografico, lo è anche la natura psicologica; è il contatto stesso tra l'opera e il suo spettatore che si opera secondo leggi nuove, che questa nuova scienza che viene chiamata filmologia dovrà elucidare e sistematizzare<sup>62</sup>.»

Si pensi semplicemente all'importanza assunta dal primo piano, cui si è già fatto cenno, e che si riflette nella ricerca di una visione ravvicinata del dettaglio, opportunamente isolato e valorizzato nella ritmica filmica. La necessità di dinamizzazione delle opere d'arte è una delle esigenze più sentite dallo spettatore contemporaneo, aduso all'immagine in movimento del cinema:

«Il cineasta risponde in questo modo al bisogno che provano i nostri contemporanei di vedere ogni cosa spostarsi. L'immobilità delle opere del pittore, dello scultore o dell'architetto li irrita; vogliono che queste opere si muovano, poiché sono abituati al movimento: il movimento dei treni, delle auto, degli aerei, di molteplici macchine in azione e della loro vita precipitosa. Porre in moto i dipinti, le statue e l'architettura è porle nel clima visuale al quale i nostri contemporanei sono avvezzi e al di fuori del quale immaginano a fatica che si possa vivere o vedere qualunque cosa<sup>63</sup>.

Il tema che suscita il maggior numero di osservazioni, strettamente legato alla questione della spazialità della pittura e alla sua traduzione filmica, è appunto l'isolamento del dettaglio, reso elemento autonomo. Quest'operazione, non nuova nella pratica della storia o della critica d'arte, se compiuta dalla camera porta ad implicazioni importanti: modificare il rapporto dell'intero con il particolare, alterare il carattere unitario dell'opera, acuire la tendenza della macchina a frammentarla e ricostruirla attraverso il montaggio – un'operazione solitamente avvertita come altamente rischiosa, che può essere fonte di profonde modificazioni di senso, fino all'errore o alla falsificazione. «Più grave ancora è il problema posto al cineasta dal carattere profondamente unitario dell'opera d'arte. [...] Il cinema sostituisce infatti un'altra

---

<sup>61</sup> G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 44.

<sup>62</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, p. 51.

<sup>63</sup> Y. TAILLANDIER, *Le cinéma et l'art de voir*, in L. HAESAERTS, (a cura di) *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Beaux-Arts», Bruxelles febbraio 1950, p. 2.

unità a quella dell'opera d'arte; il montaggio cinematografico dei dettagli crea, nella successione temporale, un'opera che può non avere il medesimo senso dell'originale<sup>64</sup>.»

Il rischio di rottura dell'unità organica dell'opera d'arte, un'unità i cui elementi devono essere colti nella loro simultaneità e non nella sequenzialità cui li costringe il cinema, è acutamente sentito da molti<sup>65</sup>. Jean Mitry rileva questa inscindibilità del ritmo plastico dell'opera d'arte dalla simultaneità della percezione dei suoi elementi nella maniera più netta possibile:

«Ma la pittura è fatta per essere afferrata nel suo insieme. Frammentarla, spezzarla, è disorganizzarla (fosse anche per riorganizzarla). Si obietterà che pur essendo statica, l'opera d'arte comporta nondimeno un ritmo plastico che le dona un «movimento» proprio. [...] Senza dubbio. Ma quel che si chiama impropriamente «ritmo plastico» è un insieme di proporzioni fatte per essere percepite simultaneamente<sup>66</sup>.»

Da queste considerazioni derivano le molte raccomandazioni a non disperdere in maniera caotica la visione in una profusione di dettagli isolati, contraria alla corretta fruizione della pittura o della scultura. «L'opera d'arte plastica è concepita per offrirsi tutta intera, nella sua unità ed integrità, all'occhio dello spettatore. [...] L'ottica differente che la camera propone mira invece a decomporre nei dettagli l'opera intera dell'artista annullando attraverso questo tentativo di frammentaria ricreazione il suo valore fondamentale, il quale non può essere che unitario<sup>67</sup>». Italo Cremona avverte che «il troppo vedere è contrario all'amore; nel nostro caso può essere nocivo alla critica, opposto all'esame, fallace nella presentazione ossessiva della particella fino a far dimenticare il tutto<sup>68</sup>».

È una posizione ampiamente sostenuta, che trova spazio in una grande quantità di interventi, anche in quegli autori, come Gillo Dorfles, che affrontano l'argomento *una tantum*.

«Quasi sempre questo film [*il film sull'arte*] non tiene sufficientemente conto dei rapporti proporzionali e scalari dei punti di vista, della composizione del dipinto da cui è tratto, presentando troppi particolari (senza neanche far procedere una veduta globale del dipinto in questione), troppi “primi piani”, troppe dissolvenze, facendo uso di troppi “trucchi fotografici” che falsano e spesso confondono la mente non perfettamente preparata dello spettatore. Col fatto di spezzettare l'unità dell'opera spesso non si permette allo spettatore di avere una visione unitaria della stessa; non solo, ma spesso si trascura quella voluta proporzionalità e scalarità che è indispensabile per una giusta fruizione dell'opera d'arte. [...] l'abnorme dilatazione di particolari minuti, compiuta senza che sia dato alcun suggerimento del loro reale rapporto proporzionale con l'intero dipinto<sup>69</sup>.»

L'enfasi sul dettaglio è particolarmente nociva se si considera inoltre che distrugge proprio l'elemento dove si manifesta la personalità autoriale, ossia la composizione dell'immagine:

---

<sup>64</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, p. 67.

<sup>65</sup> Una mozione presentata da un non precisato critico d'arte al Congresso sul Film sull'Arte di Bruxelles del 1950 chiedeva che fosse reso obbligatorio far precedere sempre, prima dei dettagli, un totale del dipinto, in modo da informare lo spettatore dell'aspetto e della composizione generale dell'opera e non generare effetti contrari alla corretta comprensione.

<sup>66</sup> J. MITRY, *Histoire du cinéma*, Editions universitaires, Parigi 1967, tomo V, pp. 633-634.

<sup>67</sup> R. PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, p. 98.

<sup>68</sup> I. CREMONA, *Sul documentario d'arte figurativa*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 66.

<sup>69</sup> G. DORFLES, *Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film sull'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6 (poi in ID., *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959), p. 45.

«Ma anche nei casi più soddisfacenti, lo studio analitico di un quadro compiuto con la macchina da presa fa apparire delle gravi lacune e dei seri difetti. Si annienta il sentimento dell'insieme e si distrugge l'ordine delle parti e dei dettagli: la composizione, per cui si manifesta il creatore dell'opera. Isolando e riavvicinando al nostro occhio i dettagli, la macchina da presa distrugge il senso della scala. Il dettaglio isolato, che capta l'attenzione e usurpa una eccessiva parte di interesse, storna o rompe il flusso patetico che deve traversarlo senza arrestarsi e può alterare il suo valore fino al contro-senso. Adoperata senza estrema precauzione, l'analisi cinematografica dell'opera d'arte è uno strumento di disordine e di confusione<sup>70</sup>».

A queste preoccupazioni legate al trattamento cinematografico del dettaglio se ne legano altre: sempre Pierre Michaut, nell'intervento appena citato, rileva che la visione dell'opera sullo schermo va incontro a una inevitabile deformazione, data dalla preponderanza delle orizzontali sulle verticali a causa della forma rettangolare dello schermo, e la corretta comprensione del formato del quadro e delle sue proporzioni rischia così di essere compromessa da caratteristiche ed esigenze schermiche.

«Il medium del film è sempre stato criticato dai professionisti dell'arte per la tirannia del suo formato che di solito impedisce la visione dell'intero dipinto semplicemente perché i formati non coincidono. Ai cineasti sembra non importare, suppongo perché sono più preoccupati del loro medium che del medium della pittura. Ai mediatori dell'arte invece interessa. Chiunque fosse allevato con una dieta esclusiva di film sull'arte concluderebbe che in arte l'intero è la somma delle parti<sup>71</sup>»,

mentre invece, si sottintende, in un'opera d'arte l'intero eccede la semplice addizione dei singoli dettagli.

Per Jean Vidal, l'incompatibilità tra le esigenze del linguaggio cinematografico e la natura stessa della pittura è, su questo punto, insormontabile, dal momento che «quest'ultima è organizzazione totale, al di fuori del tempo, di elementi indissolubili; il solo fatto di ridurre in frammenti un quadro o di limitarne la visione a una certa durata costituisce una sorta di tradimento<sup>72</sup>». La frammentazione dell'opera, indispensabile alla sua riorganizzazione secondo schemi cinematografici, può provocare una metamorfosi degli elementi compostivi che, isolati e potenziati, aggiungono al loro valore plastico altri valori, discorsivi e drammatici, funzionali soltanto al film. «Dinanzi a questa dimostrazione della metamorfosi che il cinema può far subire all'opera d'arte, è legittimo chiedersi fino a che punto il film può illustrare l'opera plastica, e se dinanzi ai film sull'arte che ci sembrano più validi, non siamo invece vittime di un'illusione<sup>73</sup>.» Vidal tocca un punto estremamente critico, poiché nel postulare questa metamorfosi visiva e concettuale connaturata all'atto stesso della ripresa cinematografica (portando cioè alle estreme conseguenze il ragionamento sul potere fotogenico della camera) sembrerebbe negare la possibilità stessa del film sull'arte, o quantomeno del suo valore come strumento di conoscenza e divulgazione. Non è certo l'intento dell'autore, ma l'annotazione funge da richiamo alla necessaria cautela con la quale approcciare sempre la traduzione filmica di un'opera plastica.

---

<sup>70</sup>P. MICHAUT, *Per una classificazione dei film sull'arte*, p. 30.

<sup>71</sup>B. FARWELL, *Films on Art in Education*, p. 40 (corsivo in originale).

<sup>72</sup>J. VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 119.

<sup>73</sup>IBIDEM.

Al contempo, l'analisi del dettaglio è un fattore di innegabile importanza nello studio dell'arte, che da sempre ha rivestito un ruolo essenziale: si pensi solo a due esempi, quanto più diversi tra loro ma accomunati dalla centralità del dettaglio nella loro metodologia critica, come Giovanni Morelli e Aby Warburg. Non tutti, perciò, vedono, nel dettaglio rilevato (e rivelato) dall'obbiettivo meccanico un pericolo all'integrità dell'opera e dunque alla sua corretta conoscenza. L'uso del dettaglio espunto e dinamizzato dalla camera è tassello fondamentale dell'esame critico attraverso il cinema, se guidato dalla giusta metodologia.

«L'ingrandimento [...] consente infatti una lettura dei valori formali che la riproduzione fotografica pura e semplice non consente. Il tessuto pittorico s'apre, la modulazione della forma scopre tutti i suoi segreti passaggi, lo spessore e la sottigliezza della linea si denunciano immediatamente, la materia si sgrana, mostra la sua densità, le sue asperità: intendiamo le intenzioni della pennellata e cioè, infine, le qualità del sentimento dell'artista. Nell'esame del particolare ingrandito non si esaurisce, ma potrebbe, il commento critico. Ciò che invece è assolutamente indispensabile è il passaggio dall'intero al particolare, dal particolare all'intero; in altri termini l'applicazione di quel metodo che risolve l'analisi formale (critico-estetica) in analisi formalistica e questa in analisi formale: e così di seguito, come in una tessitura<sup>74</sup>.»

Onde evitare una comprensione falsata dalla segmentazione cinematografica dell'opera, il regista dovrà compiere un continuo lavoro di andata e ritorno tra insieme e dettaglio, tra visione a distanza e visione ravvicinata; la possibilità di cogliere dettagli iconici e dettagli pittorici<sup>75</sup> è uno strumento troppo prezioso per non essere sfruttato appieno. Per Argan, lo studio e la valorizzazione del dettaglio non inficiano la comprensione globale dell'opera: «Sullo schermo si studia una pittura come con una lente, e senza smarrire il senso d'insieme<sup>76</sup>». Ovviamente, tale operazione deve essere guidata da esame sorvegliato delle qualità dell'opera e seguendo la lettura critica che essa predispone:

«Ma se ogni particolare sarà presentato in modo che lo spettatore possa rendersi conto del suo posto e della sua funzione nell'insieme; se si rispetterà la graduazione tra temi fondamentali e motivi accessori; se la successione dei fotogrammi seguirà la successione ritmica del contesto pittorico, o plastico o costruttivo: allora è evidente che il regista ha scomposto e ricomposto l'opera d'arte secondo una sua interna struttura o sintassi, ne ha ricostruito la crescita ideale, sottolineato col ritmo della ripresa la flessione espressiva e finalmente ci ha dato, non una "riproduzione", ma una "lettura" interpretativa dell'opera<sup>77</sup>».

Non va inoltre dimenticato che la bellezza intrinseca dei dettagli, esaltata dai mezzi di riproduzione meccanica, era stata rivelata già da anni grazie ad alcuni celebri libri fotografici completamente dedicati ad essi<sup>78</sup>. Dal punto di vista emozionale, pur attraverso il filtro

---

<sup>74</sup> V. GUZZI, *Funzione e limiti del documentario d'"arte"*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XV, nn. 2-3-4, febbraio-aprile 1954, p. 126-127.

<sup>75</sup> Derivo la differenza dalle indicazioni di Daniel Arasse: «Le due modalità di dettaglio possono proporsi alla visione ciascuna in modo differente. Vi si può riconoscere l'immagine trasparente di un oggetto; [...] ma vi si può anche vedere la materia pittorica, manipolata, opaca alla rappresentazione quanto splendetè in sé stessa, avvolgente nel suo effetto di presenza.» D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi 1996 ; trad. it., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 17.

<sup>76</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 14.

<sup>77</sup> IBIDEM.

<sup>78</sup> Mi riferisco in particolare ai libri di Kenneth CLARK, *One hundred Details from Pictures in the National Gallery*, Printed for the Trustees, Londra 1938; ID., *More Details from Pictures in the National Gallery*, Printed for the Trustees, Londra 1941, già richiamati nel capitolo I.

dell'immagine cinematografica, questa visione ravvicinata e per certi aspetti tattile della pittura aumenta il senso di intimità nei confronti dell'opera, «ne fa vibrare la superficie», come affermava Klee<sup>79</sup>: una forma di coinvolgimento essenziale per lo spettatore comune.

Tra le diverse riflessioni di carattere speculativo sul film sull'arte, due brevi scritti meritano particolare attenzione. Pur trattandosi di poche pagine nella produzione complessiva dei loro autori, contengono indicazioni preziose e presentano alcuni importanti motivi di tangenza tra loro, che rappresentano altrettanti punti di distanza dalla gran parte delle altre riflessioni fin qui richiamate: non è un caso che entrambi gli autori non siano storici o critici d'arte, bensì tra i maggiori esponenti della critica e della teoria del cinema. La diversa prospettiva da cui esaminano la questione e le conclusioni cui giungono sono perciò indicatrici di una specifica *forma mentis* e di una precisa accentuazione sul primo dei due termini dell'espressione "film sull'arte": per loro, è il film a prevalere sull'arte piuttosto che il contrario.

A distanza di pochissimi anni sia André Bazin che Sigfried Kracauer<sup>80</sup> si esprimono sui documentari d'arte. Il francese, nel suo saggio *Peinture et cinéma*<sup>81</sup>, ammette fin dall'inizio che

«per utilizzare la pittura il cinema la tradisce, e ciò su tutti i piani. L'unità drammatica e la logica del film stabilisce delle cronologie o dei legami fittizi tra opere talvolta molto distanti nel tempo e nello spirito. [...] Anche se il cineasta rispettasse scrupolosamente i dati della storia dell'arte, fonderebbe ancora il suo lavoro su di un'operazione esteticamente contro natura. Egli analizza un'opera sintetica per essenza, ne distrugge l'unità e opera una nuova sintesi che non è quella voluta dal pittore<sup>82</sup>.»

L'operazione di traduzione è dunque, per Bazin, intrinsecamente connotata come un tradimento dell'opera d'arte sotto i più diversi aspetti: dalla mancanza del colore al montaggio, che sostituisce alla temporalità «geologica» del quadro, che si sviluppa in profondità, una temporalità orizzontale e di superficie, «geografica». Ma quello che allontana radicalmente film e quadro è soprattutto la diversa connotazione spaziale che sussiste tra i due, e che deriva dalla diversa funzione dei margini dell'immagine. Se infatti il quadro è definito dalla presenza della cornice, che separa la rappresentazione pittorica dallo spazio reale circostante costituendola come microcosmo indipendente e autonomo<sup>83</sup>, lo schermo non presenta invece alcuna cornice e anzi, a causa delle dinamiche del campo e del fuori campo, i suoi margini sono estremamente mobili e porosi: «i limiti dello schermo non sono [...] la cornice dell'immagine, ma una

---

<sup>79</sup> Come riportato in D. ARRASSE, *Il dettaglio*, p. 12.

<sup>80</sup> Sigfried Kracauer si era già interessato ai rapporti tra cinema e pittura e in particolare ai possibili effetti del film a colori per la riproduzione di dipinti sullo schermo in un articolo intitolato *Film und Malerei* per la «Neue Zürcher Zeitung» nel 1938, per molti aspetti anticipatore delle riflessioni ampiamente discusse e rielaborate nel dibattito del dopoguerra. L'articolo si trova tradotto in inglese e francese *Film et peinture / Film and Painting* in «Zeuxis», anno I, n. 3, hiver 2001, pp. 22-27.

<sup>81</sup> A. BAZIN, *Peinture et cinéma*, in ID., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Parigi 1958-1962 ; trad. it., *Pittura e cinema*, in G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Visioni di superficie. Cinema e pittura*, «Cinema & Cinema», nuova serie, anno 16, n. 54-55, gennaio-agosto 1989.

<sup>82</sup> Ivi, p. 127.

<sup>83</sup> «La cornice del quadro costituisce una zona di disorientamento dello spazio. A quello della natura e della nostra esperienza attiva che orla i suoi limiti esterni, essa oppone il suo spazio orientato al di dentro, lo spazio contemplativo ed aperto soltanto sull'interno del quadro.» Ivi, p. 128. Sulle funzioni della cornice, nella vasta bibliografia a riguardo, rimando soltanto alle fondamentali considerazioni di Louis MARIN in *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (contenuto in *De la représentation*, Seuil, Parigi 1993; trad. it., *Della rappresentazione*, a cura di L. CORRAIN, Meltemi, Roma 2001) e di V.I. STOICHITA in *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Parigi, 1993; trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004.

*maschera* che non può che celare una parte del reale<sup>84</sup>». Ciò ha effetti diametralmente opposti sulla composizione dell'immagine e sulle dinamiche di sguardo dell'osservatore/spettatore, riassunte nella celebre formula «la cornice è centripeta, lo schermo centrifugo<sup>85</sup>». Nel momento in cui si inserisce lo schermo nella cornice, il quadro «assume le proprietà spaziali del cinema, partecipa a un universo pittorico che lo oltrepassa da ogni lato<sup>86</sup>». Lo spazio pittorico e lo spazio dello spettatore si trovano così in una situazione di vicinanza e contatto. Muovendosi su una simile lunghezza d'onda, Argan giunge a conclusioni simili:

«lo spazio figurativo, che l'artista ha realizzato plasticamente, non è più uno spazio che si apre davanti a noi come la scena di un teatro o un paesaggio al di là di una finestra aperta, ma uno spazio in cui noi stessi, per mezzo della macchina da presa, viviamo e muoviamo, partecipando direttamente dei fatti formali che in esso accadono. Cade il parallelismo che normalmente esiste tra quadro e spettatore, tra uno spazio figurativo e uno spazio empirico<sup>87</sup>».

Kracauer parte invece dall'osservazione che i film con oggetto delle opere pittoriche «evocano la vita in tre dimensioni meglio degli originali stessi<sup>88</sup>», e ciò almeno per tre ragioni diverse: anzitutto, per l'abitudine dello spettatore di vedere sullo schermo immagini della realtà, e la conseguente propensione ad assegnare un maggior grado di realtà a qualunque immagine, anche pittorica, proiettata sullo schermo; inoltre, proprio il procedimento di frammentare il quadro senza mostrarlo mai per intero – una pratica, ammette Kracauer, «che nessun critico d'arte è disposto a sostenere<sup>89</sup>» – rende più viva l'illusione realistica: «scomponendo questo intero, il cineasta dà alle immagini una parvenza di vita quale si svolge fuori dalla dimensione estetica<sup>90</sup>». Infine, il movimento delle immagini cinematografiche provoca nello spettatore delle reazioni cinestetiche che si avvicinano a sensazioni spaziali e motorie reali. Questo maggior realismo infuso dal cinema nell'opera pittorica fa sì che «nell'adattare un'opera d'arte, il cinema non si limita a trasferirla dal suo linguaggio d'origine a un altro linguaggio artistico, ma allo stesso tempo la allontana dalle arti codificate, come se fosse spinto da un impulso a integrarla nella corrente della vita<sup>91</sup>».

André Bazin, nel proseguo del suo articolo, adombra una simile posizione, quando afferma che i film sull'arte siano «pervenuti a “solubilizzare”, per così dire, l'opera pittorica nella percezione naturale<sup>92</sup>», tanto che non è più necessario avere un'educazione o una anche minima cultura artistica per godere della pittura, «imposta allo spirito dalle strutture dell'immagine cinematografica come un fenomeno naturale<sup>93</sup>». Il film agisce sul quadro con un'azione di realismo («realismo di secondo grado, a partire dall'astrazione del quadro») che riconduce l'astrazione pittorica nuovamente nel campo della realtà: «il segno elaborato e astratto riacquista per ogni spirito l'evidenza e il peso di una realtà minerale<sup>94</sup>». Salta all'occhio la

---

<sup>84</sup> A. BAZIN, *Peinture et cinéma*, p. 128.

<sup>85</sup> IBIDEM.

<sup>86</sup> IBIDEM.

<sup>87</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 14.

<sup>88</sup> S. KRACAUER, *I film sull'arte*, «Cinema Nuovo», anno II, n. 4, febbraio 1953, poi in ID., *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960; trad. it., *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962 [1995], p. 300.

<sup>89</sup> IBIDEM.

<sup>90</sup> IVI, p. 301.

<sup>91</sup> S. KRACAUER, *I film sull'arte*, p. 70.

<sup>92</sup> A. BAZIN, *Peinture et cinéma*, p. 129.

<sup>93</sup> IBIDEM.

<sup>94</sup> IBIDEM.

ricorrenza in poche righe degli aggettivi “naturale” (ben due volte) e “minerale”, nonché l’esplicito riferimento al realismo cui il film ricondurrebbe la pittura: anche per Bazin il film aumenta il gradiente realista dell’opera d’arte, a causa della sua stessa natura fotografica. Non è qui possibile approfondire i complessi legami che questi brevi scritti sul film sull’arte intrattengono con l’intero corpus degli scritti baziniani da un lato, kracaueriani dall’altro<sup>95</sup>. Sia sufficiente rilevare come, accomunati dalla medesima concezione di fondo di una natura ontologicamente realista del mezzo cinematografico, e nonostante una diversa declinazione di questo realismo (come partecipazione al mondo per Bazin, come documentazione della realtà per Kracauer<sup>96</sup>) il critico francese e il sociologo tedesco giungano, in questo specifico caso, a posizioni non troppo distanti.

Un ulteriore, significativo punto di contatto è il principio che entrambi, concordi, indicano per una corretta valutazione dei film sull’arte: la capacità di creare un’opera autonoma, in completa indipendenza dall’opera d’arte presa ad oggetto del film. Per Bazin in particolar modo «questi film sono essi stessi opere. La loro giustificazione è autonoma<sup>97</sup>»: dovranno dunque essere giudicati non in rapporto alla fedeltà alla pittura o alla scultura ritratta, ma alla rispondenza alle leggi del cinema, poiché «è forse nella misura stessa in cui il film è pienamente un’opera e, dunque, dove sembra tradire maggiormente la pittura, che in definitiva serve meglio quest’ultima. [...] è la creazione qui che è la miglior critica<sup>98</sup>».

## Due elementi (non) accessori: colore e musica

La stagione aurea del film sull’arte si inserisce, in Italia come in tutta Europa, all’interno dell’arco temporale di sperimentazione e poi di larga diffusione del film a colori, tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, accompagnato da un ampio dibattito a riguardo<sup>99</sup>. Anche il film sull’arte partecipa di questo clima, testando su un oggetto così delicato dal punto di vista della resa cromatica le possibilità e le implicazioni dell’immagine in movimento a colori.

Possiamo prendere come punto di avvio la posizione di Roberto Longhi, che nel suo editoriale su «Paragone» del 1950 si schiera espressamente per la realizzazione di documentari d’arte a colori:

---

<sup>95</sup> Nella vasta bibliografia sui due autori, segnalo soltanto l’introduzione di D. ANDREW in *André Bazin’s new media*, California University Press, Oakland 2014; M. BERTONCINI, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009; per Kracauer, l’edizione critica italiana a cura di L. QUARESIMA di *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001 (edizione originale: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1947).

<sup>96</sup> F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 42.

<sup>97</sup> A. BAZIN, *Peinture et cinéma*, p. 130.

<sup>98</sup> IBIDEM.

<sup>99</sup> Al tema del colore è dedicato il numero speciale *Il colore nel cinema* di «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XV, nn. 2-3-4, febbraio-marzo-aprile 1954. La letteratura scientifica recente a riguardo è amplissima; rimando ad alcuni contributi che inquadrano la questione in maniera generale, con particolare riferimento al contesto italiano: M. DALL’ASTA, G. PESCATORE (a cura di), *Il colore nel cinema*, numero speciale di «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», n. 1, 1994; J. AUMONT (a cura di), *La couleur en cinéma*, Mazzotta-Cinémathèque Française, Milano-Parigi 1995; S. BERNARDI (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore, una felice relazione tra tecnica ed estetica*, Carocci, Roma 2006; A. DALLE VACCHE, B. PRICE (a cura di), *Color. The Film Reader*, Routledge, Londra-New York 2006; L. VENZI, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa 2006; W. EVERETT, *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*, Lang, Oxford 2007; R. COSTA DE BEAUREGARD (a cura di), *Cinéma et couleur*, Michel Houdiard, Parigi 2009; F. PIEROTTI, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Recco-Genova 2012; ID., *Un’archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa 2016.



«Gran parte delle opere artistiche vivono anche in essenza nei loro colori, dai quali perciò non sarà lecito astrarre. [...] Dico subito che le obiezioni al colore nel nostro campo speciale reggono anche meno che per il film dal vero, per la forte ragione che il mondo della pittura, per sua indole, è già più selezionato che non il mondo esterno con la sua cruda confusione stereoscopica. [...] E perché si può star sicuri che, coi rapidi perfezionamenti della nuova tecnica, fra qualche anno sarà possibile stendere della nostra arte un racconto colorato di bellezza incredibile e di universale accessibilità, mi chiedo se valga la pena di sperperare ora il nostro poco denaro in “bianco e nero” per poi vedersi, a breve scadenza, obbligati a rifar tutto daccapo coi colori propri<sup>100</sup>».

Le obiezioni degli avversari al colore sono rovesciate facendo presente che, come ci si è abituati a studiare ed esaminare l'arte in bianco e nero, tanto più facilmente ci si (ri)abituerà a studiare su riproduzioni – statiche o in movimento – a colori, ancora più vicine all'aspetto e alla percezione reali dell'opera. Lo stato dovrebbe anzi adoperarsi, conclude Longhi, nella realizzazione di un catalogo completo del patrimonio culturale, in film e fotografia, sia in bianco e nero che a colori.

Non tutti però sono d'accordo sulla convenienza del colore nel film sull'arte, specie nei primi anni del dibattito. Il problema maggiore è ovviamente quello della fedeltà cromatica nella resa pellicolare, che secondo diversi autori, ancora all'inizio degli anni Cinquanta, non è sufficiente per giustificare una ripresa a colori. «Sprovvisto di quel chiaroscuro che rappresenta il lato metafisico della pittura, come di ogni possibilità di modulazioni e rapporti cromatici, che attraverso la varietà dei toni ne costituiscono la strumentazione, occorre riconoscere che il colore del cinema non è ancora colore<sup>101</sup>.» Roberto Pane, nell'inchiesta di «Cinema», si mostra dubbioso sulla possibilità di utilizzare sempre il colore, senza preventive valutazioni critiche: se nel caso di opere di pittori contemporanei, dalle cromie nette e forti, è certamente l'opzione migliore, più inopportuno appare di fronte ad artisti come Rembrandt o Tiziano, non riuscendo la pellicola a colori a rendere giustizia delle sottili variazioni tonali e dei delicati trapassi chiaroscurali quanto un ottimo bianco e nero<sup>102</sup>.

Il progresso delle tecnologie e dei tipi di pellicola, sempre più sensibili e recettive di toni e sfumature, fa velocemente migliorare la situazione nel corso del decennio, e il colore si impone definitivamente e in maniera abbastanza naturale come standard nel film sull'arte all'inizio degli anni Sessanta (come d'altra parte accade per il film *tout court*). Ne è prova la relativamente scarsa presenza dell'argomento in saggi ed articoli, e che tende a scemare sempre più nel corso degli anni: al colore si accenna di sfuggita, per lo più con un semplice richiamo alla necessità di una documentazione a colori il più fedele possibile all'aspetto cromatico originale. L'utilizzo del colore viene rimarcato solo in caso di film particolarmente riusciti dal punto di vista coloristico, di film dedicati a opere che hanno nel colore un aspetto imprescindibile della loro identità (per esempio le tele impressioniste) oppure di fronte ad utilizzi inventivi del colore, come in *Le Mystère Picasso*<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> R. LONGHI, *Editoriale. Documentari artistici*, pp. 4-5.

<sup>101</sup> R. PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, p. 101.

<sup>102</sup> M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (3), p. 165.

<sup>103</sup> André Bazin sottolinea nella sua analisi del film la scelta del doppio registro cromatico: bianco e nero per le riprese di Picasso al lavoro, a colori per le immagini delle opere. In questo modo Henri-George Clouzot crea «il primo film a colori al secondo grado»: per risolvere il problema di come distinguere il mondo della pittura (che ha nel colore un suo elemento costitutivo) da quello reale, e non potendo “elevare al quadrato” il colore delle tele, il regista decide al contrario di “dividerlo per sé stesso”, riducendo la realtà al bianco e nero: «Annientiamo il colore naturale a beneficio della creazione artistica». In questo modo il colore viene svincolato da una nozione

Ai più avvertiti commentatori non sfugge però che la fedeltà cromatica all'originale continua ad essere un problema, nonostante i progressi<sup>104</sup>. Un problema quasi insolubile e di natura per lo più tecnica, che riguarda precisamente la scelta della pellicola da utilizzare. In Italia, i due sistemi maggiormente in uso sono l'Eastmancolor, di origine americana, e soprattutto il Ferraniacolor, prodotto dall'azienda milanese di materiale fotosensibile e di attrezzature fotocinematografiche<sup>105</sup>. In un articolo del 1953 sull'*house organ* dell'azienda, l'impossibilità di una resa cromatica perfetta viene esplicitamente messa in chiaro fin dall'esordio:

«Il primo requisito a cui deve rispondere una pellicola fotografica a colori è la “fedeltà” nella riproduzione dell'originale. È però noto che finora nessuna pellicola è capace di assoluta “fedeltà”, anche se questa la intendiamo non nel senso strettamente fisico, ma psicologico, cioè nel senso meno preciso di riportare allo spettatore l'impressione che egli riceverebbe vedendo l'originale<sup>106</sup>».

Tuttavia, prosegue l'articolo, la pellicola Ferraniacolor è stata sottoposta a numerosi test di “fedeltà” proprio attraverso l'utilizzo in numerosi cortometraggi dedicati alle arti, testando la sua efficacia su tipologie di cromie e di opere molto diverse tra di loro, dai quadri fiamminghi alle tonalità postimpressioniste, dalle stampe giapponesi ai codici miniati, dai mosaici ravennati alle vetrate gotiche. Il primo film sull'arte a colori in Italia, *Ceramiche ombre* di Glauco Pellegrini, del 1949, fu effettivamente realizzato con il Ferraniacolor e salutato da Mario Verdone come «un esperimento sulle vie del colore, come film sull'artigianato e sull'arte, e anche – *tout court* – come cromofilm<sup>107</sup>».

Nonostante «lo spettro e la sensibilità dei sistemi di colore siano migliorati oltremisura, e il film a colori abbia ripetutamente provato d'essere capace di effetti tenui, freschi, sensibili e perfino di effetti di bianco-su-bianco<sup>108</sup>», il problema tecnico del viraggio inevitabile verso una dominante cromatica della pellicola (che per il Ferrania è il rosso), e dunque un ineludibile grado di infedeltà che lo spettatore avvertito dovrà tentare di compensare mentalmente, permarrà sempre<sup>109</sup>.

Da un punto di vista non strettamente tecnico ma più genericamente estetico, critico o didattico, come si può immaginare, le obiezioni al colore sono comunque piuttosto ridotte e vanno scomparendo nel corso degli anni. Mentre il film a colori si impone progressivamente come opzione maggioritaria, la concezione del bianco e nero si trasforma, passando da scelta

---

di naturalità e realismo e riassegnato al suo ruolo di elemento precipuo del linguaggio pittorico. A. BAZIN, *Un film bergsonien: «Le Mystère Picasso»*, in ID., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Parigi 1958-1962; trad. it., *Un film bergsoniano: «Le Mystère Picasso»*, in *Che cos'è il cinema?*, a cura di A. APRÀ, Garzanti, Milano 1972 [1999], qui pp. 196-198.

<sup>104</sup> Di questa opinione, per esempio, Mario VERDONE, *I cortometraggi*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, anno IV, vol. V, fasc. 58, 15 marzo 1951, p. 148.

<sup>105</sup> In Italia l'uso del colore, specie per il documentario, è promosso anche da una serie di incentivi ministeriali alla produzione: si tornerà su questo punto nel capitolo IV, § *Il contesto italiano*.

<sup>106</sup> G. M., *La produzione cinematografica con Ferraniacolor*, «Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative», anno VII, n. 5, maggio 1953, p. 20.

<sup>107</sup> M. VERDONE, *Il film sull'arte in Italia*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 129.

<sup>108</sup> R. DURGNAT, *The Cinema as Art Gallery*, «The Burlington Magazine», vol. 109, n. 767, febbraio 1967, p. 82.

<sup>109</sup> Al di là del costoso procedimento del Technicolor, raramente utilizzato per i film sull'arte, il sistema più in uso negli Stati Uniti è l'Eastmancolor (su cui si basano il Columbia-, Pathé-, Warner- e DeLuxecolor); in Europa, oltre all'Eastmancolor, sono ampiamente impiegati i sistemi derivati dall'Agfacolor tedesco, ossia Sovcolor in URSS (che tende al rosa salmone), Ferraniacolor in Italia (con dominante rossa) e Gevacolor in Belgio (considerato talvolta il miglior sistema per i film sull'arte, sebbene punti ad accentuare le tinte scure).  
IBIDEM.

obbligata ad alternativa minoritaria e consapevole, talvolta più adatta e significativa per il tipo di opera ritratta: si pensi ai casi delle stampe litografiche, della statuaria antica, dell'architettura.

«Il bianco e nero, specie per certe architetture, ha una possibilità di taglio plastico e di severità espressiva che a volte lo fa preferire alla colorazione chiassosa ed eccessivamente contrastata. Il connubio tra colore e bianco e nero deve essere però sempre evitato, sia per una coerenza di sviluppo delle immagini, sia perché questo associarsi di due diversissimi momenti visivi ingenera confusione e continui iati sempre infelici. Una splendente fotografia non colorata ha una potenza esaltativa delle forme plastiche che a volte il colore, con la sua maggior ricchezza, non possiede; questa sua ricchezza può risolversi in dispersione, fare più analitica l'inquadratura e portare l'occhio al particolare<sup>110</sup>.»

Ritorniamo così a Roberto Longhi, che, a quattordici anni di distanza dal suo editoriale, può affermare che tanto nel cinema quanto nelle pubblicazioni editoriali d'arte<sup>111</sup> il passaggio al colore è completamente avvenuto. Ma, in una situazione del genere, non solo è necessaria un'attenta supervisione del critico d'arte nei confronti del fotocolorista, al pari di quanto avviene con il regista di film sull'arte, ma è bene recuperare anche il «parente pauvre» del colore: il bianco e nero che, di fronte all'avanzata del fotocolore, «non ha quasi più stimolo a perfezionarsi, tende anzi a regredire»: una perdita certamente da evitare, dal momento che verrebbe a mancare la possibilità di «cogliere sottigliezze che il “fotocolore” non ha ancora raggiunto<sup>112</sup>».

«Rammento a proposito di musica ed immagine, che viene sempre spontaneo, allorché si visita una galleria d'arte o un monumento architettonico, viene spontaneo nel sottosuolo della nostra coscienza e si schiude lentamente un bisogno di sonoro, un bisogno di figure e di armonie come se le figure e le forme lo suggerissero, lo alimentassero come se fosse un completamento di esse<sup>113</sup>.»

Che questo “bisogno sonoro” inconscio cui fa riferimento Angelo Rossi sia la causa dell'onnipresenza del commento musicale nei film sull'arte, o che ciò semplicemente risponda – cosa più probabile – a una prassi abituale nei cortometraggi dell'epoca, è ad ogni modo innegabile che la musica ne rappresenti un ulteriore elemento di basilare significatività. Anche qui, però, una vera e propria riflessione articolata e a molteplici voci manca. Come per il colore, la questione della musica viene solitamente toccata con annotazioni spesso simili e piuttosto superficiali da un articolo all'altro, limitandosi a ribadire di volta in volta come l'accompagnamento debba essere consona all'opera trattata, adattarsi al ritmo cinematografico (senza avvedersi che è la musica stessa, in buona misura, a creare tale ritmo) e non risultare mai invadente. Il sonoro, si avverte, può divenire la «pietra d'inciampo» del film sull'arte, e per ovviare a questa spiacevole possibilità è possibile seguire un'unica strada: parola e musica devono rispondere a una sola virtù, la discrezione. «Sono lì per aiutare e sostenere la visione, non per farle concorrenza<sup>114</sup>.»

---

<sup>110</sup> A. ROSSI, *Nota sul documentario d'arte*, «Cenobio. Rivista trimestrale di cultura», anno V, n. 7-8, settembre-ottobre 1956, p. 434.

<sup>111</sup> Sul rapporto tra editoria d'arte e film sulle arti, T. CASINI, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, «Studi di Memofonte», n. 13, 2014, pp. 175-194.

<sup>112</sup> R. LONGHI, *Appunti. Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, «Paragone Arte», anno XV, n. 169, gennaio 1964, p. 30.

<sup>113</sup> A. ROSSI, *Nota sul documentario d'arte*, p. 433.

<sup>114</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, p. 71.

Bisogna certamente mettere in conto che una seria analisi del comparto sonoro, e in particolare musicale, necessita di conoscenze specifiche, appannaggio di compositori, musicisti o critici musicali, ma spesso non di coloro che normalmente si occupano di film sull'arte, siano essi critici cinematografici o storici dell'arte. Nondimeno, appare sorprendente come ben poche e sporadiche voci rilevino l'importanza dell'elemento musicale nella ricezione spettatoriale, anzitutto emozionale ma in seconda battuta anche conoscitiva e critica, sia del film che dell'opera ritratta. Inoltre, il sonoro aggiunge un ulteriore livello semantico al discorso di convivenza di forme espressive: alla struttura dell'opera plastica e a quella del film si sovrappone infatti quella della composizione musicale, anch'essa opera in sé compiuta e carica di significati. Il film sull'arte, dunque, a ben vedere risulta una simbiosi non tra due bensì tra *tre* linguaggi espressivi al tempo stesso indipendenti ma interconnessi, l'uno puramente plastico, l'altro puramente acustico, il terzo audiovisivo.

I due interventi fondamentali che indagano il ruolo della musica nel documentario d'arte vengono non a caso dalla penna di due compositori. André Souris porta, in un breve saggio<sup>115</sup>, la propria esperienza di composizione per il film di Henri Storck *Le monde de Paul Delvaux*, considerato quasi unanimemente uno dei capolavori del film sull'arte e in cui un ruolo essenziale è giocato proprio dal commento musicale che si accorda perfettamente, insieme alla regia di Storck, al mondo surreale e onirico del pittore belga. Souris ribadisce che, come per qualunque altro tipo di film, la musica deve adattarsi alle immagini filmiche e al ritmo cinematografico (prima ancora che alle opere mostrate) secondo i consueti parametri di altezza, timbro, velocità, articolazione e intensità, e che la più alta efficacia può essere raggiunta solo ricercando una relativa semplicità polifonica. Un discorso musicale troppo complesso distacca infatti il suono dall'immagine e attira su di sé l'attenzione dello spettatore: un'eventualità ovviamente da evitare in un documentario sulle arti visive. Davanti a una rassegna filmica di immagini pittoriche, nella quale avvenga con successo «la congiunzione di due strutture, quella del pittore e quella del cineasta<sup>116</sup>», il compositore dovrà cogliere il modo di far risaltare le coincidenze tra questi due diversi sistemi espressivi, sottolineando e moltiplicando i punti di contatto tra pittura, film e partitura. Nel caso di Delvaux, Storck ha desunto dalla pittura, in qualità di principio strutturale del film, un particolare “tempo” caratterizzato da una percepibile lentezza di movimenti di camera e di ritmo di montaggio, al quale la partitura si è dunque adattata. Il fatto che alcune critiche abbiano sottolineato, con entusiasmo, il ruolo di primo piano della musica non è però per Souris un risultato positivo: «Se così è stato, l'esperienza sarebbe completamente fallita, poiché il mio scopo era di dare alla musica un ruolo complementare nella totalità del film, ruolo d'altra parte difficile da descrivere se non attraverso delle affermazioni generiche<sup>117</sup>».

A meno di un anno di distanza, è il compositore e teorico Roman Vlad a intervenire sul tema, dalle pagine del numero speciale di «Bianco e Nero» dedicato ai rapporti tra film e arte<sup>118</sup>. Il suo intervento è articolato e complesso, e parte dalla fondamentale premessa che l'accompagnamento musicale non è indispensabile, anzi è talvolta deleterio, in questo tipo di film: «Se la riproduzione sullo schermo di tali immagini e forme [*delle opere d'arte*]

---

<sup>115</sup> A. SOURIS, *Musique et tableaux filmés. Notes sur la musique dans Le monde de Paul Delvaux*, in *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949.

<sup>116</sup> Ivi, p. 22.

<sup>117</sup> Ivi, p. 24.

<sup>118</sup> R. VLAD, *La musica nel documentario d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950.

corrisponde a scopi meramente conoscitivi e viene realizzata in base a criteri di assoluta fedeltà documentaria, con la conseguente rigorosa esclusione di qualsiasi ricerca di autonomi valori cinematografici (tipo del documentario scientifico), l'intervento della musica non soltanto si presenta come superfluo, ma risulterebbe nocivo ai fini prefissi<sup>119</sup>».

È nel caso di film sull'arte volti a creare un'opera d'arte cinematografica autonoma che la musica può offrire il suo contributo. Ad essa spetta in prima istanza il compito di animare i movimenti con cui la camera esplora l'opera, di «suggerirne i movimenti interni, di creare un campo di forze dinamiche che compensi in una certa misura la stereotipia del semplice moto traslato dei rigidi fotogrammi<sup>120</sup>»; in seconda battuta, sfruttando il suo potere allusivo, la musica deve sostituire o trasfigurare i rumori e il parlato, quando questo non è chiamato a fornire informazioni insostituibili allo spettatore. Infatti, rumori realistici e voci dialoganti non si coniugano bene, con il loro naturalismo, alla stilizzazione delle immagini pittoriche: non le vivificano, ma al contrario ne accentuano il carattere fittizio, dando al film un aspetto artificioso e ibrido.

Infine, Vlad si pone il problema tutt'altro che secondario della consonanza stilistica tra opere indagate e accompagnamento musicale: si devono scegliere musiche coeve all'arte ritratta, o invece cercare le sonorità che meglio si adattano al carattere profondo dell'opera mostrata, con licenza di anacronismo e imprecisione storica? L'esempio di Luciano Emmer, che aveva utilizzato brani di Stravinskij e Ravel per commentare Bosch in *Il paradiso terrestre* e di Prokof'ev per Giotto in *Il dramma di Cristo*, dimostra che scelte all'apparenza azzardate si possono rivelare invece perfettamente coerenti. In tutti questi casi l'accordo emotivo tra musiche e immagini non poteva essere trovato se non utilizzando musiche moderne, e non musiche storiche. Questa straordinaria capacità di adattamento della musica viene ricondotta alla sua indeterminatezza semantica, «indeterminatezza che non significa non significatività, bensì plurivalenza del linguaggio e del brano musicale<sup>121</sup>», e al fatto che gli elementi sonori e visivi che convergono e si sommano liricamente nel risultato espressivo «non sono forme e stilemi, ma i loro corollari espressivi<sup>122</sup>».

Se si vogliono armonizzare immagini e musica secondo concordanze più profonde che non una semplice etichetta storica, secondo Vlad è raro che la scelta di brani musicali contemporanei alle opere sia soddisfacente, specie per le opere più antiche di due secoli. Gli accostamenti fatti in base a criteri puramente storici non sono efficaci poiché «le pure forme sonore, prive di significati concettuali, non conservano il loro potenziale, la loro "attualità" espressiva allo stesso grado delle forme visive e delle verbali<sup>123</sup>». La musica presenta cioè una più rapida «stagionatura» e talvolta una maggiore caducità rispetto alle altre arti, perché è costituita unicamente da rapporti dinamici tra suoni, «cioè tra sensazioni le quali come tali sono soggette alla legge fisiologica per cui *la ripetizione dello stimolo esterno* (nel nostro caso la forma, il rapporto sonoro) *attutisce il grado di intensità delle sensazioni*<sup>124</sup>». Dunque, secondo una nota legge musicale, gli intervalli disarmonici si "consumano" diventando sempre più consonanti e morbidi: «tutta la storia della musica è caratterizzata dalla graduale introduzione di rapporti sonori più complessi, resa necessaria dal progressivo "svuotamento" degli intervalli

---

<sup>119</sup> IVI, p. 111.

<sup>120</sup> IVI, p. 112.

<sup>121</sup> IVI, p. 113.

<sup>122</sup> IVI, p. 114.

<sup>123</sup> IBIDEM.

<sup>124</sup> IVI, p. 115 (corsivo in originale).

precedentemente ammessi e usati<sup>125</sup>». La musica insomma invecchia presto, ben prima delle arti figurative: per questo una composizione novecentesca può sintonizzarsi perfettamente su un quadro rinascimentale, a differenza di un brano dell'epoca, per il quale questo accordo, esistito in origine, è andato però perso per via dell'evoluzione stessa del linguaggio musicale.

## Definire, suddividere, classificare

### Il problema della definizione

«Niente è più ingannevole di questa espressione (film d'arte) che, come quella di "nouvelle vague", di "avanguardia" o di "cinéma-vérité" è un'etichetta di comodo che si può incollare dappertutto e che in fin dei conti non vuol dire nulla.»  
(François Porcile)<sup>126</sup>

Film e arte appaiono inconciliabili fin dalla relazione grammaticale.

Quale preposizione dovrebbe unire questi due elementi? Sembrerebbe un problema marginale, mentre in realtà nasconde la complessa diatriba sulla possibile definizione di questo genere cinematografico. La scelta di un semplice elemento linguistico implica già una precisa indicazione d'intenti, l'adesione a una certa visione del rapporto tra i due termini che accorda predominanza all'uno o all'altro, o ancora un'implicita sistemazione concettuale delle sottocategorie del film legato alle arti.

La ricerca di una definizione condivisa e soddisfacente è un problema che tiene banco soprattutto nei primissimi anni dello sviluppo del film sull'arte e del dibattito su di esso; come generalmente accade, l'ansia definitoria attorno a un nuovo fenomeno si accompagna a un'effettiva difficoltà nel racchiudere entro confini certi un oggetto sfuggente e multiforme, ancora in piena evoluzione: «quando un campo è nuovo, c'è un'inevitabile tendenza ad ammassare insieme tutto quello che è legato ad esso<sup>127</sup>».

Che il problema sia reale e sia distintamente avvertito ne è prova il fatto che la Fédération Internationale du Film d'Art (FIFA)<sup>128</sup>, fondata a Parigi nel 1948, impiega due anni per decidere se adottare nella propria denominazione la formula "film d'art" o "film sur l'art". La pilatesca decisione finale è di adottare "film d'art", ma di lasciare al contempo i membri della federazione liberi di utilizzare a proprio piacimenti l'una o l'altra espressione.

«Non è stato ancora possibile raggiungere un unanime accordo se, in francese, si debba usare l'espressione "film sur l'art" o l'espressione "film d'art". La prima è più esplicita, la seconda più eufonica. È una scelta ardua davanti alla quale i più metodici pensatori esiterebbero. La Fédération International du Film d'Art ha impiegato due anni per decider il proprio nome e consente ai membri affiliati di usarli entrambi<sup>129</sup>.»

In francese come anche in italiano la differenza tra film d'arte e film sull'arte è significativa, in particolare perché l'uso della prima espressione si presta a maggiori ambiguità e tende ad allargare il campo a categorie diverse rispetto al semplice documentario con oggetto un'opera

---

<sup>125</sup> IBIDEM.

<sup>126</sup> F. PORCILE, *Défense du court métrage*, Editions du Cerf, Parigi 1965, p. 131.

<sup>127</sup> A. KNIGHT, *A Short History of Art Film*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, The American Federation of Arts, New York 1952, p. 6.

<sup>128</sup> Sul contesto istituzionale, cfr. il capitolo IV.

<sup>129</sup> F. BOLEN, *Films and the Visual Arts*, p. 3.

d'arte plastica. Più complessa ancora la situazione in inglese dove l'utilizzo assolutamente non regolato tra "art film" e "film on art" genera confusione. «Gli americani e gli inglesi si confrontano con lo stesso problema: la maggioranza dei primi è favorevole ad "art film", mentre i secondi preferiscono "film on art"<sup>130</sup>.» "Art film", specie negli Stati Uniti, è però una categoria che a partire dal dopoguerra raccoglie qualunque film di carattere genericamente artistico: dai film sperimentali a quelli sulle arti, fino ai film che nel contesto europeo sono definiti d'autore. Il minimo comun denominatore di queste opere disparate è la provenienza europea e l'essere generalmente proiettati al di fuori del circuito commerciale, in circoli cinefili e sale d'essai (denominate appunto *art houses*) concentrate nelle città culturalmente più avanzate (New York, Chicago, San Francisco, Boston, Philadelphia) o in prestigiosi centri universitari. Nella categoria onnicomprensiva di "art film" possono così confluire i film d'animazione del canadese Norman McLaren, le opere sperimentali di Maya Deren o Chris Marker, quelle dell'avanguardia storica come *Ballet Mécanique*, i film sull'arte di Emmer o Resnais, e ancora film autoriali, rigorosamente stranieri, come *La corazzata Potëmkin*, *Metropolis*, *Roma città aperta*, *Au hasard Balthazar* o *8½*<sup>131</sup>.

Tornando in Europa, alla scelta della corretta denominazione è strettamente connesso il tentativo di enucleare una definizione universalmente valida di film sull'arte (o d'arte). Già in occasione del Congresso internazionale di Bruxelles del 1950, la FIFA ne stila una: «Per film d'arte bisogna intendere i film che contribuiscono alla conoscenza, allo studio e alla diffusione di tutte le branche dell'arte<sup>132</sup>». È ovviamente inevitabile, in una definizione ad ampio raggio, una certa dose di genericità; tuttavia, l'espressione "tutte le branche dell'arte" risulta fin troppo vaga e apre a innumerevoli possibilità e forme artistiche, che infatti entreranno nei due decenni successivi nell'orbita delle attività e delle pubblicazioni della Fédération: film sulla musica, l'opera, il teatro, il mimo, la danza, addirittura il folklore.

Alcuni autori avvertono quindi il bisogno di un restringimento del campo d'azione, limitando l'attenzione alle arti figurative, ma accolgono entrambe le espressioni, film sull'arte e film d'arte, facendo dei sottili distinguo tra le diverse declinazioni che il documentario d'arte può assumere. Sulle stesse pagine di «Le Courrier» Francis Bolen rileva come già al Congresso di Bruxelles l'uso dell'una o dell'altra era indizio nell'utilizzatore di una precisa idea di film sull'arte: «Secondo alcuni il film deve limitarsi strettamente ad un ruolo didattico al servizio dell'opera d'arte; secondo altri è permesso al cineasta il diritto a un'interpretazione personale e a servirsi dell'opera d'arte per nuovi fini<sup>133</sup>». Si tratta della distinzione fondamentale che, variamente reinterpretata, continuerà a essere riproposta dalla maggioranza degli autori. Il film *sull'arte* implicherebbe un ruolo di sudditanza totale del medium all'arte presentata, volto a un fine strettamente illustrativo o didattico; il film *d'arte* prevede invece la possibilità di esprimersi creativamente a partire da un'opera d'arte, e il suo scopo principale è produrre un film espressivamente valido, un'opera d'arte cinematografica. La categoria si avvicina insomma moltissimo all'*art film* americano e può dunque includere, potenzialmente, film di finzione, film sperimentali, astratti, d'animazione.

Theodore Bowie torna nuovamente sull'argomento dalle pagine di «SeleArte»:

---

<sup>130</sup> IBIDEM.

<sup>131</sup> «Naturalmente l'arte implicata è l'arte del film, non l'arte nei suoi aspetti più tradizionali. Si ritiene che i film stranieri siano più "artistici" dei nostri varietà domestici.» A. KNIGHT, *A Short History of Art Film*, p. 6.

<sup>132</sup> F.N. BOLEN, *Film sur l'art ou film d'art?*, «Le Courrier», vol. III, n.3, 1 aprile 1950, p. 11.

<sup>133</sup> IBIDEM.

«C'è una differenza tra il termine “film d'arte” e “film sull'arte”: se usiamo “film d'arte” indiscriminatamente a proposito dell'*Alessandro Nevski* di Eisenstein, del *Titano* di Oertel, o del *Fiddle De Dee* di McLaren, poche persone sapranno quali elementi artistici questi tre films hanno in comune, ma la grande maggioranza resterà confusa. Perciò “film d'arte” è di solito riservato per quei films – in gran parte stranieri – che sono artistici nel senso lato della parola, ma non concernono direttamente le arti figurative in quanto tali<sup>134</sup>».

Propone poi una definizione piuttosto accurata: «Il film sull'arte, dunque, si preoccupa della descrizione, dimostrazione, analisi o interpretazione di opere esistenti di pittura, scultura, architettura, delle varie arti tecniche correlate, viste storicamente, biograficamente, tecnicamente, culturalmente, entro un contesto filosofico, lirico, satirico, propagandistico o puramente pedagogico<sup>135</sup>». Sono escluse tutte le arti non prettamente figurative; è escluso qualsiasi rimando a intenti creativi, difficilmente quantificabili e valutabili. Il focus è sulla capacità di penetrare, più o meno analiticamente, l'essenza dell'opera attraverso il film. Ancora più stringato, e più efficace, era stato Lauro Venturi due anni prima, quando, dopo aver anch'egli rilevato la confusione (specie in ambito anglosassone) tra avanguardia, documentario, sperimentalismo e film d'autore era giunto a constatare che «film sull'arte dovrebbe perciò arrivare a significare: film che trattano di belle arti – pittura, incisione, disegno, scultura, architettura e tutti i loro derivati<sup>136</sup>». La definizione di Venturi si accorda e si completa con quella data da Jean Quéval su «Sight and Sound», secondo il quale «i film sulle belle arti – pittura, scultura, archeologia e architettura – sono film solo in seconda battuta. Trovano il loro materiale in altri media, e restano subordinati a opere già esistenti e di diversa natura. Ma ciò non implica che questi film escludano necessariamente seri tentativi di ricreazione<sup>137</sup>».

La distinzione tra film sull'arte e film d'arte rimane comunque aperta a ogni genere di interpretazione: Gillo Dorfles, per esempio, dopo aver specificato che né l'una né l'altra espressione possa applicarsi a film genericamente “artistici”, fa slittare la distinzione all'interno delle sottocategorie nelle quali il genere viene di volta in volta scomposto e classificato: i film *sull'arte* risponderebbero a un'istanza di didattica e di critica delle arti a mezzo del cinematografo, e dunque non hanno obblighi di ricercare «né l'efficacia commerciale [...] né quella filmica vera e propria, dovendo essere considerati quali docili e del resto utilissimi strumenti d'insegnamento<sup>138</sup>»; dall'altra parte, i film *d'arte* sarebbero invece «documentari d'argomento artistico, maggiormente divulgativi e destinati a un ampio pubblico, che devono essere creati con un linguaggio piuttosto filmico che plastico e rispondere ai requisiti comuni a tutti i documentari per essere proiettabili come “avanspettacolo” in una sala pubblica<sup>139</sup>».

La distinzione operata da Dorfles indica come, al di là della ricerca di una definizione generale, l'altro sforzo preponderante nel dibattito speculativo sia quello della classificazione interna del genere, di una sistemazione il più possibile chiara e definita delle sottocategorie del film sull'arte. Non c'è praticamente autore che non sia toccato da quest'ansia di catalogazione. Ogni scritto propone una propria tassonomia, un albero concettuale che a partire dal tronco del film sull'arte si suddivide in rami sempre più definiti e sottili.

---

<sup>134</sup> T. R. BOWIE, *Film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno III, n. 16, gennaio-febbraio 1955, p. 10.

<sup>135</sup> IBIDEM.

<sup>136</sup> L. VENTURI, *Films on Art: An Attempt at Classification*, «The Quarterly of Film, Radio and Television», Vol. VII, n. 4 (Summer, 1953), p. 386.

<sup>137</sup> J. QUÉVAL, *Film and fine Arts*, «Sight and Sound», vol. XVIII, gennaio 1950, p. 33.

<sup>138</sup> G. DORFLES, *Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film sull'arte*, p. 44.

<sup>139</sup> IBIDEM.



Compiendo una rapida carrellata tra alcune proposte, una delle prime classificazioni è già esposta alla conferenza FIFA di Parigi del 1948 ad opera di Pierre Francastel, che nel suo breve intervento distingue tra film pittoreschi, film documentari, film storici e film educativi<sup>140</sup>. L'anno successivo Arthur Knight propone una suddivisione in film sulle tecniche d'arte, film sull'opera individuale dell'artista, film che tentano di interpretare un'opera d'arte<sup>141</sup>. Entrambi gli autori danno per scontata una finalità generale prettamente educativa del film sull'arte. Simile, seppure più inclusiva, la proposta di Francis Bolen che differenzia tra «film che tentano un'analisi scientifica dell'opera d'arte, film che puntano a una sintesi del lavoro di un artista, film che gettano luce sul metodo e le tecniche di un artista, film che trascrivono o interpretano l'opera d'arte, film sperimentali<sup>142</sup>».

Paul Haesaerts rimarrà nel corso degli anni fedele a una categorizzazione da lui proposta già alla fine degli anni Quaranta, composta da aneddoto, analisi critica, presentazione lirica<sup>143</sup>. Qualcuno si orienta su un criterio basato sul diverso “sfruttamento” dell'opera d'arte da parte del film. In questo modo Lauro Venturi distingue tra «1. film per i quali le opere d'arte sono realizzate espressamente [*come l'animazione*]; 2. film che trattano prevalentemente o esclusivamente il contenuto narrativo di opere d'arte già esistenti; 3. film che trattano aspetti storici, critici o tecnici dell'arte e degli artisti; 4. film in cui le opere d'arte sono pretesto per qualcos'altro<sup>144</sup>». Non manca chi ordina i film secondo l'attitudine e il ruolo che il realizzatore assume: narratore dell'opera d'arte, psicanalista del pittore, storico dell'arte, iconografo, documentarista puro<sup>145</sup>.

Il rischio della proliferazione incontrollata delle categorie è sempre dietro l'angolo, come avviene sul catalogo FIFA del 1951 dove compare una fumosa tassonomia strutturata in sei gruppi e in grado di includere i film più diversi, dai cartoni animati alle pellicole dada degli anni Venti fino al documentario critico<sup>146</sup>. Alla fine degli anni Cinquanta, le categorizzazioni si fanno sempre più complesse (e dunque meno chiare e funzionali) come avviene nel saggio di Thomas Milani su «La Biennale di Venezia», che assume un'ottica “metodologica” per distinguere le tipologie di film sull'arte<sup>147</sup>. O ancora, nell'ampia disamina del genere condotta da François Porcile nel suo studio del cortometraggio<sup>148</sup>, sono individuate ben nove classi di film sull'arte, alcune di esse ulteriormente divise in sottoclassi. Questa continua, a tratti sclerotizzata germinazione di categorie sempre più specifiche, con conseguente difficoltà di inserimento del singolo film nell'una o nell'altra, procede parallela alla moltiplicazione delle

---

<sup>140</sup> P. FRANCASTEL, *The Art Film and Teaching*, p. 7.

<sup>141</sup> A. KNIGHT, *Le film sur l'art aux Etats-Unis*, in *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949, Editions de la Connaissance, Bruxelles 1949, p. 46.

<sup>142</sup> F. BOLEN, *Films and the Visual Arts*, p. 7.

<sup>143</sup> P. HAESAERTS, *La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema*, p. 219.

<sup>144</sup> L. VENTURI, *Films on Art: An Attempt at Classification*, p. 385-391.

<sup>145</sup> M.T. PONCET, *Peinture et mouvement*, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 5, 1953, pp. 16-17.

<sup>146</sup> Queste le sei categorie: 1) interpretazione drammatica o epica del contenuto narrativo dell'opera; 2) biografia dell'artista; 3) analisi storico-critica dell'opera; 4) artista al lavoro; 5) film sperimentale e d'avanguardia; 6) interpretazione fedele dell'opera attraverso il linguaggio filmico. J.P. HODIN, *Deux films anglais*, in *Le film sur l'art. Bilan 1950*, pp. 20-22.

<sup>147</sup> Milani distingue a seconda che il film risponda a 1) metodo dell'analisi scientifica; 2) metodo dell'analisi tecnica; 3) metodo dell'analisi narrativa; 4) metodo della sintesi dell'opera; 5) metodo della sintesi regionale o temporale; 6) metodo della sintesi biografico o storica 7) metodo della sintesi didattica; 8) metodo sperimentale. T. MILANI, *Vie del film sull'arte*, «La Biennale di Venezia. Rivista dell'Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”». Arte / cinema / musica / teatro», anno IX, n. 34, gennaio-marzo 1959, pp. 38-39.

<sup>148</sup> F. PORCILE, *Défense du court métrage*, pp. 131-162.

categorie di presentazione nei festival del film sull'arte di Bergamo e Venezia<sup>149</sup>. Se da una parte ciò è funzionale a una sempre maggior inclusione di nuove tipologie all'interno del calderone film sull'arte, dall'altra questa esasperata frammentazione del panorama impedisce, o quantomeno intralcia, la visione e la comprensione del quadro d'insieme nella sua complessità e nella sua evoluzione.

Sottoponendo a un esame sinottico questa mole di varie proposte di ordinamento, è tuttavia possibile intravedere un principio dominante adottato da gran parte degli autori, seppure declinato in differenti declinazioni, talvolta risolto in specificazioni ridondanti, talaltra nascosto da etichette fantasiose. Non tanto il tipo di opera esaminata né la metodologia impiegata, ma la funzione del film è considerato l'elemento classificatorio perfetto. Vengono così a delinearci quattro gruppi maggiori: la "cinedrammatizzazione", la divulgazione, la didattica vera e propria, infine la critica d'arte realizzata attraverso il film. Si tratta di categorie ovviamente interdipendenti e osmotiche: non è raro che lo stesso film possa essere incluso in più d'una di esse, e anzi un ottimo film sull'arte dovrebbe riuscire a soddisfare i requisiti di tutte e quattro. Proprio per questo, come si vedrà nel caso del film divulgativo e del film didattico, non sempre è facile tracciare una netta distinzione tra di esse. Una simile sistemazione concettuale implica che l'autore del documentario operi, a monte della realizzazione del film, una preventiva e precisa scelta delle finalità del suo film e di conseguenza del pubblico al quale rivolgersi: generico, di studenti, accademico o di addetti ai lavori. È un'indicazione preziosa da più autori ribadita: «La natura del medium filmico forza il regista che desidera sussumere un'opera d'arte nel suo film a decidere, anzitutto, il suo fine esatto<sup>150</sup>».

## Film come "cinedrammatizzazione" dell'arte

La rivelazione del film sull'arte avvenne nell'immediato dopoguerra, in Francia e Italia, grazie alla riscoperta delle opere di due autori: il belga André Cauvin con i suoi film *L'Agneau mystique* e *Memling, peintre de la Vierge* (risalenti al 1938-39) e l'italiano Luciano Emmer, in collaborazione con Enrico Gras, autore di diversi film nei primi anni Quaranta. Furono questi ultimi a colpire particolarmente la critica: puntando la camera su dettagli isolati, attraverso movimenti di macchina e un montaggio scrupolosamente strutturati, Emmer crea legami e dinamiche tra personaggi, oggetti, creature rappresentate nei dipinti intessendo una vera e propria narrazione, facendo emergere il dramma bloccato in forma statica nella pittura, cui la camera restituisce dinamismo e temporalità. Questa modalità di dinamizzare e narrativizzare l'arte si sviluppa ampiamente nei vent'anni successivi, producendo l'ampia categoria dei cosiddetti "film creativi": film che vedono l'opera d'arte come punto di avvio per una creazione filmica personale, puramente cinematografica, sfruttando il bagaglio visivo offerto dal dipinto o dalla scultura. In questa categoria rientrano talvolta anche le biografie degli artisti, spesso di matrice psicologica, compiute attraverso le loro opere (i cui esempi più celebri sono i cortometraggi di Alain Resnais *Van Gogh* e *Gauguin*<sup>151</sup>) o i film "documento"<sup>152</sup>, ossia film che utilizzano le opere per illustrare il gusto di un'epoca o un fatto storico, dunque considerate

---

<sup>149</sup> Sui festival di Venezia e Bergamo, si veda il capitolo VI.

<sup>150</sup> R. DURGNAT, *The Cinema as Art Gallery*, p. 81.

<sup>151</sup> Riguardo ai film di Resnais, si veda P. MICHAUT, *Per una classificazione dei film sull'arte*, p. 32 e segg.

<sup>152</sup> Secondo la definizione datane da J. VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, p. 125.

nella loro veste di documento visivo di un preciso periodo storico più che di fatto estetico o espressivo.

Il tratto unanimemente riconosciuto a questi film è di riuscire *attraverso* l'opera a rievocare e riattualizzare qualcosa che è altro da lei: una vicenda narrativa, una biografia, un fatto realmente accaduto. Secondo la bella definizione di Bolen<sup>153</sup>, ripresa poi da Kracauer<sup>154</sup>, il regista compie un'"atomizzazione" dell'opera d'arte: la scompone cioè in elementi discreti e significativi (primi piani, dettagli, singole figure isolate dalla composizione generale) rendendola materiale visivo malleabile e variamente ricomponibile, adattabile ai più diversi intenti, talvolta anche lontani dal messaggio o dall'intento originario. La definizione qui proposta di "cinedrammatizzazione" intende sussumere i due aspetti imprescindibili di questa sottocategoria: da un lato l'attenzione specifica rivolta al medium filmico, sfruttato in ogni sua possibilità linguistica per la creazione di un'opera filmica artisticamente valida; dall'altro, l'azione di drammatizzazione dell'opera o delle opere d'arte, non analizzate secondo intenti storico-critici, bensì con il fine di farne emergere «il dramma umano<sup>155</sup>» e così di coinvolgere lo spettatore nella vicenda raccontata, fino al limite (non in Emmer, ma riscontrabile nel caso di altri cineasti) di usare dettagli di opere di autori, aree geografiche ed epoche diverse in maniera interscambiabile per articolare una parabola narrativa, sia essa la passione di Cristo, la psiche del pittore, i moti del 1848.

L'aspetto di "creatività" in questa tipologia di film sull'arte viene rimarcato, specie nei primi anni, con la frequente apposizione di etichette come "sperimentale" o "d'avanguardia": è lo stesso Emmer, in uno dei suoi primi scritti, nel 1946, a indicare i propri film come «una nouvelle avant-garde», da porre in continuità con gli esperimenti degli anni Venti e Trenta. Lo stretto connubio tra avanguardia, sperimentalismo e primi documentari d'arte, come si è già fatto presente<sup>156</sup>, era ampiamente percepito negli anni Quaranta: per esempio, nell'uso del montaggio di Emmer o Cauvin si riconosceva il contributo delle riflessioni sovietiche; più in generale, le sperimentazioni avanguardiste del periodo interbellico, dal cinema astratto al dada, erano considerate in qualche modo antesignane del film sull'arte, poiché per prime avevano fatto entrare la visione cinematografica in ambito artistico. Nel concepire il documentario d'arte come strettamente legato al film d'avanguardia se ne rimarca la forte impronta autoriale e il carattere di opera d'arte cinematografica autonoma più che di discreto mezzo informativo, didattico o finanche analiticamente critico. Negli anni Quaranta, la relativa "novità" del film sull'arte nel panorama cinematografico, nel quale è ancora in fase di progressiva emersione, e l'attenzione ad esso rivolta principalmente dai cineasti e da critici cinematografici, spinge dunque verso questa considerazione avanguardista del genere; con il progressivo standardizzarsi delle formule e l'ingresso in campo degli storici dell'arte, che prediligono la prospettiva del cinema come strumento didattico, la dicotomia tra film sull'arte come opera creativa da una parte e come documento oggettivo e "trasparente" dall'altra parte si accentuerà e verrà costantemente rimarcata. Nella seconda metà degli anni Quaranta, Emmer può ancora affermare, raccogliendo un sostanziale consenso, che «il film sul paradiso terrestre di Hieronymus Bosch non è e non deve essere la traduzione cinematografica di un'opera pittorica. Sarebbe stata un'esperienza assolutamente arbitraria e smisuratamente ambiziosa violentare

---

<sup>153</sup> F. BOLEN, *Films and the Visual Arts*, p. 6.

<sup>154</sup> S. KRACAUER, *Teoria del film*, p. 302.

<sup>155</sup> L. EMMER, *Pour une nouvelle avant-garde*, «Cahiers de Traits», n° 10, 1945, poi in P. BÄCHLIN (a cura di), *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra, p. 130.

<sup>156</sup> Cfr. *Introduzione*.

una realtà artistica completa in sé<sup>157</sup>». Alla base della concezione emmeriana sembra quindi esserci un'intraducibilità dell'opera nel linguaggio cinematografico: tentare di realizzare un film con le figure immobili della pittura equivale a risolvere un teorema matematico per assurdo, dovendo coniugare le esigenze e i limiti espressivi di due media autonomi.

Chiaramente questo tipo di film sull'arte, opere filmiche in senso pieno ma che piegano dipinti e sculture ai propri fini narrativo-drammatici, suscita entusiasmi soprattutto tra gli uomini del cinema (Bazin indica nei film di Emmer e Gras la «prima rivoluzione del film sull'arte», portata poi a compimento dai cortometraggi di Resnais<sup>158</sup>), ma generalmente perplessità, se non accesi attacchi, da parte di critici o storici dell'arte. Per Lauro Venturi esiste un'inevitabile inconciliabilità tra la drammatizzazione della pittura e il rispetto dell'opera d'arte: «è impossibile, ad ogni modo, rispettare la composizione pittorica e la determinazione spaziale dal momento che tutti gli elementi devono essere visti sullo schermo in una sequenza narrativa<sup>159</sup>». Ritorna così il conflitto tra simultaneità della visione pittorica e sequenzialità della visione cinematografica che, in questi film, si fa ancora più stridente.

«Da quando Luciano Emmer ne ha rinnovato la formula, il film sull'arte si avvia [...] verso un destino che è al di fuori del suo oggetto. La scoperta magistralmente sfruttata da Emmer, scoperta che consiste nel potere quasi magico che ha la macchina da presa di “far recitare” le figure di un quadro, di strapparle alla loro esistenza plastica per farle partecipare a un dramma vero e proprio, è stata per il cinema una conquista di grande portata; [...] ma ha allontanato il film sull'arte dalla sua primitiva missione culturale<sup>160</sup>.»

C'è dunque una netta scissione tra i sostenitori di una simile operazione («È un adattamento, una variazione su tema, come ne possono fare i compositori o i coreografi<sup>161</sup>») e i detrattori di questa modalità di presentazione della pittura («Non si può mettere Giotto a servizio del cinema, ma unicamente il cinema a servizio di Giotto<sup>162</sup>»).

Contro questa modalità di film sull'arte si esprime in particolare Umberto Barbaro su «Bianco e Nero», sotto la guida del magistero longhiano:

«Servirsi del film per raccontare il soggetto di un quadro o di un affresco o di una serie di quadri o di affreschi, anche se sembra un assunto di modesta umiltà, non sembra legittimo. Perché, così facendo, non si avvicina, ma si allontana lo spettatore dall'opera e dalla sua comprensione; si nascondono dietro la favoletta e la moraletta esterne, il più delle volte non scelte dagli artisti ma commissionate loro dall'esterno, i valori concreti e specifici delle opere, il loro reale e concreto significato profondo e la forma che lo esprime. Un

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 128.

<sup>158</sup> A. BAZIN, *Un film bergsoniano: «Le Mystère Picasso»*, p. 191.

<sup>159</sup> L. VENTURI, *Films on Art: An Attempt at Classification*, p. 389. Nel caso di *La leggenda di Sant'Orsola*, per il quale Venturi lavorò insieme ad Emmer come operatore, l'autore spiega come la sequenza dell'apparizione in sogno dell'angelo alla santa sia risolta nel film creando un momento di suspense cinematografica, proprio grazie alla consecutiva apparizione del primo piano dell'angelo e poi della giovane martire; un elemento di suspense «interamente cinematografico e antipittorico. Se avessimo mostrato il totale del dipinto e poi ci fossimo mossi ai primi piani (come molti professionisti del mondo dei musei ci hanno criticato per non aver fatto) l'intera relazione cinematografica sarebbe stata distrutta» (IBIDEM).

<sup>160</sup> J. VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, p. 120.

<sup>161</sup> A. MICHEL, *Comment faut-il présenter un œuvre d'art au cinéma?, La caméra et le pinceau...*, in P. BÄCHLIN (a cura di), *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 135

<sup>162</sup> W. SCHMALENBACH, *Comment faut-il présenter un œuvre d'art au cinéma?, Le pinceau et la caméra...*, in P. BÄCHLIN (a cura di), *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 136.

significato che molto spesso, non solo si distanzia, ma addirittura contraddice quello richiesto dai committenti e tradizionalmente espresso dalla favoletta commissionata<sup>163</sup>».

Prendere «il testo come pretesto» (secondo un approccio “parassitario” che, seppur piacevole per un pubblico generico, non può che essere deplorato dagli esperti d’arte<sup>164</sup>), realizzare film in cui «l’opera d’arte non è più nemmeno considerata per il suo esterno contenuto, raccontino o moraletta, ma come precedente, come punto di ispirazione per una nuova opera, personale, originale, indipendente<sup>165</sup>», è per Barbaro inammissibile. Sulla stessa linea si collocano altre voci, alcune esplicitamente polemiche come quella di Umbro Apollonio<sup>166</sup>, altre solo implicitamente, come nel caso delle personalità intervistate nell’inchiesta di «Cinema», concordi nel ritenere basilare il «rispetto dell’opera», con tutte le implicazioni sottese a questa espressione, in ogni trasposizione filmica.

Ma non mancano certamente opinioni, anche autorevoli, a favore. Sullo stesso numero di «Bianco e Nero» su cui scrive Barbaro, Argan argomenta riguardo al film *I fratelli miracolosi* di Emmer:

«Il regista ha inteso che la narrazione, bloccandosi nello spazio invece di srotolarsi nel tempo, si sviluppa qui come una proiezione dal fondo al primo piano, una riduzione della profondità alla superficie: cioè ha appurato che la poetica storia dei martiri fratelli si è concretata nell’Angelico in termini di spazio e che la prospettiva aveva il compito di fissare una successione temporale in una assoluta unità spaziale. Egli non ha perciò individuato il processo cronistico del racconto, ma il processo formativo o costitutivo della rappresentazione, la genesi della forma: cioè, malgrado l’intenzione narrativa è giunto, quasi inconsapevolmente, a un autentico risultato critico<sup>167</sup>».

Jean Mitry rimarca il possibile dissidio tra rispetto della pittura e libertà creativa del film, il quale se da un lato non fa altro che esplicitare il contenuto narrativo della pittura, dall’altro vi riesce solo distruggendone la forma, dunque con una perdita inaccettabile per chi punti a realizzare un film scientifico sull’arte.

«Il cinema, qui, non è per niente *a servizio della pittura*, e gli autori, al contrario, *si servono* della pittura per raccontare una storia. Senza dubbio non le fanno mai dire quello che non avrebbe voluto: non desiderano che penetrarne la vita interiore; ma *non giungono al contenuto se non distruggendone la forma*. È un’interpretazione cinematografica fatta a partire da un’interpretazione pittorica. Detto altrimenti, non si tratta per nulla di film *sull’arte*, ma di film fatti *con un’opera d’arte*<sup>168</sup>».

Certamente, nelle mani di autori validi come Emmer o Resnais, il cinedramma sulla pittura può giungere a risultati che, pur non immuni da critiche, presentano dei meriti intrinseci, fossero anche solo di natura cinematografica. Diverso il discorso per la pletora di registi che, specie negli anni Sessanta, realizza film narrativi sfruttando pitture, disegni e sculture, non apportando

---

<sup>163</sup> U. BARBARO, *Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 48.

<sup>164</sup> B. FARWELL, *Films on Art in Education*, p. 40.

<sup>165</sup> U. BARBARO, *Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative*, p. 48.

<sup>166</sup> «Soltanto non si tratta di un film che punti su argomenti storici o critici o documentari: l’opera d’arte in sé non è che pretesto ad un racconto e può pervenire, come ha osservato Mario Verdone, al balletto.» U. APOLLONIO, *Il film sull’arte*, in *Il cinema a Venezia dopo la guerra*, a cura di F. PAULON, Marsilio, Venezia 1956, p. 86.

<sup>167</sup> G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d’arte*, p. 43.

<sup>168</sup> J. MITRY, *Histoire du cinéma*, p. 634 (corsivo in originale).

nulla né al campo della divulgazione dell'arte, né a quello del cinema documentario. Ancora più comprensibile diviene allora la dichiarazione di Cesare Molinari, in apertura al repertorio edito dall'Istituto Internazionale del Film sull'Arte di Firenze nel 1963:

«È evidente che dal punto di vista del film sull'arte, è assolutamente impossibile accettare film composti a partire da opere non soltanto diverse ma addirittura eterogenee [...], o che non esitano a ritoccare, in maniera visibilissima, i fondi e le figure stesse, per accentuare o isolare quel carattere della fisionomia, o quel gesto drammatico, o per ottenere effetti di suggestione luminosa<sup>169</sup>».

## Film come divulgazione e didattica dell'arte

«Il film, nel quale produttore e storico giocano un uguale e complementare ruolo con gusto e misura, si dimostrerà probabilmente il più efficace canale di comunicazione tra l'artista e lo studente.»  
(Benedict Nicolson)<sup>170</sup>

«Con le crescenti strutture educative della civiltà moderna, la consapevolezza dell'uomo del ruolo dell'arte nella sua vita si è risvegliata. Non sarà probabilmente sbagliato parlare di un "rinascimento dell'apprezzamento dell'arte". [...] È questo un crescente bisogno culturale che richiede l'utilizzo di nuove tecniche<sup>171</sup>.»

È dalle pagine della rivista ufficiale dell'Unesco che giunge l'invito a sfruttare le nuove tecniche medialì, cinema in primo luogo, per diffondere il più possibile la conoscenza delle arti, così da «adempiere a una missione splendida: quella di sviluppare nella massa l'anelito verso il bello e di affinare la sua sensibilità artistica potenziale<sup>172</sup>». La funzione primaria e per molti la migliore, se non l'unica, che il film possa svolgere è di portare l'arte a un numero di persone infinitamente maggiore di quelle che potrebbero viaggiare, visitare musei e conoscere le opere dal vivo.

«Io vorrei che un documentario sull'arte si mantenesse entro i limiti dell'illustrazione a fini didattici e non pretendesse di tentare dei lirismi o delle difficoltà critiche che male si accordano con una seria esemplificazione: [...] esso dovrebbe essere un mezzo popolare di diffusione della cultura e di quel senso di dignità che l'uomo può raggiungere attraverso l'arte<sup>173</sup>.»

Ovviamente il film sull'arte, come è puntualmente ribadito, non potrà mai sostituire la visione dell'originale; ma, quanto meno per un'introduzione alla storia dell'arte, ai grandi maestri, ai capolavori, agli artisti contemporanei, la sua validità è universalmente accettata e promossa.

È necessario specificare che non tutti gli autori distinguono nettamente tra un fine divulgativo, rivolto a un pubblico generico, di ogni classe sociale, età, retroterra culturale, e un fine prettamente didattico, indirizzato invece agli studenti delle scuole superiori, delle università, delle accademie.

---

<sup>169</sup> C. MOLINARI, *Préface*, in *Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art*, a cura di P. ROCCHETTI e C. MOLINARI, Neri Pozza – Istituto Internazionale del Film sull'Arte, Vicenza-Firenze 1963, p. XII.

<sup>170</sup> [B. NICOLSON], *Editorial*, «The Burlington Magazine», vol. 92, n. 565, April 1950, p. 94.

<sup>171</sup> J.P. URLIK, *Films Bring Art to the People*, «Le Courrier», vol. II, n. 12, 1 gennaio 1950, p. 6.

<sup>172</sup> R. BARKAN, *Cinema e pittura*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 7, luglio 1949, p. 94.

<sup>173</sup> I. CREMONA, *Sul documentario d'arte figurativa*, p. 66.

Scrivono Enzo Carli su «Cinema»:

«Non comprendo il perché di una distinzione tra documentari didattici e documentari divulgativi. Si fa un documentario didattico proprio allo scopo di divulgare delle cose che non tutti sanno e che è bene che sappiano, e un documentario divulgativo non è tale se non insegna qualcosa: altrimenti che cosa divulga? Ritengo pertanto che per fare degli utili documentari si debba innanzitutto tener presente questa identità tra didattica e divulgazione (il che forse potrebbe tradursi nella raccomandazione di evitare tanto la didattica noiosa e pedante, ad uso esclusivo delle scuole, quanto la divulgazione fatua, riservata al pubblico)<sup>174</sup>».

Gli fa eco, sulla stessa rivista, Roberto Pane, che eludendo la distinzione tra divulgazione e didattica rimarca che la qualità fondamentale di un film sull'arte è quella di contribuire, anche a livello elementare, alla conoscenza dell'opera di un artista, seppure, a ben vedere, siano ben pochi film sull'arte che documentano davvero l'arte; la maggior parte, con la scusa delle opere, affronta altri argomenti «più facilmente digeribili<sup>175</sup>».

Se le posizioni di Carli e Pane, che ne riassumono altre analoghe, possono essere condivisibili in linea generale, affrontando la questione più da vicino emerge subito l'indubbia necessità di distinguere tra film divulgativo e film didattico: cambiano la destinazione fisica delle copie e il contesto di fruizione, le esigenze degli spettatori, i temi indagati, la prospettiva e i metodi con cui affrontarli. Certamente entrambe le tipologie convergono nella categoria del film educativo, ma ciò non significa che siano assimilabili senza alcun problema come sostiene Carli. Un film destinato alla divulgazione per il pubblico generico dovrà infatti coniugare l'informazione a una certa, necessaria dose di intrattenimento; potrà fare leva su qualche aspetto più curioso per catturare l'attenzione, e non giungerà mai a un livello eccessivamente approfondito, che potrebbe risultare ostico ad alcune fasce del pubblico (proprio quelle che maggiormente necessitano una formazione culturale). Il film didattico, invece, può preoccuparsi meno di questi aspetti, e concentrarsi invece su altro: evitare qualunque approssimazione nell'analisi dell'opera, scegliere correttamente opere, artisti e temi in base ai programmi di studio, ricercare una corretta impostazione metodologica, e soprattutto il livello di linguaggio più adatto, per la fascia di studenti cui intende rivolgersi (bambini, liceali, universitari). Entrano in campo anche considerazioni tecniche: se il film divulgativo, destinato tendenzialmente alle sale, potrà essere girato in 35mm, per il film didattico viene più volte indicato come preferibile il 16mm, che ne rende più semplice la fruizione in istituti scolastici e accademici, attrezzati spesso solo con proiettori adatti a questo formato.

Nei film destinati a una divulgazione ad ampio raggio, addirittura, sono «da evitare apparati didattici troppo appariscenti<sup>176</sup>», quasi che una contaminazione tra le due forme ne infici le potenzialità. Non è solo la pedanteria didattica che il film divulgativo deve evitare per attrarre il pubblico al suo argomento, educandolo senza annoiarlo o irritarlo. Da evitare, e condannati da tutti i commentatori del genere, sono gli eccessi romantici, biografici, aneddotici imperniati sulla vita romanzata di un artista. Il rispetto dell'opera e delle sue caratteristiche espressive («non far muovere le statue, non far camminare i quadri<sup>177</sup>») rimane il criterio imprescindibile per un corretto film divulgativo, accompagnato da un commento adeguatamente competente e

---

<sup>174</sup> Enzo Carli in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (2)*, p. 64.

<sup>175</sup> Roberto Pane in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (3)*, p. 165.

<sup>176</sup> Giulio Carlo Argan in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (1)*, p. 357.

<sup>177</sup> Cesare Brandi in *IVI*, p. 358.

piacevole, ma non esornativo, né retorico, né inutilmente complesso. «Il rispetto dello spettatore e il rispetto dell'opera sono i due primi comandamenti di chiunque si lanci nell'impresa della divulgazione artistica<sup>178</sup>.»

Henri Lemaître ricollega il film divulgativo sull'arte all'importanza sempre crescente nella società moderna rivestita dai musei e dalle mostre da un lato, dai viaggi e dal turismo dall'altro. All'opposto di quanto generalmente indicato, ossia che il documentario d'arte non deve assolutamente assumere funzione di propaganda turistica (cosa che invece spesso, e si direbbe talvolta quasi inevitabilmente, accade), Lemaître afferma esplicitamente che esso «non sarà il concorrente né del museo né del viaggio; non avrà al contrario assolto al suo compito se non quando avrà moltiplicato il numero di viaggiatori e visitatori dei musei<sup>179</sup>». Individua quindi due funzioni principali nel film divulgativo: può essere strumento di iniziazione all'arte oppure strumento di conoscenza approfondita dell'arte, senza che tra le due funzioni sussista contraddizione. Nel primo caso non proporrà un'interpretazione dell'opera o dell'artista in esame, ma una semplice presentazione, il più neutra ed oggettiva possibile, evitando di scivolare nel pittoresco, nel reportage giornalistico, nell'intrattenimento frivolo. Nel secondo caso, presupponendo nel pubblico una conoscenza preliminare del tema trattato, il film condurrà invece una vera interpretazione del suo oggetto artistico, sotto forma di un esame più disteso e approfondito, fino ai limiti del film critico sull'arte. In entrambi i casi, però, il documentario esercita anzitutto una forte funzione di orientamento sul pubblico, indirizzando e rafforzando una specifica ricezione e interpretazione dell'arte proposta: di questa funzione, particolarmente rilevante nel caso di un pubblico non munito di strumenti critici e dunque predisposto a recepire e accogliere pedissequamente ciò che il film gli offrirà, il regista deve essere sempre consapevole, possibilmente cercando di adattarsi, nei limiti del possibile, alla psicologia collettiva del pubblico e senza mai venire meno al rigore e alla serietà che il compito divulgativo, quale che sia il mezzo con cui è realizzato, implica in sé.

L'obbiettivo principale resta quello non solo di educare gli spettatori, ma di far sorgere in essi la volontà di avvicinarsi agli originali e all'arte in generale. Lionello Venturi utilizza l'illuminante metafora del romanzo storico:

«[il film divulgativo] non può comunque mirare a una precisazione critica, ma soltanto a un'evocazione di atmosfere culturali, capaci di risvegliare interesse e adesione nello spettatore. A questo proposito si può fare un'analogia tra il documentario d'arte "divulgativo" e il cosiddetto romanzo storico, genere letterario cui ovviamente nessuno penserà di attingere una severa informazione storica ma capace tuttavia di suscitare nel lettore un interesse, un gusto, una possibilità di avvicinamento all'opera d'arte che probabilmente, senza quell'incentivo, non si sarebbe mai verificata<sup>180</sup>».

Per compiere quest'operazione il film sull'arte non deve temere di ricondurre all'attualità l'opera o l'artista che presenta, andando a individuare quei valori di universalità che contiene, così da attrarre e appassionare il pubblico non specialistico.

«Per i documentari divulgativi mi sembra che il criterio fondamentale da osservare sarebbe quello di cogliere l'aspetto più attuale e il problema più universale e più vivo che una data opera presenta. I commenti cosiddetti "estetici" scocciano tutti e sono assolutamente inutili [...]; i problemi tecnici e quelli di cronologia, di attribuzioni ecc.

---

<sup>178</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, p. 117.

<sup>179</sup> *IVI*, p. 118.

<sup>180</sup> Lionello Venturi in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (2)*, p. 62.



interessano solo i critici di mestiere e i commercianti [...], che non sono il pubblico. Qualunque momento della storia dell'arte, dal Paleolitico a Picasso, offre, invece, degli spunti che possono interessare il pubblico, perché possono riferirsi a situazioni vive che il pubblico conosce e sulle quali è facile attirare la sua attenzione con pochi accenni, ponendo in risalto il legame dell'opera d'arte con la società del proprio tempo. Con tale criterio si potrà riuscire non certo a impartire al pubblico una lezione di estetica crociana (il che sembra sia l'unico scopo di certuni); ma qualche cosa di più, cioè un vivo contatto con un'opera d'arte, e quindi una esperienza culturale viva; e quindi feconda<sup>181</sup>.»

Di cinema come strumento didattico al servizio della storia dell'arte, nella più vasta cornice del cinema culturale ed educativo, si comincia già a discutere negli anni Trenta, tanto in ambito italiano quanto francese e anglosassone<sup>182</sup>. L'utilizzo del cinema come mezzo ausiliario in ambito scolastico e universitario appare, nel dopoguerra, ancora più inevitabile: «quasi sconosciuta fino ad oggi, l'irruzione del cinema nelle accademie, in tutte le scuole d'arte è fatale. Non teniamo il broncio; accogliamo, organizziamola in piena lucidità. Uno schermo e una riserva di film speciali sono indispensabili in tutti i luoghi in cui si insegnano la proporzione, l'espressione, la bellezza, la composizione il gesto creatore<sup>183</sup>».

In un decennio come gli anni Cinquanta fortemente impegnato nello studio degli effetti del cinema sulla psicologia dello spettatore (basti pensare ai numerosi studi condotti a riguardo in ambito filmologico in Italia e Francia<sup>184</sup>) non sorprende rilevare che sia stabilmente assegnato al film il ruolo di strumento pedagogico più adeguato per l'arte.

Entrato ormai nella «civiltà dell'immagine», nella quale il ruolo delle arti visive diviene sempre più centrale, «lo spirito umano vede le strutture psicologiche stesse modificate da questa universale invasione dell'immagine, che è uno dei tratti distintivi della cultura moderna<sup>185</sup>». L'uomo del XX secolo, sempre più caratterizzato da uno spirito intimamente *filmico*, è anzitutto spettatore prima che lettore, e ciò vale specialmente per le giovani generazioni. Sarà dunque andando ad assecondare e a sfruttare questo cambiamento nelle modalità percettive e d'apprendimento, e non contrastandolo, che si avranno maggiori chance di avvicinare bambini e ragazzi all'arte. «Poiché il merito dell'immagine è che veicola nell'istantaneità un mondo che la lettura impiega molto più tempo a esplorare; [...] l'uomo moderno, e anche il bambino, hanno acquisito abitudini e strutture psicologiche che favoriscono su di essi l'azione dell'immagine, la sua efficacia e rapidità<sup>186</sup>».

---

<sup>181</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (3)*, pp. 163-164.

<sup>182</sup> Limitandomi a un solo anno, il 1934, ricordo l'articolo di M. MENEGHINI, *La pellicule de l'enseignement artistique*, in *Cinéma et enseignement*, Istituto internazionale della cinematografia educativa, Roma 1934; in Francia è uno storico dell'arte del calibro di Henri FOCILLON a inaugurare la riflessione con *Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts*, «Bulletin de l'office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art», vol.1, n.1, 1934. pp. 42-45; in Inghilterra compare un primo intervento sull'utilità dei film nelle accademie di belle arti con R. RADCLIFF CARTER, *The Film in Art Education*, «Sight and Sound», vol. 3, n. 12, Winter 1934.

<sup>183</sup> P. HAESAERTS, *Art plastique et Cinéma*, «L'Amour de l'Arts», nuova serie, anno IX, n. 37-38-39, 1949, p. 37.

<sup>184</sup> Si vedano i molti articoli teorici e i resoconti degli esperimenti condotti attorno al rapporto tra psiche infantile e visione cinematografica riportati sulla «*Révue de Filmologie*». Per inquadrare il fenomeno filmologico nel suo complesso rimando invece al numero speciale a cura di F. ALBERA, M. LEFEBVRE (a cura di), *Filmologie: le retour?*, «*Cinéma: revue d'études cinématographiques*», vol. 19, n° 2-3, 2009.

<sup>185</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, pp. 106-107.

<sup>186</sup> Ivi, p. 109. A conclusioni analoghe era giunto anche Léon MOUSSINAC in una conferenza tenuta qualche anno prima presso la Société Française de Pédagogie, su invito di Henri Wallon, poi pubblicata come *Le cinéma et de*

Se, come afferma Pierre Francastel, sul valore didattico del film per la storia dell'arte l'accordo è unanime<sup>187</sup>, diversamente accade riguardo alle forme e alle metodologie che dovrebbe adottare. Bisognerà anzitutto distinguere secondo il livello e la tipologia di istruzione: per il bambino, è importante che si solleciti il senso della meraviglia e della scoperta di fronte all'arte, e che questo avvenga tramite un'esperienza che si radichi con forza e stabilità nella psiche, sulla quale si potrà in seguito costruire una vera e propria istruzione artistica. Il film, con il suo potere suggestivo, rappresenta il mezzo ideale a tal fine<sup>188</sup>. Per le scuole superiori, si distinguerà invece tra licei ordinari, che necessitano di film volti a fornire un'iniziazione generale ma accurata all'arte, e istituti tecnici, nei quali saranno utili filmati che illustrino procedimenti pratici in tutti i loro passaggi. In ambito universitario, infine, i film dovranno auspicabilmente raggiungere il livello critico adeguato all'ambiente della ricerca accademica, divenendo anche uno strumento concreto a disposizione degli studenti per i loro progetti di studio.

L'aspetto più significativo dei film didattici, pensati appositamente per la scuola e l'università, è che essi consentiranno non solo di educare all'arte gli allievi, ma anche di formare un pubblico abituato e ben disposto nei confronti del film sull'arte, preparando il terreno allo sviluppo anche delle altre tipologie di documentari d'arte<sup>189</sup>. Questa produzione, che, visto il target specifico cui si rivolge, ha bisogno di particolari attenzioni in tutte le fasi di realizzazione, dall'ideazione alla distribuzione, stenta però a prendere piede:

«Attualmente, è difficile trovare tra i film educativi e culturali un numero elevato di film che trattino l'Arte. Senza dubbio, è stato naturale che gli educatori abbiano concentrato la loro attenzione sui temi offerti dalle scienze naturali. Tuttavia, la contemplazione delle opere d'arte offre al cinema delle possibilità la cui realizzazione sarebbe estremamente importante<sup>190</sup>».

Il rigore richiesto a questi film è maggiore rispetto a quelli genericamente divulgativi: per Bianchi Bandinelli il film didattico deve essere essenzialmente «un'edizione critica» dell'opera d'arte esattamente come, per lo studio delle opere letterarie, si utilizzano edizioni critiche del testo<sup>191</sup>; per Achille Bertini Calosso il documentario didattico deve attestarsi su un livello alto, non meramente contenutistico ma che inquadri con confronti serrati l'opera nella corrente artistica e nel suo contesto storico<sup>192</sup>. Per Argan, che sottolinea la profonda divergenza tra la semplice divulgazione e l'uso didattico e pedagogico del film, questo dovrebbe essere «un film sul quale si possa studiare come un libro» e negli istituti superiori d'istruzione artistica «interi corsi potrebbero essere sviluppati sulla base di film appositamente prodotti; [...] tuttavia – aggiunge – non credo ad una possibilità di larga applicazione, poiché i processi stessi della ripresa impongono al film un carattere interpretativo che troppo facilmente interferirebbe con

---

*la projection fixe dans l'enseignement de l'histoire de l'art*, «Image et son. Revue du cinéma», n. 1, 1954, pp. 4-7.

<sup>187</sup> P. FRANCASTEL, *Le point de vue d'un pédagogue*, p. 15. A dire il vero, quasi unanime: una delle rare voci in disaccordo su questo punto è rappresentata da Lionello Venturi, per il quale «di un documentario d'arte didattico, a rigore, non si può parlare. La rapidità stessa di successione delle immagini di un cortometraggio impedisce quella puntuale e attenta osservazione dell'oggetto dell'indagine che è necessaria all'analisi critica». Lionello Venturi in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (2)*, p. 62.

<sup>188</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, p. 110.

<sup>189</sup> P. FRANCASTEL, *Le point de vue d'un pédagogue*, p. 18.

<sup>190</sup> C. LAMB, *L'œuvre d'art et le cinéma*, p. 3.

<sup>191</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (3)*, pp. 163.

<sup>192</sup> Achille Bertini Calosso in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (3)*, pp. 165.

l'interpretazione del docente<sup>193</sup>». Il tema dell'incompatibilità tra la lettura presentata dal film e quella veicolata dal docente è una questione di non secondaria importanza, tanto da spingere Valerio Mariani a proporre che il film didattico sull'arte sia privo di commento: non solo questo agevolerebbe gli scambi di pellicole tra paesi diversi, ma consentirebbe all'insegnante di intervenire liberamente sulle immagini un po' alla maniera degli imbonitori del cinema muto, così da poter modellare il commento, svolto dal vivo, sulle esigenze didattiche della classe<sup>194</sup>.

Sull'uso didattico del film sulle arti il dibattito è particolarmente stimolante anche in ambito americano: non è certo un caso, se si tiene presente che tra gli anni Cinquanta e i Sessanta gli Stati Uniti sono tra i maggiori produttori mondiali di film sull'arte, ma gran parte di questa produzione è costituita dai cosiddetti *how to do films*: pellicole che illustrano processi tecnici o creativi (dalla serigrafia al modellato, dalla fusione del bronzo al disegno a carboncino), a supporto degli insegnamenti in istituti d'arte e accademie e considerati la vera e propria "specialità" americana nel campo.

L'alto numero di studenti che affollano i corsi propedeutici di storia dell'arte nei grandi college della East Coast porta rapidamente a introdurre, in alcuni di essi, il metodo delle proiezioni cinematografiche in sostituzioni delle lezioni frontali. Sono tentativi che non vanno a buon fine se, ancora nel 1963, presentando il caso di un grande college dell'area metropolitana di New York che aveva sperimentato il passaggio da un corso tradizionale a una serie di visioni filmiche, Beatrice Farwell ammette che «questo programma non ha apparentemente risolto i problemi, dal momento che il corso introduttivo è stato reinserito dall'anno prossimo». E prosegue:

«I film possono essere una meravigliosa miniera d'oro per scuole e località dove insegnanti qualificati e opere d'arte sono scarsi. Ma l'insegnante qualificato di storia dell'arte preferisce di norma fare la propria presentazione con il mezzo relativamente economico e flessibile delle diapositive. Un film tra quelli disponibili su un qualunque soggetto è a tal punto probabile che fallisca di fronte alle sue competenze, specialmente in materia di accuratezza dell'informazione, che molti film sono considerati peggio che inutili, nonostante possano essere buoni come film. Ciò è dovuto al fatto che l'impulso a realizzare film sull'arte proviene quasi interamente dal cineasta, che raramente ha un budget tale da poter includere i costi di consultazione di un professionista. I professionisti dell'arte, d'altro canto, di norma falliscono miseramente per mancanza di conoscenza del mestiere di regista cinematografico<sup>195</sup>».

Nel decennio precedente, la situazione non si presentava migliore: nel suo resoconto personale sulle difficoltà di organizzare, all'Indiana University, corsi di storia dell'arte supportati da un programma di proiezioni cinematografiche continue e ben articolate, e non sporadicamente offerte agli studenti senza reale connessione con il programma di studi – poiché, in tal caso, l'efficacia del film va a perdersi<sup>196</sup> – Francis Bolen dà anche preziosi

---

<sup>193</sup> Giulio Carlo Argan in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (I)*, p. 356-357.

<sup>194</sup> V. MARIANI, *Aspetti didattici del film sull'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, p. 54. La ragione principale per un ritorno dei documentari d'arte al muto, per l'autore, è che essi dovrebbero riuscire a contenere nella loro struttura e nel loro svolgimento visivi tutto ciò che l'opera d'arte può dire, senza dover ricorrere all'ausilio verbale. Sul cinema scolastico in Italia rimando a S. ALOVISIO, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2016.

<sup>195</sup> B. FARWELL, *Films on Art in Education*, pp. 39-40.

<sup>196</sup> H.W. JANSON, *College Use of Films on Art*, p. 38.

indicazioni sulla tipologia di film necessari nei diversi stadi di istruzione accademica: per i corsi di introduzione alla storia dell'arte,

«film pedagogici, lungamente meditati e accuratamente preparati, che ci facciano ben conoscere un'opera, un artista, una scuola, un monumento o una città d'arte. Sarebbe altamente desiderabile realizzare questi film in serie, secondo un piano sistematico che abbracci tutta un'epoca o un movimento, tutta una fase della storia dell'arte. Per dei corsi avanzati di storia dell'arte ci serviranno invece soprattutto film analitici, o critofilm<sup>197</sup>».

Un altro interessante resoconto ci viene infine da James H. Breadstead, Jr., docente di storia dell'arte alla Kent Preparatory School, scuola superiore preparatoria all'università dove, pur tra notevoli difficoltà, e per contrastare «la scioccante ignoranza artistica e la posata apatia dell'adolescente americano sovra-privilegiato<sup>198</sup>» si è optato per introdurre un corso annuale di storia dell'arte, supportato da diapositive a colori e da un articolato programma di film sull'arte, per lo più di provenienza europea, opportunamente introdotti dalla presentazione critica dell'insegnante. Questo il programma di studi e i relativi film associati, ove possibile, agli specifici argomenti<sup>199</sup>:

<b>Tema della lezione</b>	<b>Film sull'arte utilizzato</b>
Arte dell'era glaciale	<i>Lascaux: Cradle of Man's Art</i>
Arte europea dall'età della pietra all'età del ferro	<i>The Beginning of History</i>
Arte primitiva: Africa, Australia e Oceania	<i>Buma: African Sculture Speaks</i>
Arte amerindia	<i>Maya through the Ages</i>
Arte antica del Vicino Oriente	
Arte orientale: India	<i>Our Heritage: Series I</i>
Arte orientale: Cina	<i>The Story of Chinese Art</i>
Arte Orientale: Giappone	<i>Creative Art in Japan</i>
Arte dell'Antico Egitto	
Arte greca	<i>Triumph over Time</i>
Arte dell'Impero romano	
Prima arte cristiana	
Arte bizantina	<i>Daphni</i>
Arte islamica	<i>Islam</i>
Arte romanica	<i>Vézelay</i> <i>Die steineren Wunder von Naumburg</i>
Arte gotica	<i>Equilibre</i> <i>Images médiévales</i>
Pittura del Rinascimento italiano	
Scultura e architettura del Rinascimento italiano	<i>The Titan</i>
Arte del Rinascimento nordico	<i>L'Agneau Mystique</i>

<sup>197</sup> T. BOWIE, *Le film sur l'art comme instrument d'enseignement supérieur*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, p. 78-79.

<sup>198</sup> J.H. BREADSTEAD JR., *A Prep-School Experiment in Art History*, «College Art Journal», vol. 14, n. 4, Summer, 1955, p. 358.

<sup>199</sup> Ivi, p. 361.

	<i>Il demoniaco nell'arte</i> <i>Hans Memling</i>
Arte barocca	<i>Rubens</i>
La tradizione classica in Francia	<i>Versailles: Palace of the Sun</i>
Dal Classicismo all'Impressionismo	
Dall'Impressionismo all'Espressionismo	<i>Renoir</i> <i>Maillot</i>
Pionieri del modern design	
Scultura contemporanea	<i>Henri Moore</i> <i>Works of Calder</i>
Pittura contemporanea	<i>Matisse</i> <i>Dong Kingman</i> <i>Abstract in Concrete</i>
Architettura contemporanea	
Arte, industria e integrazione culturale	

È uno dei pochi esempi ritracciabili di programma scolastico che fa uso sistematico di film sull'arte. Tra titoli celeberrimi e altri molto meno noti è da notare come, specie nelle prime lezioni dal carattere quasi etnografico, e poco eurocentrico, i film utilizzati siano talvolta a tema antropologico o storico più che propriamente storico-artistico. Con l'avanzare delle lezioni, la pertinenza del film si fa via via più stringente, e aumentano dunque le lacune, nel caso di mancanza di film che non si accordino precisamente al tema della lezione, talvolta anche in maniera sorprendente se si pensa alla quantità di film utilizzabile, per esempio, nel caso della "pittura del Rinascimento italiano". Questo problema si ricollega a più ampie questioni di difficoltà di reperibilità e distribuzione dei film, anche all'interno di circuiti non commerciali come quello accademico o educativo, sulle quali si tornerà in seguito<sup>200</sup>.

Per concludere il discorso sul film didattico riprendiamo però il contesto italiano.

Pur non trattandosi di un intervento critico o teorico, riveste grande interesse l'inchiesta condotta da «Critica d'arte» nel 1959 sull'insegnamento della storia dell'arte negli istituti superiori (licei e istituti tecnici)<sup>201</sup>. Un'inchiesta dalla notevole rilevanza, realizzata in vista di una riforma dei programmi di studio della scuola superiore: al questionario composto da undici domande inerenti un ampio ventaglio di nodi problematici risposero settantasette persone tra docenti universitari, del liceo classico, di istituti tecnici, studenti liceali, universitari, architetti e semplici interessati. La domanda che qui ci interessa è la 8d: «Ritiene che si debbano riformare i piani di studio avvalendosi di viaggi d'istruzioni, di visite preordinate a monumenti e musei, di proiezioni di diapositive e di *film sull'arte*, di fotografie e di documentazioni ausiliarie riconosciute utili?<sup>202</sup>».

Nell'esaminare le risposte si riscontra, come scrive Carlo Ludovico Ragghianti tracciando un bilancio finale, che la domanda «ha incontrato l'unanimità dei consensi<sup>203</sup>», segno della

<sup>200</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>201</sup> *Lo studio dell'arte nella scuola preuniversitaria italiana*, fascicolo speciale, «Critica d'arte», anno VII, n. 40, luglio-agosto 1960.

<sup>202</sup> IVI, p. 218.

<sup>203</sup> IVI, p. 330.

presenza di una richiesta effettiva e diffusa di materiale audiovisivo per la storia dell'arte nelle scuole superiori, ma «le dotazioni strumentali degli istituti di istruzione sono soverchiamente inadeguate, e spesso non esistono affatto. [...] Ne risulta la necessità che ogni cattedra di storia dell'arte o di studio dell'arte sia munita di organiche strumentazioni per le proiezioni anche cinematografiche, di fotografie e di riproduzioni a colori fedeli<sup>204</sup>». Infine, aggiunge Raghianti, «una particolare menzione richiede il servizio di Cineteca Scolastica [...] che ha messo in circolo alcuni dei peggiori films sull'arte che si possano trovare, e ne distribuisce pochissimi, invece di provvedere a comporre, con l'avviso di competenti, un largo catalogo di films sull'arte, posseduti in buon numero di copie e spediti con facilità e speditezza ad un circuito bene organizzato<sup>205</sup>».

Sulla totalità delle risposte, solo una manciata fanno riferimento alle difficoltà materiali di utilizzare le proiezioni cinematografiche in aula, per mancanza di attrezzature o difficile reperibilità dei film. Soltanto una risposta entra nel merito della distinzione tra film adatti al pubblico degli studenti liceali e documentari critici come quelli di SeleArte, che sono «utilissimi per chi “sa già”, ma troppo difficili per chi comincia a studiare e confondono un po' le idee ai principianti e al pubblico<sup>206</sup>»; infine, in un solo caso si fa cenno alla possibilità di avvicinare concretamente i ragazzi al cinema non solo con la proiezione, ma anche con la realizzazione di «breve documentari cinematografici a passo ridotto sui monumenti locali e regionali<sup>207</sup>». Il tema dell'inchiesta non è ovviamente centrato sulla questione dell'uso pedagogico del film, e questo giustifica la rapidità delle risposte a riguardo e la mancanza di affondi critici sul tema specifico; nondimeno, il quadro che emerge è quello di una diffusa e ormai radicata convinzione che l'immagine audiovisiva rappresenti un ausilio indispensabile all'insegnamento storico artistico, al pari delle riproduzioni fotografiche e delle diapositive<sup>208</sup>.

## Film come critica d'arte

«Nelle discussioni che tanto di frequente si svolgono intorno ai film sull'arte [...] sembra a me che di rado venga centrato il problema fondamentale: è possibile, esprimendosi attraverso il *linguaggio filmico*, illustrare criticamente un'opera d'arte: quadro, affresco, statua, architettura che sia<sup>209</sup>?»

---

<sup>204</sup> IBIDEM.

<sup>205</sup> IBIDEM. La Cineteca Scolastica, nata nel 1938, ha prodotto film di storia dell'arte per le scuole fin dalla sua fondazione, a partire dal celebre *Roma Barocca* di Mario Costa e Valerio Mariani richiamato anche nelle prime pagine di questo capitolo.

<sup>206</sup> IVI, p. 277.

<sup>207</sup> IVI, p. 293.

<sup>208</sup> Tra le varie risposte all'inchiesta, segnalo quella di Pio Baldelli (ordinario di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Perugia), nonostante esuli dal tema del referendum e da quello di questa tesi, e che verte invece sull'introduzione del cinema nella scuola e nell'università italiana, «che si serve talora del mezzo cinematografico ma senza prenderne coscienza». Rifacendosi a esempi esteri e a un corso da lui tenuto in via sperimentale nel 1956-57 a Perugia, Baldelli propone una possibile articolazione dell'insegnamento di storia ed estetica del cinema all'interno di università e accademie di belle arti. La questione dell'istituzionalizzazione del cinema come disciplina accademica non è inedita sulle pagine delle riviste ragghiantiane, tutt'altro. Diversi interventi si susseguono sia su «Critica d'arte» che su «SeleArte» tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Raghianti stesso, estremamente sensibile al problema, fu una delle personalità che maggiormente contribuirono all'ingresso in università della nuova materia, anche grazie all'istituzione di un corso pionieristico all'Università di Pisa. Riguardo a questa ampia questione si veda D. BRUNI, A. FLORIS, M. LOCATELLI, S. VENTURINI (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

<sup>209</sup> L. CHIARINI, *Il film nella battaglia delle idee*, Fratelli Bocca, Milano-Roma 1954, p. 229.

Attorno a questa semplice domanda, formulata con cristallina chiarezza da Luigi Chiarini, ruota il perno dell'intero discorso teorico sul film sull'arte. Le posizioni su questo punto divergono nettamente. In molti sostengono che il mezzo cinematografico sia in grado di essere uno strumento autonomo della critica d'arte, ossia un'inedita modalità, con potenzialità e caratteri peculiari e insostituibili, per penetrare e intendere un'opera d'arte plastica, indipendente dalla critica scritta e letteraria; un tipo di critica che, una volta stabilitasi, giocherà un ruolo non accessorio bensì primario nella comprensione dei fenomeni artistici. Dall'altra parte, gli esponenti del fronte negativo rifiutano al cinema una capacità critica autonoma di fronte alle arti, ma semmai sempre derivante dalle (e subordinata alle) modalità della critica tradizionale.

Di questo secondo gruppo fa parte per esempio Lionello Venturi, che all'esplicita domanda se il cinema possa o meno dare un effettivo contributo al campo critico, risponde con un secco «no»: la risposta deve parergli tanto ovvia da non indurlo nemmeno a una giustificazione<sup>210</sup>. Sulla stessa opinione si attesta, sempre in «Cinema», anche Enzo Carli, che nega alla tecnica cinematografica qualunque apporto innovativo persino nella semplice ricognizione materiale dell'opera d'arte, essendo ampiamente sorpassata da tecniche come macrofotografia, radiografie, immagini a infrarosso (sorvolando completamente sui possibili legami, almeno concettuali, che queste possono avere con il medium filmico)<sup>211</sup>. Per Antonino Santangelo, la risposta è ugualmente negativa, «per ovvie ragioni, confermate dall'intero sviluppo del pensiero critico moderno<sup>212</sup>», sebbene proprio una certa corrente della critica d'arte d'inizio Novecento – la pura visibilità – sia chiamata in causa dai sostenitori della possibilità del film di divenire atto critico. Le “ovvie ragioni” di Santangelo, non specificate, rimangono perciò difficili da individuare.

Eva Tea rileva, in risposta agli interventi di Italo Cremona e Sergio Frosali al *I Congresso sul Cinema e le Arti Figurative* di Firenze, che

«la disamina dell'opera d'arte in ogni parte, per ogni senso, con ogni luce, da ogni punto di vista, noi studiosi già la compiamo per quanto ci è possibile e il film – che, del resto, è manovrato dall'intelligenza dell'uomo – abbrevia soltanto la via, come farebbe un'auto a chi è costretto ad andare a piedi. Plaudo all'idea di film documentari d'arte, condotti con i fini criteri esposti da Frosali, ma penso che si debbano limitare all'uso propagandistico e didattico. Uno studioso non rinuncerà mai a vedere con i propri occhi e si farà aiutare dalla macchina solo là dove il suo sguardo non giunge; sulla testimonianza dei mezzi meccanici metterà sempre una tara prudente<sup>213</sup>».

Queste osservazioni esplicitano la persistenza di un atteggiamento scettico nei confronti della macchina quando, da semplice ausilio del critico per materializzare e diffondere le proprie considerazioni intellettuali, sembra adombrarsi l'ipotesi che essa si possa sostituirsi ad esso, o che non vi si possa in alcun modo rinunciare nel condurre analisi critiche. Anche Paolella, nella sua generale bocciatura del film sull'arte, non accetta il film come mezzo autonomo di interpretazione critica, ma solo di divulgazione dell'arte:

«a noi pare che l'opera dei documentaristi d'arte può essere utile, giovevole e in certi casi indispensabile sul medesimo piano didattico in cui la fotografia del dipinto può valere,

---

<sup>210</sup> Lionello Venturi in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (2), p. 62.

<sup>211</sup> IBIDEM.

<sup>212</sup> Antonino Santangelo in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (4), p. 351.

<sup>213</sup> E. TEA in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative*, p. 73.

non certo a renderci la sua spirituale efficienza, ma la nozione scolastica e diremo lessicografica della sua esistenza. [...] Ma allora il voler parlare a proposito di questa volgarizzazione, che porta il tesoro delle gallerie e dei musei al livello delle grandi tirature dei giornali a rotocalco, di interpretazione del messaggio dell'artista creatore ci sembra, almeno per ora, abbastanza azzardato<sup>214</sup>».

Tra le altre, appare significativo soffermarsi in particolare sulle argomentazioni di Umbro Apollonio. La sua posizione, rivista e rimeditata nel giro di pochi anni con precisazioni e sfumature sottili, può essere esemplificativa dei dubbi e delle posizioni solo parzialmente favorevoli mantenute da molti storici e critici d'arte sulla questione.

In un primo intervento, anch'esso all'interno dell'inchiesta condotta da «Cinema», Apollonio nega al film lo statuto di mezzo critico:

«Non credo che il cinema possa prestare un effettivo contributo critico nel campo delle arti figurative e della storia dell'arte, l'indagine critica va compiuta con mezzi propri, nella meditazione, nella revisione ripetuta dell'opera d'arte, e la fotografia serve ottimamente a questo scopo come aiuto mnemonico. Non ritengo che la riproduzione cinematografica di un dipinto o di una scultura possa offrire qualche vantaggio rispetto alla riproduzione fotografica in ordine ad un esame critico<sup>215</sup>».

Difendendo la superiorità della riproduzione fotografica come supporto al ragionamento critico, che consente una contemplazione illimitata nel tempo e una disposizione delle immagini secondo i propri personali intenti di ricerca, Apollonio conclude che il film «non potrà mai essere un nuovo strumento di critica<sup>216</sup>».

Solo un anno dopo, in un contributo sulla «Rivista del cinema italiano», il critico triestino ritorna sulla questione per specificare le argomentazioni espresse su «Cinema», «che si prestarono malauguratamente ad equivoci<sup>217</sup>». Questo chiarimento si riassume nella specificazione che «il cinema non poteva essere un nuovo strumento della critica. Tutto ciò però non significa che non si possa esercitare la critica d'arte anche per mezzo del cinema<sup>218</sup>». La formulazione, apparentemente sibillina, è invece chiara e con essa Apollonio si fa portavoce di larga parte dei critici e degli storici dell'arte: il cinema non è una nuova forma di critica che possa inventare qualcosa altrimenti inafferrabile con i mezzi della critica scritta; tuttavia, questa si può esercitare *anche* mediante il mezzo cinematografico.

Il ragionamento di Apollonio parte dal presupposto che «la critica è indagine e riflessione sulla fenomenologia delle forme in cui l'arte si esprime e realizza: è quindi operazione della mente<sup>219</sup>», fenomeno mentale che deve trovare un'estrinsecazione concreta attraverso un linguaggio. Questo linguaggio è stato, tradizionalmente, quello verbale, poiché esso è in grado di adattarsi sia ad un fine espressivo ed artistico (in poesia e letteratura) che a un fine speculativo e saggistico (in filosofia e nelle trattazioni scientifiche). Può il linguaggio cinematografico, che è primariamente espressivo e figurativo, scindersi come quello verbale in queste due categorie per tradurre il procedimento mentale e razionale del ragionamento critico? Per Apollonio la

---

<sup>214</sup> R. PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, p. 102.

<sup>215</sup> Umbro Apollonio in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (4)*, p. 351.

<sup>216</sup> *IVI*, p. 352.

<sup>217</sup> U. APOLLONIO, *Quesiti su cinema e critica d'arte*, «Rivista del cinema italiano», anno II, n. 8, agosto 1953, p. 49. L'articolo riprende l'intervento tenuto da Apollonio al IV Congresso dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte tenutosi a Dublino dal 20 al 27 luglio 1953.

<sup>218</sup> *IBIDEM*.

<sup>219</sup> *IBIDEM*.



cosa è quantomeno dubbia, come risulta dubbio poter pensare di compiere una critica della musica attraverso le note o della pittura utilizzando esclusivamente il linguaggio dei colori. «Per questo sorgono molti dubbi quando si pensa a un discorso critico esperito col mezzo di un linguaggio tipicamente artistico, in questo caso, anzi, figurativo<sup>220</sup>». Dunque, il film non potrà essere una *nuova* forma di critica d'arte, poiché il processo mentale di apprensione critica dell'opera passerà inevitabilmente dallo stadio linguistico verbale per potersi esprimere: «il film sull'arte non potrà che essere un *saggio filmato*, così come altrove non è che un giudizio formulato nei meglio adeguati e più precisi termini letterari<sup>221</sup>».

La rigorosa traduzione di questo ragionamento in immagini filmiche può però rendere il film uno strumento privilegiato della critica: «il film sull'arte sarà *l'intermediario* per cui un discorso critico può presentarsi allo spettatore per immagini dirette: la sua forza sarà nella rappresentazione dell'oggetto quale è, fissato, fermato, immobilizzato nella sua realtà<sup>222</sup>». La posizione espressa da Apollonio appare tra le più meditate e complesse del panorama, in grado di conciliare istanze dell'estetica crociana con i presupposti della scienza dei linguaggi che, nel giro di qualche anno e con l'espandersi del paradigma semiotico, avrebbero conquistato un ruolo di primaria importanza nell'analisi dei fenomeni artistici e cinematografici.

In un ulteriore intervento del 1956 la sua posizione, pur concedendo maggiore importanza all'apporto specifico della macchina da presa nella formulazione del giudizio critico su un'opera, sostanzialmente non cambia:

«[è] proprio la pratica con la macchina da presa e con il montaggio a sollecitare un aggiustamento dell'indagine critica, un modo di coordinare in ritmo l'ideazione artistica e la sua interpretazione chiarificante. La speculazione del fenomeno non è che trovi nuovi modi per trarre le sue conseguenze, ma sullo schermo essa può giovare di un mezzo espressivo idoneo a riprodurre visivamente le conclusioni della mente<sup>223</sup>».

L'idea di fondo è dunque chiara: il cinema può aver modificato il modo con cui il critico affronta l'esame dell'opera, fornendogli nuovi strumenti sia pratici che metodologici (installando nel suo cervello quella «camera ottica» di cui parla Giuseppe Raimondi<sup>224</sup>), ma il film non rappresenta qualcosa di radicalmente altro dal saggio scritto, e la critica cinematografica non può rivelare nulla che non possa svelare anche quella scritta. Una posizione dunque mediana (rintracciabile, seppur implicitamente, in diversi altri autori), che riconosce al cinema grandi potenzialità nel tradurre e divulgare un discorso critico, ma non nel costituirlo *ex novo*, in maniera autonoma.

Su questa seconda ipotesi si attestano invece i sostenitori del film come atto di critica a tutti gli effetti, fautori di una «critica cinematografica» capace di generare una conoscenza altrimenti irraggiungibile (e dunque insostituibile) con la critica scritta; una critica che possa «insegnare a vedere, funzione per la quale la critica d'arte tradizionale, quella fatta per mezzo di parole, sembra possedere mezzi meno efficaci di quelli di cui dispone la nuova forma di critica, la critica cinematografica<sup>225</sup>»; una critica nella quale «il linguaggio cinematografico, nelle sue peculiari caratteristiche e possibilità espressive, sia usato per far intendere i valori di un'opera

---

<sup>220</sup> IVI, p. 50.

<sup>221</sup> IVI, p. 53 (mio corsivo).

<sup>222</sup> IBIDEM (mio corsivo).

<sup>223</sup> U. APOLLONIO, *Il film sull'arte*, in *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, p. 90.

<sup>224</sup> G. RAIMONDI, *Il cinema serve al critico d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 38.

<sup>225</sup> C. MOLINARI, *Préface*, p. XIII.

figurativa<sup>226</sup>». Infatti, «non è possibile disconoscere l'esigenza propria della critica più aggiornata di esprimersi con il cinema<sup>227</sup>».

In questo senso, i contributi fondamentali vengono dalle riflessioni di Paul Haesaerts, Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti.

Per il primo, «è da poco apparso un genere cinematografico che equivale al saggio o alla critica in letteratura<sup>228</sup>». La natura figurativa delle arti plastiche implica quasi logicamente, per il critico belga, che lo strumento d'analisi migliore sia anch'esso fondato sulla figuratività:

«quale miglior linguaggio [...] esiste per parlare di opere afferrabili soltanto con lo sguardo, che quello che precisamente rimpiazza questi segni convenzionali che sono le parole con la visione immediata delle opere in discussione – e che subordina tutto ciò che non è immagine, soprattutto la musica e il commento, al contenuto spirituale ed emotivo dell'immagine<sup>229</sup>?».

Questa coincidenza profonda garantisce inoltre che la critica non possa discostarsi dall'oggetto che esamina, ma sia obbligata a un continuo e serrato confronto con esso.

«Qui la parola diventa l'oggetto stesso di cui si parla. Se vi è errore sopra un ravvicinamento, sulla definizione d'una forma, sulla natura d'un'opposizione o d'una influenza, la prova di quest'errore si trova nella materia stessa che è presentata, e lo spettatore se ne accorge subito. Il linguaggio critico per successione d'immagini stabilisce un controllo permanente e severo, forza l'autore al contatto preciso con l'oggetto del suo discorso, non gli permette che delle digressioni giustificate<sup>230</sup>».

L'interesse e la difficoltà di questo nuovo genere «risiedono soprattutto, e senza dubbio, nella scoperta di uno stile di presentazione che corrisponde allo stile specifico dell'opera e che, di conseguenza, ci informi fin dall'inizio e in ogni momento sui caratteri profondi e distintivi dell'arte commentata<sup>231</sup>». L'efficacia di questa modalità di analisi critica alberga proprio – con un rovesciamento totale del ragionamento di Apollonio, per il quale lo stadio verbale è ineludibile – nella perfetta e immediata coincidenza tra linguaggio dell'oggetto analizzato e linguaggio del medium che lo esamina<sup>232</sup>: «L'immagine questa volta rimpiazza le parole, il discorso diviene l'eloquente successione delle immagini. E come il vero critico-scrittore dà alle sue parole e frasi lo stile della creazione commentata, così il critico-cineasta concepirà il suo lavoro in modo da donargli lo stile dell'opera filmata», fino ad assumere un atteggiamento “camaleontico”: «La sua camera si farà trecentista con Giotto, impressionista con Renoir, classica e poussinesca con Poussin, barocca e rubensiana con Rubens. Per essere efficace, la critica ha l'interesse ad assumere, nel trasporlo, lo stile di ciò di cui parla<sup>233</sup>». La fiducia nella

---

<sup>226</sup> L. CHIARINI, *Il film nella battaglia delle idee*, p. 227.

<sup>227</sup> L. MAGAGNATO, *Il film sull'arte e la critica d'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, 1956, p. 55.

<sup>228</sup> P. HAESAERTS, *Sur la critique par le cinéma*, p. 18.

<sup>229</sup> IBIDEM.

<sup>230</sup> P. HAESAERTS, *La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema*, pp. 218-219.

<sup>231</sup> P. HAESAERTS, *Caméra et spectateur devant le Rubens de Munich*, «Les Arts Plastiques», n. 3-4, 1948, p. 150.

<sup>232</sup> Haesaerts si meraviglia, al contrario, che mentre in molti si oppongono all'idea di una critica d'arte realizzata attraverso il film, nessuno si opponga alla critica tradizionale, realizzata con le parole, ossia in un linguaggio estraneo e irriducibile a quello delle arti plastiche. P. HAESAERTS, *Sur la critique par le cinéma*, p.18.

<sup>233</sup> P. HAESAERTS, *Art plastique et Cinéma*, p. 37. Contro quest'attitudine camaleontica della camera di Haesaerts si scaglia in particolare Apollonio: «egli afferma che “la ripresa dovrà essere obbediente all'espressione formale così come essa si è esclusivamente configurata”, e poi, spiegando per esempi, viene in sostanza a dire che il movimento della macchina dovrebbe essere, mettiamo, botticelliano di fronte alla *Primavera*, barocco di fronte

critica cinematografica è tale che Haesaerts si chiede «se la critica e la storia dell'arte scritte non saranno presto delle tecniche scadute<sup>234</sup>».

Le riflessioni di Haesaerts (spesso esemplificate sui suoi apprezzati film, cosa che ne limita le possibilità di generalizzazione) rivelano la profonda matrice di natura purovisibilista che, come si è già accennato, è alla base della possibilità stessa di coniugare cinema e arti visive in ragione del comune carattere di figuratività. Questa radice si rifà da un lato alle riflessioni della Scuola di Vienna, e di Alois Riegl e Franz Wickhoff in particolare, terreno comune d'incontro tra le concezioni e le pratiche di Haesaerts e quelle di Ragghianti (seppure, in questo caso, attraverso il filtro dell'idealismo crociano e della lezione di Matteo Marangoni, cui Ragghianti si dichiara sempre debitore) e dall'altro lato al magistero di Heinrich Wölfflin, che è invece motivo di distanza tra i due<sup>235</sup>. Per la pura visibilità, l'artista rielabora le percezioni e i dati che gli giungono dalla vista secondo schemi formali di origine culturale, che strutturano l'opera figurativa e vi permangono perciò rintracciabili. Il cinema, fondandosi su una tecnologia mirata a estrapolare e riprodurre l'immagine della realtà, anche grazie alla guida di una personalità (cineasta o storico dell'arte che sia) capace di tradurre la vista naturale in visione formalmente strutturata, consente perciò di cogliere con massima evidenza i valori spaziali, compositivi, eidetici dell'opera d'arte, proprio perché ne svincola l'immagine dalla realtà materiale e dal contesto concreto. La coincidenza tra il carattere figurativo del soggetto investigato e quello del mezzo d'investigazione consente inoltre di compiere l'analisi mantenendosi nell'alveo dello stesso linguaggio (appunto, figurativo), senza il passaggio a quello verbale che comporta inevitabilmente una perdita di informazioni e una necessaria approssimazione. La natura figurativa del cinema consente infine di compiere con rapidità ed efficacia procedimenti particolarmente importanti per un'analisi fondata su ideali purovisibilisti, per esempio confronti simultanei tra dettagli di opere diverse, capaci di rimarcare la ricorsività di motivi e schemi formali, la presenza di strutture, armonie o tensioni compositive, la persistenza o l'alternanza di modelli culturali attraverso i secoli, come dimostrato negli studi tanto di Riegl o Wickhoff quanto di Wölfflin.

A rilevare con acutezza questo comune sfondo purovisibilista nei due maggiori teorici e realizzatori della critica cinematografica dell'arte è di nuovo Argan:

«La scomposizione dell'opera nei suoi fondamentali elementi formali o l'analisi della sua particolare spazialità, ch'è il procedimento tipico della critica della "pura visibilità", è di fatto molto simile alla scomposizione attraverso la quale il regista sviluppa la successione dei tagli e dei particolari lungo le grandi linee costruttive dell'insieme. L'interpretazione cui dà luogo la lettura o esecuzione cinematografica di un'opera d'arte è dunque nella tradizione critica della "pura visibilità": una tradizione che si fonda sulla figuratività che si è sviluppata nell'arte dell'Impressionismo in poi e che ha a sua volta contribuito fortemente al formarsi del linguaggio cinematografico. Non è dunque dubbio

---

al Bernini e così via. Ma, per assurdo, ciò non equivale a consigliare di scrivere in stile quattrocentesco per una monografia sul Botticelli oppure in stile secentesco per farne una sul Bernini?» U. APOLLONIO, *Quesiti su cinema e critica d'arte*, p. 52.

<sup>234</sup> IBIDEM.

<sup>235</sup> «Noi potremmo sottoscrivere queste precise e sensitive notazioni dello Haesaerts, che derivano del resto da un patrimonio di cultura comune, e precisamente la nuova sensibilità critica per la forma che si è sviluppata in virtù delle teorie della "pura visibilità". Dove non possiamo seguire l'autore [*sempre Haesaerts*] è in alcuni corollari, ispirati, tramite il Wölfflin, all'estetica psicologica. L'opera d'arte non può essere per noi abbassata all'ufficio di "agitare, turbare, trasportare" psicologicamente lo spettatore, né fatta consistere in raffigurazioni o rapporti formali simbolici e provocanti per analogia reazioni psichiche conformi." C.L. RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, p. 272.

che il cinematografo sviluppa dell'opera d'arte non l'esterno e naturalistico aspetto della "storia" o del "racconto", ma l'interno processo della generazione e della crescita della forma. Esso illumina e svolge proprio quei profondi temi formali, per cui un'opera d'arte non è soltanto la rappresentazione di una cosa che è, ma qualcosa che è, con una propria autonoma esistenza<sup>236</sup>».

Secondo lo storico dell'arte torinese, inoltre, «il comune fondarsi sulla dottrina della purovisibilità, che è alla base anche delle più recenti ricerche astratte dell'arte moderna, stabilisce incontestabilmente il legame tra il film sull'arte e le più attuali istanze dell'arte e della critica d'arte<sup>237</sup>».

Argan, che considera superflua se non addirittura dannosa la distinzione instauratasi tra divulgazione e critica scientifica delle arti<sup>238</sup>, afferma perentoriamente che «è legittimo considerare la ripresa cinematografica come uno strumento d'indagine critica<sup>239</sup>» rispondente a nuove esigenze; questa critica cinematografica dell'arte «favorisce il collocamento dell'opera in un punto focale che conferisce ai suoi valori un grado di perspicuità o di evidenza che li impone come attuali alla coscienza moderna; e perciò non è tanto uno strumento ubbidiente a un metodo critico, quanto un processo metodico della moderna critica d'arte<sup>240</sup>». A chi sostiene che il film possa essere soltanto un mero strumento al servizio di una critica già impostata, la semplice traduzione in immagini di un saggio scritto, ribatte che «il film sull'arte non raccoglie e divulga risultati critici già acquisiti, ma è esso stesso un mezzo d'esame e d'interpretazione critica<sup>241</sup>».

Alle posizioni espresse da Argan sembra rifarsi parecchi anni dopo la riflessione di Enrico Crispolti – meritevole di attenzione, essendo probabilmente la più significativa degli interi anni Sessanta –, a partire dal rifiuto della distinzione tra critica e divulgazione, dal momento che qualunque atto critico divulga della conoscenza e qualunque approccio all'arte, anche il più didattico, implica un'interpretazione critica: «ogni intervento di definizione di inquadrature è una scelta, non può non essere anch'esso, embrionalmente appunto, se non critico e interpretativo<sup>242</sup>». La buona riuscita di un film sull'arte, secondo Crispolti, deve essere valutata a seconda della chiarezza con la quale l'autore ha trasposto un'interpretazione ricostruttiva dell'opera in ritmo filmico giungendo, *attraverso di esso*, a una nuova illuminazione esegetica. Appare così chiaro come «soltanto nella più esauriente appropriazione e strumentazione del mezzo filmico, nella sua specificità, si possa realizzare una concreta e costruttiva, quanto appunto insurrogabile, possibilità di critica filmica<sup>243</sup>». A un'analisi figurativa e formale, di stampo ragghiantiano o haesaertiano, Crispolti affianca la necessità imprescindibile di una ricollocazione culturale, in un percorso artistico individuale e in un contesto storico-sociale, dell'opera in esame. «Il film di critica d'arte sarà dunque un tutto inscindibile, ed avrà una funzione del tutto peculiare e insurrogabile nell'orizzonte della cultura critica<sup>244</sup>».

---

<sup>236</sup> G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 18.

<sup>237</sup> G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d'arte*, p. 42.

<sup>238</sup> «Ogni critica, in quanto si propone la spiegazione di un fatto artistico a scopo educativo, è in ultima analisi divulgazione. L'attuale sdoppiamento tra una critica scientifica e una critica di divulgazione è un limite della critica moderna: il riflesso di una cultura divisa e di classe come la società che l'ha prodotta.» G.C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 17.

<sup>239</sup> G.C. ARGAN, *Lettura cinematografica delle opere d'arte*, p. 40.

<sup>240</sup> IBIDEM.

<sup>241</sup> IVI, p. 42.

<sup>242</sup> E. CRISPOLTI, *Arte figurativa e film documentario*, «Cinema documentario», n. 1-2, 1966, p. 29.

<sup>243</sup> IVI, p. 32.

<sup>244</sup> IVI, p. 38.

Queste posizioni si trovano rimarcate con ancor maggiore convinzione in un successivo intervento dedicato all'inchiesta filmata sulle arti<sup>245</sup>. Crispolti rifiuta come inaccettabile la distinzione tra film critico e inchiesta sulle arti in base al fatto che il primo sia indirizzato a un pubblico specialistico, di esperti della materia, mentre la seconda, rivelando il carattere propriamente massmediale del cinema, punta ad essere comprensibile al pubblico generale. La reale differenza, per il critico d'arte, sta nella diversità di approccio: il film critico sulle arti mira

«ad una complessità di discorso, ad un'ampiezza di "connotazioni" critiche ed esegetiche [...] deliberatamente escluse dall'inchiesta filmica, la quale – pur non per questo essendo necessariamente esente da una coscienza critica, magari sotto forma di ipotesi metodologica – mira appunto a farsi immediatamente testimoniale, referenziale, ad insistere cioè specificamente – con tutto l'impegno e le possibilità di un'analisi profonda – su un aspetto che per l'intervento critico rimane presupposto, appendicolare, se non marginale<sup>246</sup>».

L'inchiesta filmata (che Crispolti individua perlopiù come prodotto per la televisione, ma non esclude inchieste destinate anche alla sala) si distingue dagli altri tipi di film sull'arte soprattutto per il taglio sociologico, di matrice giornalistica, che intende dare alla trattazione, concentrandosi su aspetti come la poetica degli artisti contemporanei (sfruttando lo strumento delle interviste), il gusto del pubblico, gli eventi salienti del panorama artistico, il mercato dell'arte. Seppur maggiormente orientata alla contemporaneità, proprio perché fondata su un diretto rapporto testimoniale con il soggetto affrontato, ciò non implica che essa non possa trattare di opere ed epoche passate. Il suo carattere giornalistico, e in alcuni casi anche fortemente «inquisitivo», ne fa uno strumento primariamente educativo e divulgativo che pure non esclude il carattere critico poiché, come già ribadito nel precedente intervento e come espresso da Argan, critica e divulgazione delle arti possono essere variamente dosate, ma restano sempre inseparabili.

Il contributo fondamentale sulle potenzialità del cinema come mezzo critico è rappresentato però dai ben noti scritti di Carlo L. Ragghianti, che coprono un arco compreso tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta, spesso riferiti alla realizzazione dei suoi documentari.

L'importanza del cinema come fatto espressivo nell'architettura generale del pensiero ragghiantiano è nota, e, prendendo le mosse da *Cinematografo rigoroso* richiamato all'inizio di questo capitolo, pervade tutto il percorso intellettuale dello studioso lucchese. Non è possibile in questa sede entrare in un argomento tanto vasto e complesso<sup>247</sup>: prenderemo invece in considerazione esclusivamente gli interventi dedicati al film sull'arte, ma è bene ribadire che la questione del documentario d'arte è parte integrante di questa più ampia riflessione sulle caratteristiche del cinema come arte figurativa, arte della visione<sup>248</sup>.

Concentriamoci dunque sul documentario critico sulle arti, designato col nome di "critofilm" per indicare una «critica d'arte (penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista) realizzata con mezzi cinematografici, anziché con le

---

<sup>245</sup> E. CRISPOLTI, *Specificità dell'inchiesta filmata sulle arti*, «Cinema documentario», n. 3-4, 1967, pp. 62-73.

<sup>246</sup> Ivi, p. 66.

<sup>247</sup> Ampiamente analizzato nei contributi di M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*.

<sup>248</sup> Riflessione contenuta e sviluppata nei suoi diversi aspetti in *Cinema arte figurativa* e in *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

parole<sup>249</sup>», o ancor meglio «la capacità del cinematografo di rivelare aspetti, che in altro modo rimangono celati, o riescono meno evidenti, delle opere d'arte<sup>250</sup>». In un successivo passaggio, il potere conoscitivo e persuasivo del cinema è ulteriormente ribadito: «“Saper vedere”<sup>251</sup>, cioè saper leggere e comprendere nei loro valori concreti di linguaggio e di costruzione opere d'arte, col mezzo di un linguaggio figurativo, cioè col mezzo del cinema, il quale ha poi, rispetto alla parola e al ragionamento sull'arte, una potenza di rivelazione e di convinzione tanto più immediata e diretta<sup>252</sup>».

Come ricordato in precedenza, per Ragghianti l'obiettivo di tale operazione, a partire da una concezione non statica ma processuale dell'opera d'arte, è di ricostruire proprio il processo creativo che l'ha prodotta ed è potenzialmente ripercorribile dall'osservatore, aderendo strettamente al linguaggio formale utilizzato dall'artista. Una critica “dinamica” proprio perché punta a recuperare, in un processo temporale di osservazione e speculazione, il processo temporale della genesi del manufatto. Una simile operazione non può quindi che convenire con la natura ugualmente dinamica della ripresa cinematografica, tanto più che, in accordo con quanto sottolineato da Argan, anche Ragghianti riconosce che «il carattere di “visualità o figuratività dinamica” del film coincide, come strumento di comunicazione linguistica, e anche talvolta come vero e proprio strumento di analisi, con la più moderna coscienza della critica d'arte<sup>253</sup>».

L'opportunità di sfruttare questo linguaggio per indagare criticamente un oggetto plastico deriva dalla possibilità che esso possa declinarsi, come quello verbale, grafico e in generale tutti i linguaggi figurativi, non solo come «parola-espressione ma anche come parola-concetto o parola-azione<sup>254</sup>», a seconda dell'uso che se ne intende fare. Nella maggior parte dei documentari d'arte (narrativi, didattici, divulgativi o d'altro tipo) le possibilità analitiche del linguaggio filmico, ovvero il suo aspetto di parola-concetto, non sono sfruttate adeguatamente: «la successione delle immagini non è retta da una composizione, o montaggio, o ritmo autonomo, intrinseco, inerente alla particolare opera d'arte od al particolare artista, ma semplicemente illustra [...] un testo letterario o critico (il “soggetto”). Il protagonista è dunque un testo critico, o espositivo, o letterario-suggestivo<sup>255</sup>»; ne è riprova il fatto che, proiettati senza audio, questi film risultano una sequela incoerente e ingiustificata, anarchica e casuale, di immagini.

Il principio costitutivo del critofilm è esattamente l'opposto: «la successione delle immagini sarà nettamente caratterizzata, non potrà essere generica, avrà una sua interna e univoca necessità e conseguenza, corrispondente in maniera effettiva e puntuale al carattere dell'opera d'arte o dell'artista criticamente ricostruito<sup>256</sup>». Una successione chiaramente unica per ogni opera che si intende studiare: «ogni opera d'arte è un problema formale distinto, che ha un suo particolare svolgimento che condensa il carattere dell'artista: svolgimento che dev'essere ritrovato ed esplorato e verificato in tutte le sue oggettive condizioni ed articolazioni, se vorrà

---

<sup>249</sup> C.L. RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, p. 275.

<sup>250</sup> C.L. RAGGHIANI, *La Deposizione di Raffaello*, «Il Nuovo Corriere», 20 febbraio 1948, poi in M. VERDONE, *Gli intellettuali e il cinema*, p. 217.

<sup>251</sup> Titolo del libro di Matteo MARANGONI, *Saper vedere*, Treves-Treccani, Milano-Roma 1933.

<sup>252</sup> C.L. RAGGHIANI, *Informazione sul critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, p. 291.

<sup>253</sup> IVI, p. 293.

<sup>254</sup> IVI, p. 274.

<sup>255</sup> IVI, p. 275.

<sup>256</sup> IVI, p. 276.

essere ricostruito e presentato nella sua identità effettiva<sup>257</sup>». E ancora: «la lettura aderente, od obbediente, di un'opera d'arte significa ritrovare e seguire, non arbitrariamente od a caso, ma secondo la realizzazione dell'opera stessa il suo movimento, la sua dinamica interna, il periodo di esecuzione<sup>258</sup>».

La ricostruzione analitica del processo artistico comporta un complesso sistema di ricerche estetiche e filologiche, capacità inventiva e innovazione tecnica per far perfettamente aderire il linguaggio filmico alle necessità di visione dettate dall'opera, con l'effetto collaterale di esplorare possibilità inedite di questo linguaggio. Tuttavia, l'autore di un critofilm non considererà mai le possibilità del cinema in astratto, né le impiegherà per motivi espressivi, ma sempre e solo se ricollegabili e utili all'atto critico dettato dall'opera. «La ripresa dovrà essere, come la critica, obbediente all'espressione formale così come essa si è esclusivamente configurata<sup>259</sup>.» I critofilm non possono dunque configurarsi come film "sperimentali", così come non è ammissibile una preponderanza del ruolo del regista in veste di autore. In maniera solo apparentemente paradossale, in tal modo, il linguaggio cinematografico viene esaltato nei suoi poteri disvelatori dell'arte figurativa, con funzione potremmo quasi dire maieutica, dal momento che «si colgono e posseggono valori che verbalmente sarebbe talvolta quasi impossibile definire, e soprattutto definire in termini a tutti chiari e nello stesso tempo oggettivi<sup>260</sup>», pur essendo posto in un'ottica totalmente funzionale all'opera d'arte in esame<sup>261</sup>.

La riuscita della critica per mezzo del film si concretizza nel fatto che «l'immagine stessa, in tutta l'estensione e la precisione delle sue forme e del suo significato<sup>262</sup>» è protagonista, e non la parola illustrativa o analitica. Questi film dovrebbero addirittura essere muti, o quantomeno in essi «la parola e la sonorità sono [...] come le parole e i versi nel melodramma: fuse nel movimento ritmico delle immagini, come nel dramma musicale fuse nello sviluppo della forma musicale<sup>263</sup>».

Ulteriore vantaggio procurato dal critofilm è che, nell'analizzare i problemi di costruzione formale di opere di diversa natura, rende evidenti come essi siano, concettualmente, i medesimi nell'espressione architettonica come in quella grafica, nella scultura come nella pittura, fino all'urbanistica, esplicitando il legame profondo che lega le arti figurative tra loro.

Volendo riassumere la concezione ragghiantiana di critofilm, esso chiede al critico-realizzatore di «determinare con chiarezza il particolare processo secondo il quale le opere d'arte figurativa, le immagini artistiche, sono state create dall'artista. Questo processo, ricostruito nella sua verità originale, viene reso visibile, sviluppato; da opera che può anche essere vista solo in modo statico ed esterno essa diviene un *evento*; da *fatto, farsi*<sup>264</sup>»: è il modello di documentario d'arte (pur con le sue peculiarità e criticità, riflesso di quelle del suo autore) più alto e ambizioso che si incontra nel dibattito teorico non solo italiano, ma internazionale.

---

<sup>257</sup> IVI, p. 279.

<sup>258</sup> IVI, p. 294.

<sup>259</sup> IVI, p. 279.

<sup>260</sup> IVI, p. 296.

<sup>261</sup> «Non si vuole, nel critofilm, fare emergere nessuna qualità intrinseca ed autonoma. Ogni effetto e ogni variazione della ripresa, del montaggio e della lavorazione [...] sono strettamente dipendenti dal fine critico.» IVI, p. 297.

<sup>262</sup> IVI, p. 291.

<sup>263</sup> IVI, p. 275.

<sup>264</sup> IVI, p. 297 (corsivo in originale).

Haesaerts, Argan, Ragghianti: ci siamo limitati alle voci maggiori che propugnano una visione del film come atto critico “integrale”, per utilizzare un aggettivo caro allo storico dell’arte toscano, i cui fondamentali scritti su questa questione sono ripresi, commentati, chiosati, criticati da numerosi altri contributi. I termini del discorso restano nel corso degli anni però sostanzialmente invariati, spesso ancorati attorno agli esempi più illustri e riusciti di critica cinematografica: i film critici del belga e i critofilm ragghiantiani, autentica emanazione in atto delle sue teorie, e sui quali si avrà modo di tornare trattando delle produzioni e dei modelli del film sull’arte italiani<sup>265</sup>.

## Critico, regista, spettatore

Una questione fondamentale e spesso richiamata negli interventi è quella dell’indispensabile collaborazione tra l’esperto d’arte e il professionista del cinema per garantire la buona riuscita del documentario d’arte. La discussione sui rapporti e le dinamiche intercorrenti tra queste due figure rivela ulteriormente la natura duplice del film sull’arte, la sua doppia paternità afferente sia al campo della storia dell’arte che a quello del cinema.

Sebbene ci si soffermi con dovizia di particolari sui poteri suggestivi ed euristici della macchina da presa, non si dovrebbe mai dimenticare infatti che «l’occhio che guarda e analizza l’opera d’arte non è l’occhio meccanico dell’obbiettivo, ma l’occhio umano del regista: un occhio, tuttavia, che possiede una sua esperienza, una sua attitudine di fronte al reale, una sua tecnica di visione<sup>266</sup>.» Dalla considerazione, già più volte emersa, di rispettare l’opera nella sua forma e integrità artistica e di creare al contempo un prodotto rispondente alle leggi del linguaggio cinematografico discende il richiamo, pressoché unanime, affinché si instauri una profonda collaborazione tra critici d’arte e registi. Questa sperata collaborazione non è però sempre facilmente raggiungibile: diffidenza da parte del mondo accademico verso il mezzo filmico, disinteresse dei produttori o dei registi nel rendere il loro documentario scientificamente e criticamente valido sono solo due dei motivi che allontanano questi mondi.

«Per quanto riguarda i cineasti, anch’essi ci guadagnerebbero da un più stretto contatto con il mondo dell’istruzione e della ricerca. Finora, il loro atteggiamento nei confronti degli “esperti d’arte” è stato, con poche eccezioni, di sfiducia; potrebbe anche sapere qualcosa sul mio soggetto, ammettono, ma non ha alcuna idea della composizione cinematografica e poca stima per il film come medium con una propria legittimità, e così qualunque alleanza è destinata al fallimento. Questi sospetti non sono probabilmente, nel complesso, infondati. Ma, d’altra parte, non tutti gli storici dell’arte, i critici e i responsabili dei musei sono ciechi alle esigenze della tecnica filmica; alcuni, in realtà, ne sono vivacemente interessati. Non potrebbe essere che i cineasti non abbiano davvero provato ad arruolare la cooperazione degli esperti perché non si sono resi conto che ne hanno realmente bisogno?<sup>267</sup>».

Secondo Cesare Molinari i documentari d’arte, realizzati per lo più da professionisti del cinema e che puntano dunque anzitutto a dare una forma cinematograficamente efficace al film, peccano generalmente «non di diletterismo cinematografico, ma di diletterismo critico<sup>268</sup>». Nonostante le sue osservazioni si trovino nella prefazione a un catalogo internazionale, dunque

---

<sup>265</sup> Cfr. il capitolo IV.

<sup>266</sup> G. C. ARGAN, *Cinematografo e critica d’arte*, p. 15.

<sup>267</sup> H. W. JANSON, *College Use of Films on Art*, p. 42.

<sup>268</sup> C. MOLINARI, *Préface*, p. X.



valgano in senso generale, è evidente che Molinari ha in mente e intende criticare in particolare la produzione italiana quando rimarca che, pur di risultare gradevoli al pubblico e di strappare così incentivi e premi statali alla produzione, puntando a scopi meramente lucrativi e non culturali, questi film distorcono e piegano l'opera d'arte verso significati che le sono estranei. Solo l'attenta supervisione e il diretto coinvolgimento di un critico fin dalle fasi di stesura della sceneggiatura può evitare tali storture che contravvengono alla primaria funzione educativa del film. Idealmente, le due figure dovrebbero coincidere: un regista profondamente conoscitore della storia dell'arte, o meglio ancora un critico in grado di sfruttare il linguaggio cinematografico, sarebbe l'autore ideale del film sull'arte. È una situazione estremamente rara se non impossibile, adombrata soltanto in una manciata di casi: Haesaerts, Raggianti, Lamb, e comunque in modo parziale, dal momento che anch'essi si appoggiano sempre a operatori e direttori della fotografia di fiducia per le questioni maggiormente tecniche.

«È evidente che sono molto rari i registi che hanno il senso artistico così raffinato di un Paul Haesaerts e più rari ancora i critici d'arte in grado di dirigere un film; e la loro "supervisione" non basta, poiché è necessario che la minima inquadratura, il minimo movimento di camera, insomma, il minimo elemento della messa in scena nasca direttamente dall'interpretazione critica dell'opera d'arte<sup>269</sup>.»

All'interno di un rapporto dunque indispensabile, al regista viene comunque assegnato un ruolo centrale, poiché il film deve necessariamente allinearsi alle leggi del linguaggio cinematografico, evitando il rischio della conferenza o della lezione di arte filmata. Perciò, sebbene il critico possa e debba collaborare alla scelta delle opere, alla sequenza della loro presentazione, alla creazione del ritmo specifico delle immagini, non può prevalere sul regista nel dare concretamente forma al film: non deve «sostituirsi a lui nella scelta dei fotogrammi o nel montaggio. [...] In altri termini, il critico può dare le parole; ma la musica (cioè il film) deve essere scritta dal regista<sup>270</sup>». Il grado di collaborazione e responsabilità può ovviamente variare da un caso all'altro e da una tipologia all'altra di film sull'arte: se nel caso del film critico l'apporto dello storico dell'arte è preponderante, in quello narrativo o più liberamente "creativo" sarà il regista a prendere maggiormente il sopravvento. Questa maggior enfasi sulla responsabilità del regista è particolarmente evidente negli interventi dei critici cinematografici:

«Il film sull'arte, invece, quanto più si allontana dall'obiettività, quanto meno si preoccupa di valorizzare un'opera d'arte, per sottometterne la sostanza a fini specificatamente cinematografici, può offrire possibilità straordinarie. [...] Il film sull'arte si giustifica solo se il realizzatore fa agire il procedimento analitico della macchina da presa, i giochi di luce e la dialettica del montaggio per compiere una creazione personale<sup>271</sup>».

Rimane più in ombra, nel dibattito, la figura dello spettatore, sulla quale non si riflette se non in sporadici casi. Una considerazione illuminante è espressa da Paul Haesaerts: «Il cinema è espressione tanto dell'oggetto guardato quanto del soggetto che guarda<sup>272</sup>». La camera,

---

<sup>269</sup> IVI, p. XIII.

<sup>270</sup> Argan in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema (1)*, p. 357. Una simile opinione è espressa, nel corso dell'inchiesta, anche da Enzo Carli e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Di segno opposto le risposte di Emilio Cecchi, secondo il quale il film dovrebbe essere opera del critico d'arte, coadiuvato da semplici "collaboratori", e di Antonino Santangelo che vede nel regista «uno strumento strettamente esecutivo» a disposizione dell'esperto d'arte.

<sup>271</sup> J. VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, p. 117.

<sup>272</sup> P. HAESAERTS, *Caméra et spectateur devant le Rubens de Munich*, p. 147.

prosegue Haesaerts, assume il punto di vista dell'artista che crea l'opera, ma anche dello spettatore che la osserva. I suoi movimenti, le angolazioni, i tagli, la successione ritmica (quando ben scelti e diretti) unificano i due processi rivelando la loro intrinseca coincidenza: si tratta, sotto una diversa e più sintetica formulazione, del principio del critofilm ragghiantiano ricordato nel paragrafo precedente. Si allinea su questa posizione anche Lamb: il cinema unifica due atti che sono entrambi creativi, quello, sia spirituale che materiale, del creatore dell'opera e quello, soltanto spirituale, dell'osservatore che ripercorre l'atto dell'artista.

Lo spettatore cinematografico non è però esattamente coincidente con l'osservatore dell'opera in un diverso contesto, supponiamo quello del museo. La mediazione linguistica del cinema comporta inevitabilmente delle aspettative differenti: «Cosa chiede in primo luogo lo spettatore se non *lo spaesamento*? [...] Ora, un film su un artista o su un periodo dell'arte crea alla sua maniera e più fortemente di qualunque altro questo spaesamento tanto ricercato; fa entrare lo spettatore in uno spirito diverso dal suo»<sup>273</sup>. Lo spaesamento dello spettatore rimanda a un senso di meraviglia che ovviamente è già implicitamente contenuto nell'opera d'arte, ma che la tecnologia può esaltare. Questo spaesamento, questo trasporto in un universo diverso dal proprio è anche la tipica e primaria richiesta dello spettatore di qualunque spettacolo cinematografico, e non deve essere ignorata nemmeno da chi si accinge a realizzare un film sull'arte.

Invece che di spettatore, si preferisce di norma parlare di pubblico, entità collettiva e indifferenziata: un pubblico che generalmente non vede con favore il film sull'arte, alla stregua di «tutto ciò che esige da lui un minimo sforzo di attenzione»<sup>274</sup>, ma che può essere formato all'apprezzamento di questo genere di documentari, educandone il gusto al bello piuttosto che assecondando ciò che esso in prima istanza esso chiederebbe.

«Guardarsi dal pregiudizio, purtroppo abbastanza diffuso, che consiglia di andare incontro al gusto del pubblico. Il gusto del pubblico non esiste, o è cattivo gusto. Se per pubblico intendiamo la massa confusa ed anonima degli spettatori. Il pubblico va formato, e cioè ricreato e interessato. E, trattandosi di documentari artistici, va invogliato a risalire alle fonti»<sup>275</sup>.

Un'educazione che, nell'epoca dell'immagine, può avvenire solo tramite il film:

«È più facile obbligare il pubblico a guardare un film di dieci minuti che a leggere un libro di cento pagine. E non dimentichiamo che soprattutto il film, ma anche altre circostanze, hanno abituato il pubblico ad apprendere e conoscere attraverso l'immagine [...]: il pubblico preferisce "vedere" che "leggere", e si è già fatto un'abitudine al valore critico ed espressivo dell'immagine, sia essa fotografica o filmica»<sup>276</sup>.

## Non solo pittura: film su scultura, architettura, archeologia

Parlare di documentari d'arte equivale, nella gran parte dei casi, a parlare di documentari sulla pittura. Anche laddove si intende trattare l'argomento in generale, si avverte che il modello

---

<sup>273</sup> P. HAESAERTS, *De la toile à l'écran*, «Critica d'arte», anno VIII, n. 47, settembre-ottobre 1961, p. 5 (corsivo nell'originale).

<sup>274</sup> Roberto Pane in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (3), p. 165.

<sup>275</sup> V. GUZZI, *Funzione e limiti del documentario d'arte*, pp. 127-128.

<sup>276</sup> Umbro Apollonio in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema* (4), p. 352.

su cui l'autore conforma la sua argomentazione è quello del documentario pittorico. Il numero di film sulla pittura è significativamente più ampio di quelli dedicati alle altre arti, le quali presentano caratteristiche peculiari che differenziano molto il possibile approccio filmico.

Le indicazioni sui film di scultura e architettura, pur numerose, sono maggiormente disperse e frammentarie; è necessario raccogliere singole frasi, brevi paragrafi, note al testo per poter costituire un discorso coerente. Spesso, le due arti sono trattate insieme per via della loro natura tridimensionale, in opposizione alla bidimensionalità della pittura – anche se, chiaramente, l'esperienza della tridimensionalità resa possibile da una scultura è ben diversa dalla spazialità esperita tramite un'architettura, una differenza di basilare interesse per la loro traduzione cinematografica<sup>277</sup>.

L'opinione comune è che, in virtù del loro sviluppo tridimensionale e dunque fortemente temporale per l'osservatore, scultura e architettura, «a differenza della pittura, non entrano necessariamente in battaglia con il medium filmico<sup>278</sup>». Filmare una scultura è generalmente considerato più semplice che riprendere un dipinto per via del carattere unitario dell'opera, esperibile solo in una dimensione temporale che ben si concilia con il linguaggio cinematografico.

«Anzitutto un'opera di scultura è più semplice, quasi unitaria, direi; [...] una statua di Michelangelo si presenta allo spirito in modo più immediato e completo, sia per la forma raccolta, sia per la maggiore unità di sentimento che ne emana rispetto ad un quadro dove siano diversi volti esprimenti diversi sentimenti, e diverse inflessioni dei corpi. Quindi il cinema ha rispetto ad essa un compito più immediato e più breve. E tuttavia esso ha un potere che sulla pittura non poteva avere, potere dato dalla spazialità dell'opera. Mentre davanti ad un quadro la macchina da presa si piazzava perpendicolarmente, sia pure spostandola qua e là per scoprire dettagli diversi, davanti alla scultura essa dispone di una scelta infinita delle posizioni intermedie che vanno dallo scorcio dall'alto allo scorcio dal basso, alle più varie inquadrature prospettiche. Importanza enorme, perché la bellezza di una statua si rivela dalla comparazione delle sue prospettive spaziali, e la comprensione nasce dopo la raggiunta padronanza di un'infinità di punti di vista<sup>279</sup>.»

Tuttavia, la totale libertà di movimento della camera indicata da Frosali e da altri come vantaggio nell'affrontare la scultura rispetto alla pittura è un falso mito: la quantità delle possibili posizioni di ripresa e di punti di visione è comunque limitata, e deve essere impostata da uno studio preliminare particolarmente attento: «le possibilità d'interpretazione offerte dalla scultura al regista sono assai limitate. Il suo compito dovrà limitarsi, per la maggior parte del tempo, a rendere sensibile la totalità delle forme organizzate nello spazio reale<sup>280</sup>». In questo esame devono rientrare anche considerazioni sull'illuminazione artificiale, che con effetti di

---

<sup>277</sup> L'opposizione tra volumetria tridimensionale e resa bidimensionale, e il suo possibile superamento, è una *vexata questio* nei rapporti tra architettura e scultura (ma anche design) da una parte e fotografia e cinema dall'altra. Si veda il capitolo I per la riflessione attorno alla resa fotografica della scultura; per quanto riguarda il rapporto con il cinema, rilevante il recente contributo di V. ADRIAENSENS, L. COLPAERT, S. FELLEMAN, S. JACOBS, *Screening Statues. Sculpture and Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2017. Sulla relazione tra cinema e architettura la letteratura critica è molto ampia; si segnalano P. CHERCHI USAI, F. KESSLER (a cura di), *Cinema & Architecture*, «Iris», n. 12, 1991; M. BERTOZZI (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Librerie Dedalo, Roma 2001; V. TRIONE (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Milano 2014; C. KEIM, B. SCHRÖDL (a cura di), *Architektur im Film. Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Transcript, Bielefeld 2015.

<sup>278</sup> B. FARWELL, *Films on Art in Education*, p. 40.

<sup>279</sup> S. FROSALI, *Il cinema al servizio delle arti*, p. 72.

<sup>280</sup> J. VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, p. 124.

luce, ombre, chiaroscuri e modulazioni può modificare sostanzialmente il senso plastico ed espressivo della scultura, più che nel caso di quadri o affreschi.

Certamente, come ricorda lo storico dell'arte tedesco Carl Lamb – che affrontò questi problemi concretamente nei suoi cortometraggi d'arte – la prerogativa dell'immagine in movimento rispetto all'immagine fotografica<sup>281</sup> è che può fisicamente visualizzare i moti e le linee dinamiche nelle quali la statua si sviluppa: l'esempio portato da Lamb è quello della “serpentina” michelangiolesca, che la camera segue e riproduce per lo spettatore con continuità. La formula migliore per traslare il moto dinamico o la staticità ieratica delle sculture, a seconda dei casi, è però difficilmente definibile in astratto. L'espedito di girare attorno alla statua, per esempio, non è sempre utile:

«Nel caso della scultura il problema è ancora più complesso, ed è stato del resto sempre avvertito, tradotto nella raccomandazione che si giri *intorno* alla statua. In realtà una visione circolare non è sempre necessaria, né sufficiente, e per ogni opera si propongono soluzioni diverse e particolari [...] per produrre una visione *dinamica*, appunto *cinetica* nel significato etimologico della parola<sup>282</sup>».

La minore presenza di film sulla scultura (e sull'architettura) deriva anche da considerazioni di carattere prettamente pratico: un film sulla pittura, che sia filmato sugli originali o su fotografie delle opere, si realizza velocemente, con un budget e una troupe contenuti. La quantità di attrezzature, professionisti, tempo che occorrono nel caso delle arti tridimensionali, oltre a far lievitare i costi produttivi, scoraggiano molti registi di documentari.

Ancor più che la scultura è l'architettura a presentare delle analogie concettuali tanto forti con il cinema da far intravedere senza dubbi la rilevanza del contributo critico del film in questo campo. Architetto e cineasta condividono una medesima *forma mentis*: la loro opera è un rapporto tra un tutto e le parti, un percorso sequenziale, un insieme controllato di punti di vista successivi. «L'opera architettonica non è soltanto un volume plastico ma l'integrazione di due forme, l'una piena (esterno) e l'altra cava (interno), l'incontro e l'aggiustamento di due spazi la cui scoperta ed esplorazione costituiscono una sorta di scenario vissuto<sup>283</sup>.» Esplorazione che è sempre «una grande avventura, un tema drammatico<sup>284</sup>», dunque intimamente cinematografico. «La nostra rappresentazione dello spazio architettonico potrebbe arricchirsi infinitamente grazie alla dimostrazione cinematografica. E, all'inverso, la tecnica dei cineasti guadagnerebbe facilmente in flessibilità, in coerenza e dignità se fossero più coscienti dei principi dell'architettura<sup>285</sup>.»

È la caratteristica del movimento a entrare maggiormente in gioco in questo caso: percorrendo gli spazi, la camera può restituire la loro organizzazione e tridimensionalità, sviluppare quella *promenade architecturale* teorizzata da Le Corbusier e indispensabile per l'apprezzamento di qualunque complesso architettonico, tanto più che, dopo che «la visione fissa è stata travolta dall'invenzione dei fratelli Lumière, la nozione di spazio architettonico

---

<sup>281</sup> La riflessione sull'uso corretto della fotografia nel documentare l'arte, nata già nel XIX secolo, era stata affrontata anche da Heinrich WÖLFFLIN nel noto articolo *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, 1896; trad. it. *Fotografare la scultura*, a cura di B. CESTELLI GUIDI, Tre Lune, Mantova 2009. Cfr. capitolo I.

<sup>282</sup> L. MAGAGNATO, *Il film sull'arte e la critica d'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, p. 57.

<sup>283</sup> A. CHASTEL, *Le film, cet auxiliaire de l'architecture*, in *Film sur l'art. Architecture 1960*, FIFA-Fréal & Cié, Parigi 1960, p. 7.

<sup>284</sup> B. ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 60.

<sup>285</sup> A. CHASTEL, *Le film, cet auxiliaire de l'architecture*, p. 8.

concepito come massa omogenea in funzione di uno o più punti di vista privilegiati è sottomessa alla prova del movimento<sup>286</sup>». Proprio perché «il valore di un edificio sta nella sequenza dei suoi quadri prospettici [...] solo un mezzo dinamico, che ripercorra il cammino dell'osservatore, può dare il senso di questa sequenza<sup>287</sup>».

Sulle stesse motivazioni, Henri Lemaître arriva a ipotizzare la nascita di una *cinéarchitecture*: «il cinema è il solo capace di conferire all'architettura [...] questa realtà visiva e di conferirgliela pienamente, grazie al carattere totale e dinamico dell'immagine cinematografica<sup>288</sup>». La superiorità dell'immagine filmica su quella fotografica, nel caso dell'architettura, è indiscutibile: «nemmeno cento fotografie prese dai più interessanti punti di vista potranno dare il senso della continuità dei punti di vista, della sequenza prospettica. In questo compito, nulla può sostituire il cinema<sup>289</sup>».

Il movimento di camera può inoltre, in qualche misura, surrogare la visione stereoscopica necessaria all'apprezzamento architettonico:

«Un altro campo dove il film può raggiungere risultati impossibili da replicare con altri mezzi è la visualizzazione delle forme tridimensionali. La fotografia fissa, essendo monoculare, non trasmetterà mai un'impressione convincente dello spazio architettonico o del volume scultoreo. [...] Ora, anche la macchina da presa è uno strumento monoculare ma test recenti hanno verificato ciò che da molto tempo è una comune esperienza: che un solo occhio può approssimarsi di molto alla percezione dello spazio della visione stereoscopica se l'osservatore – o l'oggetto – è in movimento. La macchina da presa, utilizzata con intelligenza, può produrre lo stesso effetto<sup>290</sup>».

Basil Wright si spinge a suggerire che la tecnologia per la visione cinematografica stereoscopica, sperimentata durante gli anni Cinquanta, debba essere incrementata e destinata anche ai documentari di architettura, ma la sua rimane una considerazione che, per ovvi motivi pragmatici ed economici, non trova alcun riscontro effettivo<sup>291</sup>.

A ciò si aggiunge la possibilità, particolarmente utile nel caso della didattica, di integrare nel film le immagini dal vero con gli strumenti grafici indispensabili alla comprensione di strutture architettoniche: mappe, alzati, assonometrie, planimetrie, prospettive, schemi ricostruttivi, plastici e modelli.

Ciò che il film non potrà mai riuscire a restituire, secondo Zevi, è il senso interno dello spazio dell'edificio, afferrabile soltanto percorrendo fisicamente la struttura, *in presentia*. L'architettura, forse più di qualunque altra arte figurativa, implica infatti un totale coinvolgimento fisico e la sua conoscenza non passa solo attraverso la visione, ma anche dalla propriocezione, dalla percezione generale del proprio corpo in proporzione e rapporto ad essa, dal senso dell'equilibrio e degli effetti di luce, dalla sensazione tattile dei materiali utilizzati. Come sempre, dunque, il film non potrà mai sostituire del tutto il contatto con l'originale.

«Ma il problema che qui esaminiamo non verte sulla sostituzione, in sé assurda, dell'opera d'arte, ma sulla sostituzione e sul diverso modo di esprimersi della critica storica. La trasposizione che noi facciamo di una concezione architettonica quando la caratterizziamo criticamente si avvale della letteratura e della fotografia. Il cinematografo

---

<sup>286</sup> IBIDEM.

<sup>287</sup> B. ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, p. 60.

<sup>288</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, pp. 57-58.

<sup>289</sup> B. ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, p. 60.

<sup>290</sup> H.W. JANSON, *College Use of Films on Art*, p. 39.

<sup>291</sup> B. WRIGHT, *Cinéma et architecture*, in *Film sur l'art. Architecture 1960*, p. 13.

può sostituire, o sintetizzare ambedue. È già un grande compito. Per dirla con la nomenclatura crociana, si tratta di impostare su larga scala, vicino alla poesia e alla letteratura cinematografica, una critica d'arte pensata ed espressa cinematograficamente<sup>292</sup>.»

Strettamente ricollegato a quello d'architettura è il film d'urbanistica, genere nel quale proprio in Italia, tra gli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta, vengono realizzati alcuni cortometraggi che raggiungono notorietà internazionale<sup>293</sup>. Basti ricordare, con Argan, che

«Per gli studi urbanistici poi (e l'urbanistica non è che la forma più attuale dell'architettura) il cinematografo è o dovrebbe essere un essenziale strumento di indagine; precisamente quell'indagine stratigrafica, per mezzo della quale ci rappresentiamo lo sviluppo di un nucleo urbano non soltanto nella successione o sovrapposizione degli stili architettonici, ma nelle condizioni di vita e di lavoro dei vari ceti sociali, nel ritmo della produzione e degli scambi, nella complessità dei fatti di cultura, delle consuetudini, delle relazioni, delle contraddizioni che costituiscono il tessuto vitale di un aggregato urbano. Quanta maggior chiarezza si potrebbe raggiungere, in questo campo, attraverso un sistematico “rilevamento cinematografico” delle nostre città; e un'attenta documentazione, non soltanto all'architettura aulica dei tempi e dei palazzi, ma di quella architettura “minore”, e così intensamente caratterizzata, che nelle sue forme riflette direttamente la vita e le tradizioni di civiltà dei più operosi ceti sociali<sup>294</sup>.»

Infine, una riflessione sistematica sull'apporto del film al campo dell'archeologia arriva soltanto molto tardi, con un catalogo edito dalla FIFA nel 1970 e dedicato ai documentari d'argomento storico, archeologico, etnografico. La prospettiva assunta nel saggio introduttivo da Jean Laude è quella di individuare quale sia la specificità del “film archeologico” e cosa lo differenzi dal generico film sull'arte dell'antichità; in altre parole, come il mezzo cinematografico possa contribuire al campo di ricerca specifico dell'archeologia. Laude individua due tipologie di documentari utili in questo senso: il “film d'insegnamento” e il “film di lavoro”.

Se la prima categoria sembra in realtà richiamare modelli e precisazioni già riscontrati in precedenza (a partire dalla suddivisione, piuttosto vaga, operata da Laude in film d'iniziazione didattica, film educativi, film di cultura generale), la seconda individua invece due sottogeneri prettamente afferenti alla sfera archeologica: il “film-documento” e il “film-analisi”. Con il primo, l'autore intende indicare i film realizzati durante gli scavi, che ne testimonino le attività e i ritrovamenti: «il problema dell'estetica del film qui non si pone. Quello che importa è la leggibilità dell'immagine, ma dell'immagine colta nel suo movimento, in un insieme, nella sua relazione all'insieme. [...] Girato sui luoghi stessi degli scavi, il “film-documento” si trova così ad ottemperare a una doppia funzione: una funzione di controllo e di riferimento e una funzione

---

<sup>292</sup> B. ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, p. 63.

<sup>293</sup> Ricordo soltanto i cortometraggi legati alle edizioni della Triennale di Milano, in particolar modo la trilogia formata da *La città degli uomini*, *Una lezione di urbanistica* e *Cronache dell'urbanistica italiana* realizzata per la X Triennale del 1954, sotto la supervisione di Ludovico Quaroni, Giancarlo De Carlo e Carlo Doglio, con la partecipazione dell'Istituto Nazionale di Urbanistica presieduto da Adriano Olivetti. Per i rapporti tra cinema e urbanistica rimando a L. CIACCI, *Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001. Riguardo al genere delle sinfonie urbane, fiorito in Europa nel periodo interbellico e strettamente legato al documentario architettonico e urbanistico, si vedano G.P. BRUNETTA, A. COSTA (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Rovereto 1990 e il recentissimo E. HILSCHER, S. JACOBS, A. KINIK (a cura di), *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art and Urban Modernity between the Wars*, Routledge, Londra-New York 2019.

<sup>294</sup> G. C. ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, p. 14.

di allargamento, o di intensificazione dello sguardo<sup>295</sup>». Da una parte, esso è supporto alla memoria e alla documentazione del lavoro di scavo; dall'altra incamera e accumula immagini che potranno poi essere più comodamente esaminate in laboratorio, riportando all'attenzione aspetti passati inosservati al momento del ritrovamento dei reperti. Per questi motivi, l'elemento di questi film che deve orientare tutte le scelte pratiche – da quella dell'attrezzatura e delle pellicole fino alle posizioni di ripresa o alla durata di queste ultime – è la perfetta leggibilità dell'immagine, la “fedeltà” alla realtà catturata dall'obbiettivo. Il film-documento si avvicina, nelle intenzioni dell'autore, a una sorta di girato grezzo, il più possibile trasparente, creato sotto la guida di un operatore esperto che riesca a fissare in immagine il maggior numero di informazioni presenti sul sito di scavo.

Il “film di ricerca o di analisi”, invece, si avvicina maggiormente al film critico sulle arti figurative. «Si tratta qui molto meno di servirsi della camera come di un semplice mezzo per riprodurre la realtà, quanto di trattare in una certa maniera le immagini ottenute. E di trattarle, a titolo sperimentale, come elementi costitutivi che permettano di convalidare o di discutere un'ipotesi, oppure di provocarla o suscitarsela, di fondare un *discorso filmico critico*.<sup>296</sup>» Entra dunque in gioco un'elaborazione profonda del materiale raccolto dal film-documento, guidata da un ragionamento critico. Questa seconda tipologia di film si apparenta strettamente al saggio scientifico ma il film non deve essere assolutamente concepito come un sostituto del libro; al contrario, la sua efficacia sarà reale solo se risponderà alle specificità del mezzo cinematografico.

«Il film può essere utilizzato non soltanto come un mezzo di riproduzione le cui funzioni essenziali saranno la memorizzazione e il controllo, le cui qualità principali saranno leggibilità e fedeltà, ma anche come una modalità specifica della ricerca e d'analisi [...] dei materiali trattati, proprio per suscitare o costituire, per fondare o discutere delle ipotesi. Questo tipo di film si caratterizza per mettere all'opera un vero e proprio linguaggio critico, che è di natura differente dal linguaggio scritto, ma tuttavia efficace nel proprio campo<sup>297</sup>.»

È chiaro che tali film si rivolgono espressamente agli addetti ai lavori, e in questa accezione il film archeologico si avvicina maggiormente al film scientifico propriamente detto più che al documentario sulle arti, guidato invece dall'intento, specie nelle sue forme più divulgative o narrative, di portare la conoscenza dell'arte al più vasto pubblico possibile.

## «Le due vittime»?

Tentando infine di modellizzare la struttura di un tipico intervento teorico sul film sull'arte tra fine anni Quaranta e inizio anni Sessanta, esso si articola in alcuni punti fissi: 1) un esame delle potenzialità di indagine, che rappresentano altrettanti possibili rischi di fraintendimento, della macchina da presa posta di fronte all'opera, in particolare per quanto concerne i movimenti di camera, la scelta dei dettagli, il montaggio, l'uso del colore, la presenza della musica; 2) un tentativo di classificazione del genere in sottocategorie che, variamente nominate, sono però riconducibili a tre macrogruppi (drammatizzazione, divulgazione e didattica, critica

---

<sup>295</sup> J. LAUDE, *Cinéma et archéologie*, in *Catalogue des films d'intérêt archéologique, ethnographique ou historique*, Unesco, Parigi 1970, p. 17.

<sup>296</sup> IVI, p. 22 (corsivo mio).

<sup>297</sup> IVI, p. 24.

artistica per mezzo del film); 3) considerazioni sul ruolo del critico e del regista, sul rapporto tra i due, sui compiti di ognuno, talvolta sulla ricezione del pubblico.

Questi elementi possono essere intercalati a digressioni di natura estetica sugli scambi tra cinema e arti in generale, o con il commento a specifici documentari d'arte. Le molteplici possibilità cui il film sull'arte si presta e le forme variabili che può assumere ne dimostrano la flessibilità e la vivacità come genere cinematografico, ma ne rendono difficile la codifica a livello teorico. La quadratura del cerchio, insomma, non riesce mai perfettamente.

Il dibattito che abbiamo esaminato, infatti, non giunge all'obbiettivo di formulare una dottrina stabile e universalmente accettata. Se numerosi sono i punti di contatto tra la maggior parte dei commentatori (l'efficacia del film come mezzo divulgativo, l'importanza della collaborazione tra regista e critico), altrettanti sono quelli di distanza e di contrasto (l'uso dei movimenti di macchina e dei dettagli isolati, o la possibilità stessa di ammettere una critica cinematografica dell'arte).

Il dibattito, come si sarà facilmente rilevato, è dominato da storici e critici d'arte; gli esperti di cinema che si avventurano in questo campo sono meno numerosi. Le diversità di vedute tra questi due gruppi sono evidenti, e si esplicitano al massimo grado quando si tenta di definire cosa sia un "buon" film sull'arte: per i primi deve rispettare l'opera integralmente, ponendosi in prima istanza come strumento di conoscenza e di divulgazione; per i secondi, lo è solo se, rispondendo alle leggi dell'arte cinematografica, si distacca dal suo oggetto per divenire un'opera filmica autonomamente espressiva. Si tratta di un modo diametralmente opposto di intendere l'espressione "film sull'arte". Per gli uomini del cinema esso è anzitutto un *film*; gli esponenti del mondo dell'arte accentuano, invece, il fatto che sia *sull'arte*. Per gli uni il film è il fine, per gli altri è solo il mezzo, e fine è l'arte rappresentata. I primi lo inquadrano quindi nella storia del documentario, accostandolo al film scientifico e talvolta etnografico, soggiacente al principio griersoniano di trattamento creativo della realtà; i secondi lo considerano un fenomeno sorto in seguito a precisi indirizzi riscontrabili nella critica d'arte (e nell'arte in generale) sotto la spinta della dottrina purovisibilista sviluppatasi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Le due prospettive non si escludono, anzi si implicano l'un l'altra per poter essere pienamente comprese e per poter inquadrare efficacemente il fenomeno. Questa situazione è d'altra parte in linea con la natura stessa del film sull'arte, oggetto ibrido<sup>298</sup> e bifronte, partecipante di due mondi affini ma distinti, oscillante tra cinema e arti. Il suo carattere duplice segna indelebilmente tutto il dibattito teorico.

Il tentativo di conciliazione tra queste due sfere è più arduo di quanto non appaia a prima vista, tanto che, secondo alcuni critici, «nei film sull'arte c'è sempre una vittima: o l'arte o il cinema<sup>299</sup>». In realtà, come afferma Luigi Chiarini, nel momento in cui il film non risponde ad *entrambe* le esigenze fondamentali del genere, ossia relazionarsi all'opera senza snaturalarla e *al contempo* aderire al linguaggio filmico, «le vittime sono due, e l'arte e il cinema<sup>300</sup>».

Il film sull'arte ideale, invece, salverebbe entrambe.

---

<sup>298</sup> «Ma il film sull'arte non è lui stesso contenuto nel suo carattere ibrido? [...] Il che equivale ad affermare quanto le sue frontiere siano mobili, quanto sia ricco in potenza di mostri di ogni natura che faranno, a seconda dell'occasione, il nostro orrore o la nostra estasi». André THIRIFAYS, *De quelques limites et possibilités du film sur l'Art*, in *Le Film sur l'Art. Bilan 1950*, UNESCO, Parigi 1951, p. 12.

<sup>299</sup> L. CHIARINI, *Il film nella battaglia delle idee*, p. 230.

<sup>300</sup> IBIDEM.



## CAPITOLO III

### CINEMA CON GLI ARTISTI, CINEMA DEGLI ARTISTI

Che ruolo può assumere l'artista nel documentario d'arte? Come lo si può coinvolgere? Può divenire lui stesso oggetto d'indagine? Come è possibile rappresentare il suo rapporto con l'opera in corso di realizzazione, il processo attraverso il quale egli crea? Infine, contemplando un'eventualità tutt'altro che remota, e se l'artista prendesse in mano la macchina da presa? Che rapporto sussiste tra i film sull'arte e le opere di quegli artisti che fanno del mezzo filmico uno strumento per le proprie finalità espressive? Sono domande centrali per questo studio sul documentario d'arte, che meritano una trattazione approfondita, dopo che nel capitolo precedente sono stati considerati le dinamiche tra cineasta, critico e spettatore, ma senza considerare il creatore dell'opera d'arte – un attore tutt'altro che secondario, e che è anzi spesso il polo attrattivo principale del film.

Bisogna anzitutto distinguere le due modalità in cui un artista può essere presente nel film. La prima, precisamente attinente al film sull'arte, è quella che lo vede in qualità di oggetto del film, il quale diviene così documentario sull'artista. In questa direzione si prospettano ulteriormente due strade maggiori: tracciare una biografia dell'artista, che copra la sua intera esistenza o un periodo particolarmente importante della sua carriera, che punti a delinearne la personalità creatrice, il ruolo nel panorama artistico, la posizione nel contesto socio-culturale. Oppure, si può optare per concentrarsi sull'azione creatrice, riprendendolo mentre lavora nell'atelier e immortalando il processo di genesi di un'opera d'arte nelle sue varie fasi, nei gesti concreti del fare artistico. Un'operazione più complessa, meno esplicita forse di una narrazione biografica tradizionale, ma ricca di implicazione e che, inoltre, consegna alla posterità il documento prezioso dell'artista nella sua piena, concreta creatività.

La seconda modalità di contatto tra artista e film è, chiaramente, quella in cui da oggetto di indagine questi decide di divenire soggetto produttore del film: imbracciando la macchina da presa (o prendendo la pellicola come materiale di lavoro, come superficie pittorica) assume così il medium cinematografico come mezzo espressivo. Il risultato sarà tutt'altro rispetto a un film sull'arte che indaghi un'opera autonoma, realizzata in un diverso linguaggio artistico. In questo secondo caso il film stesso sarà l'opera dell'artista, risponderà ad esigenze, pratiche e intenzioni diverse rispetto a un documentario critico o divulgativo, realizzato da un cineasta. Diversi saranno perciò anche l'approccio e la lettura con cui dovremo accostarci a questi film. Si entra in una cornice concettuale differente rispetto a quello del documentario d'arte, per addentrarsi nel territorio dell'avanguardia, del film astratto o del film d'artista. Ciò non significa che i punti di contatto tra documentario sulle arti e film realizzati dagli artisti non siano numerosi e importanti. I film d'avanguardia del periodo interbellico, per esempio, assumono spesso per i loro realizzatori funzione di esame e di analisi attraverso il mezzo filmico della propria produzione in altri media, come la pittura: è il caso dei film astratti dell'avanguardia tedesca, da *Opus I* di Walter Ruttmann a *Rhythmus 21* o *Rhythmus 23* di Hans Richter o *Diagonalsymphonie* di Viking Eggeling, che testano la possibilità di dinamizzazione della pittura non figurativa anche nella dimensione spaziotemporale del cinema. In casi di questo tipo, i film dialogano strettamente con le opere pittoriche, scultoree, con le installazioni o le performance dell'artista, rappresentando al contempo uno strumento di autoriflessione sulla

propria poetica o sugli indirizzi generali della propria produzione creativa e un'opera autonoma, realizzata nel linguaggio filmico, consapevolmente utilizzato. Rimane però valida la distinzione introdotta nell'*Introduzione*<sup>1</sup>: il film d'avanguardia, d'artista o sperimentale a seconda di come lo denomini, è l'opera che l'artista intende creare; il documentario d'arte, invece, ha come ragione d'essere l'esistenza di un'opera da lui indipendente, autonoma, sul quale si posa lo sguardo del cineasta.

In questo capitolo saranno affrontate entrambe queste modalità, con particolare attenzione alla prima, nelle sue due varianti. Rispetto a una stretta analisi del dibattito teorico come nel capitolo precedente, si prediligerà una metodologia di più ampio respiro, che a partire dalle riflessioni coeve proceda verso l'analisi di casi concreti (i film-ritratto di Aglauco Casadio, i film performativi di Picasso, il cinema astratto di Luigi Veronesi) e di forme peculiari come il film processuale e il dispositivo dello schermo-tela.

Sebbene esuli in gran parte dal tema di questa ricerca, non è possibile sottostimare l'importanza di quell'universo parallelo e talvolta tangente al film sull'arte che è il cinema degli artisti: ad esso è dedicata la terza e ultima parte del capitolo, nella quale si evidenzieranno due cambiamenti importanti avvenuti nel passaggio dagli anni Cinquanta ai Sessanta: in primo luogo, il passaggio dalle forme del film astratto o assoluto, della cinepittura o pittura animata, a una nuova forma espressiva, all'autentico "film d'artista". In secondo luogo, la crescita di importanza (quantomeno nei discorsi critici) del film d'artista a scapito del film sull'arte nella costellazione dei fenomeni legati al rapporto tra cinema e arti visive: una sorta di piccola "rivoluzione copernicana" che si avvia a metà anni Sessanta, e che sarà definitivamente sancita nel decennio successivo.

## Biografie e ritratti

La forma biografica compare frequentemente, negli interventi teorici, come uno dei modelli fondamentali (e purtroppo non privo di rischi) cui attenersi per realizzare un film sull'arte. L'ancoraggio alle vicende del pittore, dello scultore o dell'architetto fornisce al documentario una struttura cronologica e narrativa chiara, facilmente intuibile e dunque immediatamente accettata dallo spettatore generico. D'altra parte, quello biografico è da sempre un modello ampiamente utilizzato nella letteratura artistica europea, e italiana in particolare. Questa lunga e radicata tradizione storiografica delle "vite d'artista" (incarnata al massimo grado dalle celebri vite vasariane<sup>2</sup>) agisce anche sulla forma filmica, generando la tentazione di tracciare l'intera parabola della vita e della carriera dell'artista, «dalla culla alla tomba<sup>3</sup>». Nel caso di artisti contemporanei le scelte possono però orientarsi anche su altri indirizzi, prediligendo interviste o sequenze dedicate alla creazione di un'opera e alle pratiche d'atelier, delle quali si parlerà in seguito.

Oltre al modello critico-storiografico delle vite d'artista, un'influenza estremamente significativa, nel frangente del documentario biografico, è quella esercitata dal *biopic* di finzione; un ascendente che, sebbene non determinante, risulta più accentuato rispetto alle altre

---

<sup>1</sup> Cfr. *Introduzione*.

<sup>2</sup> G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di P. BAROCCHI e R. BETTARINI, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987.

<sup>3</sup> Come recita la formula tipica del *biopic* di tradizione hollywoodiana. Cfr. *l'Introduzione* in T. BROWN, B. VIDAL (a cura di), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, Londra-New York 2014.

varianti del film sull'arte. Non si tratta solo di coincidenza di nomi (dal momento che sono spesso le vite dei medesimi artisti a essere di volta in volta indagate e riproposte tra documentari e finzione), ma della struttura stessa del film: anche nel documentario si predilige di frequente lo schema fondato su nette opposizioni che informa le biografie fiction, regolato da forti tensioni binarie: contrasti insanabili tra artista e famiglia, tra artista e critica, tra vita e opera, tra il clima culturale di un'epoca o di un determinato contesto sociale e l'individualità del protagonista che mal si adatta ad essi, spesso precorrendo i tempi con le sue intuizioni e la sua arte. A tali contrapposizioni, chiaramente utilissime per creare situazioni drammatiche all'interno di un'opera finzionale, anche il film sull'artista fa di norma ricorso, seppure in maniera meno accentuata e drammatica.

Rappresentare la vicenda biografica di un artista, anche in un film documentario, significa ovviamente crearne consapevolmente un'immagine, sottolineandone certi aspetti e tralasciando altri dettagli. Il rischio è di scivolare in alcuni modelli predeterminati, divenuti cliché familiari al pubblico a causa di un uso reiterato e talvolta fuorviante, poco attinente alla realtà del soggetto narrato, come quello dell'artista incompreso e reietto, sofferente e ribelle, oppure titanico ed eroico. Un rischio, in un certo senso, quasi inevitabile: nel porre al centro del film lo studio della singola personalità, tanto più se universalmente riconosciuta come geniale, la si riverbera di una luce di straordinarietà, contribuendo ulteriormente a investirla di un'"aura" speciale. L'artista al cinema si assimila con facilità a figure estreme, in senso negativo o positivo, come l'eroe, il profeta, il santo, il pazzo, l'escluso. «Il genio creatore rinnova la figura eroica dell'avventuriero solitario che incarna la contraddizione tra la libertà individuale e le forme dell'organizzazione sociale, [...] sempre in vista di rappresentare l'immagine del "demiurgo geniale" all'apogeo della sua arte, e/o la figura del "pittore maledetto", in preda a una sofferenza fisica o esistenziale<sup>4</sup>.»

Il modello biografico – è il richiamo più volte reiterato nella critica degli anni Quaranta e Cinquanta – non dovrà scadere in aspetti cronachistici, aneddotici o addirittura favolistici, non dovrà concentrarsi esclusivamente su vicende minute, aspetti minori o episodi di secondaria importanza. Non dovrà neppure cedere alla rievocazione pittoresca e nostalgica, che nuoce alla corretta interpretazione delle opere e alla giusta ricollocazione dell'artista nel suo contesto storico. Ciò non significa, ovviamente, che il documentarista intenzionato a seguire uno schema biografico non possa strutturare il suo film in maniera anche umanamente partecipe delle vicende del protagonista, ma semplicemente che fulcro della sua operazione saranno considerazioni oggettive e ragionamenti critici fondati: «erede della tradizione antica il metodo, [*biografico*] coniuga la fedeltà del ritratto, la critica artistica e la speculazione storiografica, senza mai trascurare l'osservazione personale e l'invenzione<sup>5</sup>». Fedeltà storica, approccio critico rigoroso, sguardo personale costituiscono i tre elementi cardine che, giustamente dosati, permettono uno studio accurato dell'artista per mezzo del film.

In uno dei migliori e più espliciti interventi sulla biografia cinematografica d'artista, Umbro Apollonio ci fornisce, nell'inchiesta su «Cinema», due modelli:

«Avremo, grosso modo, due tipi di film: uno che si limita a presentare l'artista nella sua casa, nel suo studio, nelle sue abitudini, nel suo modo di lavorare, ecc. e che sarà perciò

---

<sup>4</sup> P.L. THIVAT, *Vies d'artistes au cinéma. L'Histoire, le mythe et le miroir*, in ID. (a cura di), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011, p. 10.

<sup>5</sup> P.H. FRANGNE, G. MOUËLLIC, C. VIART, *Les vies au cinéma*, in EAD. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 187.

propriamente aneddótico, e un altro che riguarda l'artista e ne segue la biografia, presentando l'ambiente nel quale lavora (cultura figurativa contemporanea, primi studi, paesaggio, città...) e l'opera che via via egli viene compiendo negli anni, rilevandone gli sviluppi e i riflessi con quelle opere e quei temi che più lo impressionarono. Sarebbe quest'ultimo film quello che si potrebbe chiamare divulgativo, in quanto divulga la storia biografica e poetica di un artista. [...] non sarebbe opera filmica che sviluppi proprio una valutazione critica, ma certamente che precisa lo sviluppo di una personalità, illustrandone la formazione e i progressi, oltre che la maturità intellettuale e creativa<sup>6</sup>».

Da un lato, dunque, la semplice ripresa della quotidianità dell'artista, poco utile proprio perché aneddótica; dall'altro la rievocazione dei fattori che ne costituiscono la personalità artistica: primi contatti con l'arte, rapporto coi luoghi e il paesaggio, educazione artistica, possibili maestri e modelli, e ovviamente l'attento esame di alcune opere, accuratamente scelte perché particolarmente indicative delle diverse fasi e dei momenti di transizione del suo percorso creativo.

Ancora più precisa è la descrizione di un ideale film biografico compiuta dalle pagine della «Rivista del cinema italiano», quasi un vademecum per realizzare un perfetto «ritratto d'artista» su celluloido:

«Desidero perciò mettermi nelle vesti di regista, e comporre qui, davanti a voi, in forma succinta, un film su un pittore. In questo senso sono d'accordo col Ragghianti, e tenderei proprio a rappresentare la storia del suo sviluppo artistico, delle sue esperienze, dei suoi modi: in sostanza la cronaca biografica del suo processo artistico. Più precisamente: visioni dell'ambiente in cui è nato ed ha trascorso la sua infanzia e la sua fanciullezza; paesaggio, architettura, opere che per documenti sicuri o per supposizioni molto probabili può aver visto, così da dare una sintesi dell'atmosfera culturale che ha respirato; primi lavori, finché possibile raffrontati alle opere che più l'hanno influenzato, diretto, consigliato; seguirei cronologicamente, con lo stesso metodo, via via, le opere e gli ambienti che ha accostato, le opere che ha realizzato; mediante raffronti e soste su dettagli cercherei di far risaltare quella costante modalità di linguaggio figurativo che ha segnato la sua personalità. Il tutto con molto rispetto per l'opera d'arte in sé, senza compiacimenti estetizzanti e senza eccessi di letteratura cinematografica: proprio puntando l'obbiettivo sull'essenziale e sul tipico. Non mi preoccuperei tanto cioè di fare un film, quanto di servirmi del film per illustrare un fatto d'arte.<sup>7</sup>»

È certamente un modello alto di biografia filmata d'artista, che infatti la riconduce all'interno dell'alveo del film critico sulle arti: lo schema biografico è solo la traccia sulla quale sviluppare il discorso critico, vero centro dell'interesse; la produzione dell'artista deve sempre essere strettamente relazionata all'arte che la circonda, a possibili modelli, ai luoghi, al paesaggio, all'ambiente urbano e agli stimoli di natura extra-artistica (sociale, politica, culturale) nei quali egli si trova. Questa attenzione alla cornice sociale e culturale nel quale la personalità artistica viene a formarsi si allinea agli indirizzi della storia sociale dell'arte, che negli anni Cinquanta punta l'attenzione sui fattori di contesto che influiscono in modo profondo sulla produzione artistica; l'esigenza di includere ed esaminare ampiamente nei film sugli artisti tali fattori

---

<sup>6</sup> Umbro Apollonio in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (4)*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, fascicolo 89, 30 giugno 1952, p. 352.

<sup>7</sup> U. APOLLONIO, *Quesiti su cinema e critica d'arte*, «Rivista del cinema italiano», anno II, n. 8, agosto 1953, pp. 52-53.

contestuali viene ribadita in diversi altri interventi. Si vedano per esempio le indicazioni di Enrico Crispolti, rielaborate a sua volta da Paul Haesaerts, nel suo intervento su «Cinema documentario»: «Dunque quella ricostruzione storico-ambientale dell'opera o dell'attività dell'artista che Haesaerts poneva come uno dei fattori principali (svalutata invece da Raghianti) mi sembra invece di fondamentale importanza e può attuarsi, anche qui, nel mezzo filmico, con una ampiezza e puntualità sconosciute alla pagina scritta anche se ampiamente illustrata. Penso alla presentazione di documenti del tempo, di vario genere, o ad inserti filmati riguardanti fatti storici contemporanei<sup>8</sup>». Ciò che conta è la «cronaca biografica del suo processo artistico»: la biografia non soltanto (e non tanto) dell'uomo, quanto della sua opera complessiva e della sua personalità artistica. L'utilizzo del termine "processo", rimando a Raghianti esplicitamente richiamato poche righe sopra, ribadisce la funzione del film come estrinsecazione dell'atto creativo dell'artista<sup>9</sup>.

Su posizioni simili si allinea anche Cesare Molinari<sup>10</sup>: il film sull'artista deve anzitutto prendere in esame i luoghi dove egli ha vissuto e sforzarsi di localizzare le sue possibili fonti d'ispirazione visiva, marcando poi chiaramente le tappe dell'attività creatrice, appoggiandosi alla presentazione di opere significative. Molinari, che scrive nel 1963, sente la necessità di mettere in guardia dalla forma del film-intervista che, sotto l'influsso del mezzo televisivo ormai entrato stabilmente nel panorama mediale italiano da quasi un decennio, prende progressivamente sempre più piede. I film che optano per questa formula (ovviamente privilegiata dai diretti interessati, che possono raccontarsi in prima persona e scavalcare così la mediazione del critico d'arte) si rivelano nella maggior parte dei casi dannosi: in primo luogo, danno la parola ad artisti spesso mediocri e diventano così un mero mezzo di autopromozione, privo di qualunque spirito critico e utilità conoscitiva. Inoltre, e paradossalmente, pur raggiungendo un ampio numero di persone, questi film non sono facilmente fruibili se non da chi ha già una preparazione solida e un senso critico sviluppato, poiché «gli artisti sono i meno qualificati a presentare il proprio lavoro<sup>11</sup>». L'apporto critico e divulgativo di queste interviste è, nella maggior parte dei casi, scarso se non nullo. L'aspetto più interessante del film sull'artista, per Molinari, rimane la possibilità di osservare l'artista al lavoro, non di intervistarlo.

Un punto che suscita alcune osservazioni e qualche dubbio è il modo corretto con cui presentare le opere all'interno del racconto biografico. Questa indispensabile operazione non deve infatti trasformarsi in una rapida sequela, meramente cronologica, di dipinti o sculture, trasformando le opere nel supporto visivo di una narrazione o di un'indagine psicologica che proseguono in maniera autonoma attraverso il commento parlato. «Tutti questi tentativi intendono raccontare un pittore aiutandosi con le sue tele. Evidentemente, il dipinto non è più considerato né nella sua specificità, né nei limiti della sua cornice; l'opera non è più rispettata nella sua discontinuità, nel suo "momento" si potrebbe dire<sup>12</sup>.» Incasellata nella griglia biografica, l'opera corre cioè il rischio di perdere la sua unicità (la "discontinuità" di cui parla Porcile), la possibilità di emanciparsi dal suo autore e così l'apertura a un senso e un valore

---

<sup>8</sup> E. CRISPOLTI, *Arte figurativa e film documentario*, «Cinema documentario», n. 1-2, 1966, pp. 36-37.

<sup>9</sup> Si vedano a tal proposito nel capitolo II (§ *Film come critica d'arte*) le considerazioni di Raghianti sul critofilm.

<sup>10</sup> C. MOLINARI, *Préface*, in *Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art*, a cura di P. ROCCHETTI e C. MOLINARI, Neri Pozza – Istituto Internazionale del Film sull'Arte, Vicenza-Firenze 1963.

<sup>11</sup> *IVI*, p. XI.

<sup>12</sup> F. PORCILE, *Défense du court métrage*, Editions du Cerf, Parigi 1965, p. 144.

universali. Tra la vita e l'opera dell'artista, quest'ultima rischia di essere marginalizzata, spinta ai margini dell'attenzione per lasciare che il centro sia occupato dalle vicende del suo autore, quando in realtà dovrebbe essere il contrario: la traccia biografica dovrebbe fungere da supporto alla comprensione dell'universo artistico creato dall'artista, che spesso la trascende.

Il film biografico sull'artista si ritrova potenzialmente davanti a un'aporia: concentrarsi sul percorso biografico o la personalità psicologica significa rischiare di snaturare o strumentalizzare le opere; rimanere focalizzati sulle opere spesso deprime la dimensione biografica che invece costituisce il punto di maggior interesse sia per il cineasta che per il pubblico, specie nel caso di artisti dalle vite "cinematografiche" o romanzesche che ben si prestano alla narrazione o alla spettacolarizzazione come Michelangelo, Caravaggio, Van Gogh, Gauguin (detentori, non a caso, di un alto numero di biografie filmate). La contrapposizione tra vita e opera, vero *topos* narrativo dei *biopic*, diviene una reale contrapposizione all'interno del documentario biografico: privilegiare l'una o l'altra dimensione significa, nel primo caso, assecondare l'aspetto più appetibile per il cineasta e il pubblico, nel secondo caso ricercare un più oggettivo e chiaro contributo critico alla conoscenza dell'artista.

Questo contrasto si riflette anche nel rapporto tra le due componenti strutturali che, mi sembra, sono sempre individuabili e fortemente interconnesse in ogni film che si concentri, dichiaratamente o meno, su un artista, l'una o l'altra maggiormente rilevante a seconda dei casi: la componente biografica propriamente detta, e quella che indicherò come "ritrattistica". Componenti che, pur agendo in simbiosi, emergono in momenti diversi del film, si pongono fini differenti e puntano a evidenziare caratteristiche diverse dell'artista.

La componente della "biografia" si estrinseca nei momenti in cui emerge una chiara sequenzialità di eventi, tipica della narrazione; si sviluppa in una serie di informazioni fornite allo spettatore secondo un ordine cronologico e progressivo, privilegiando il canale del commento verbale, e tende a ridurre l'analisi delle opere per non interrompere la successione degli eventi raccontati. Quello che caratterizza la componente biografica è dunque la sua natura narrativa (azione-conseguenza-azione), di costante progressione da un avvenimento dell'altro<sup>13</sup>.

La componente del "ritratto", invece, si realizza ogni qualvolta il film, in momenti di particolare pregnanza, si sforza di tracciare una sintesi della personalità artistica del pittore, quasi un'istantanea della sua essenza, e a tale scopo si concentra su una o più opere significative, analizzandole in profondità per cogliervi il riflesso della personalità creatrice e del processo di generazione, come indicava Apollonio. La componente ritrattistica punta a individuare il fulcro profondo della personalità dell'artista, a cogliere il suo mondo interiore *attraverso* le opere<sup>14</sup>.

La componente biografica è sequenziale, segmenta la vicenda dell'artista in una serie di dati e informazioni discrete, facilmente veicolabili allo spettatore; la componente ritrattistica è sintetica, accentrante, punta a fissarne e immortalarne l'essenza artistica, l'io profondo. I fini di queste due elementi costitutivi del film sull'artista sono dunque diversi ma entrambi importanti

---

<sup>13</sup> Sulle strutture narrative della biografia e del racconto del sé, cfr. I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Bari 2007.

<sup>14</sup> Un film molto noto ed estremamente apprezzato che accentua la dimensione ritrattistica al punto da far scomparire quella biografica è *Le Monde de Paul Delvaux* di Henri Storck, nel quale il regista, concentrandosi solo sui quadri del pittore belga, intende restituirci soltanto il suo mondo interiore e onirico, del tutto svincolato da riferimenti biografici. Sul documentario-ritratto cfr. R. PILZ, *Das Portrait als Film. Zwischen sujet trouvé und fabula rasa*, Lit, Vienna 2011.

per il buon esito di un film sull'artista, che dovrà riuscire a farli convivere in simbiosi, nel giusto (ma difficile) equilibrio di una forma biografico-ritrattistica che sia analitica e sintetica al contempo.

Questo arduo equilibrio tra biografia e ritratto, tra presentazione di avvenimenti storici, esplorazione della personalità artistica e analisi dell'opera pittorica, e in generale le osservazioni fin qui fatte possono chiarirsi ulteriormente prendendo in esame un caso concreto e poco noto: la serie di ritratti cinematografici realizzati da Aglauco Casadio.

Nella prima metà degli anni Sessanta, precisamente tra il 1959 e il 1964, Aglauco Casadio realizza per la Corona Cinematografica, una delle "major" dell'epoca nell'ambito della produzione di cortometraggi, una serie di documentari dedicati ad artisti italiani<sup>15</sup>.

Non sono gli unici cortometraggi documentaristici del regista, ma la consistenza numerica di questo gruppo coerente di film è chiaro indizio di un interesse non passeggero né momentaneo, ma costitutivo dell'autore. La familiarità con il mondo dell'arte era infatti pregressa, e dovuta alla collaterale attività di critico d'arte di Casadio, iniziata già a partire dal periodo bellico e proseguita nell'immediato dopoguerra.

Figura schiva e riservatissima, sulla quale si hanno poche informazioni, Aglauco Casadio si muove tra ambiti eterogenei e forme espressive diverse, dalla poesia alla critica d'arte su periodici e riviste, trovando nel cinema – e nella forma documentaristica in particolare – una dimensione che gli corrisponde e alla quale si dedica per circa un decennio, tra la metà degli anni Cinquanta e la metà dei Sessanta, prima di tornare a occuparsi a tempo pieno del suo primo amore, la poesia.

Nato a Faenza nel 1917, studia a Firenze e frequenta, negli anni del conflitto, il Caffè delle Giubbe Rosse, dove viene in contatto con intellettuali, artisti e letterati (tra cui Rosai, Pratolini, Montale) e in particolare con Curzio Malaparte<sup>16</sup>.

Dall'inizio degli anni Cinquanta si cimenta nell'avventura cinematografica; il suo film più celebre è il lungometraggio di finzione *Un ettaro di cielo* del 1958, da lui diretto e sceneggiato

---

<sup>15</sup> I film sono tutti della lunghezza di circa 300 metri (per una durata approssimativa di dieci minuti), in 35mm con colonna sonora ottica, girati in Eastmancolor. Il gruppo dei cortometraggi sugli artisti è composto da *Gentilini* (1959, su Franco Gentilini), *Clerici* (1960, su Fabrizio Clerici), *Tomea* (1960, su Fiorenzo Tomea), *Viviani* (1960, su Giuseppe Viviani), *Il pittore di stanze* (1961, su Domenico Cantatore), *Il diavolo ad Arona* (1961, su Gian Filippo Usellini), *Cesetti* (1961, su Giuseppe Cesetti), *Failla* (1962, su Fabio Failla), *Un pittore nella città* (1962, su Eliano Fantuzzi), *Beppe Guzzi* (1962), *Ludovisi* (1963, su Felice Ludovisi), *Enotrio* (1963, su Enotrio Pugliese), *Le favole di Tabusso* (1963, su Francesco Tabusso), *Migneco* (1963, su Giuseppe Migneco), *Remo Brindisi* (1964). È registrato dai visti di censura anche il cortometraggio *Ebdomero*, del 1963, su Giorgio de Chirico.

I film sono depositati, come tutto il fondo della Corona Cinematografica, presso la Cineteca di Bologna e sono stati visionati nei mesi di marzo e aprile 2018; sebbene generalmente in buono stato, alcune pellicole denotano un'iniziale sindrome acetica, che ha comportato il viraggio al magenta e così la perdita del colore originale. L'archivio cartaceo della Corona Cinematografica è attualmente in fase di riordino e inventariazione presso la stessa Cineteca; non è dunque stato possibile effettuare una ricerca al suo interno per rinvenire possibili documenti riguardanti la collaborazione, gli accordi o le indicazioni di lavoro tra Casadio e la casa di produzione. Ci si limiterà dunque, in questa sede, a un'analisi dei film, prima tappa di uno studio che potrà forse proseguire in futuro con uno scavo archivistico più accurato.

<sup>16</sup> I rari resoconti biografici su Casadio, compresa la relativa voce dell'Enciclopedia Treccani, riportano una collaborazione alla rivista «Prospettive» fondata da Malaparte nel 1937. Nell'accurato studio critico accompagnato dallo spoglio integrale della rivista compiuto da Luigi MARTELLINI (*Le «Prospettive» di Malaparte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014) il nome di Casadio non risulta né tra quello dei collaboratori, né tra i traduttori, i recensori, gli autori di poesia, e neppure viene mai citato nella rivista. La sua partecipazione effettiva alla rivista va quindi posta in dubbio, o quantomeno ridimensionata a un ruolo marginale, magari come autore di uno dei molti contributi anonimi o a firma generica della redazione.

(con il contributo di Ennio Flaiano, Elio Petri e Tonino Guerra, amico di lungo corso di Casadio) e che vede protagonisti Marcello Mastroianni e Rosanna Schiaffino. Si tratta di una variazione surreale e picaresca del neorealismo, un film in qualche misura anomalo nel panorama italiano di quegli anni, in grado di mettere in luce lo sguardo personale e poetico dell'autore e la sua capacità di rileggere in modo originale il lascito della corrente neorealista, sulla scia di *Miracolo a Milano* di De Sica. *Un ettaro di cielo* non ebbe però il successo sperato, né tra il pubblico né in termini di critica; sorte ancora peggiore conobbe il seguente film di Casadio, *Cinque leoni e un soldo*, incentrato sul mondo circense e sulla figura di un domatore di leoni, che non ebbe praticamente distribuzione<sup>17</sup>.

Ma il cinema di fiction non era forse l'ambito più consono a Casadio. Come lui stesso ebbe a dire al giornalista Nevio Casadio, «a me piaceva fare i documentari, avevo a che fare con due o tre persone al massimo, un operatore, un elettricista e un assistente, e allora la cosa mi piaceva. Mi piaceva raccontare la realtà<sup>18</sup>».

Della quarantina di documentari da lui diretti, poco meno della metà sono strettamente legati al mondo della pittura o comunque dell'arte<sup>19</sup>, a partire dal suo assoluto esordio dietro la macchina da presa, nel 1952, con *Piccolo cabotaggio pittorico*. In tutti i suoi film si riversa la predilezione per figure semplici, situazioni quotidiane, per luoghi e realtà marginali, come le valli di Comacchio, protagoniste di *Paludi* (1960), o l'Appennino tosco-emiliano, dove è ambientato *Maestrine* (1961); il mondo degli acrobati ambulanti è al centro del suo documentario più noto, *Piccola Arena Casartelli* (1960). Con *La ferriera abbandonata* (1962) si avventura in maniera originale nel cinema industriale (o forse, visto il tema, sarebbe più corretto dire post-industriale?) esplorando una fabbrica abbandonata dove i segni del lavoro e dei lavoratori ormai scomparsi si caricano di malinconia<sup>20</sup>. Infine, un lavoro estremamente personale, capace di coniugare le due patrie del regista, l'una natia (la Romagna), l'altra adottiva (Roma) è *Il grande amico*, nel quale, ripercorrendo il corso del Tevere dalla sorgente sui colli romagnoli alla foce sul litorale laziale, l'autore pare identificarsi con il fiume e col suo viaggio attraverso l'Italia. Quello che si mantiene, nell'alternanza di temi e generi (dal film sull'arte al documentario industriale) è una peculiare forma di sguardo e di partecipazione alla vicenda narrata, ai personaggi ritratti, ai luoghi ripresi. Pacato ma attraversato da un elegante lirismo frutto, evidentemente, di una sensibilità poetica che si declina in molteplici forme (dalla poesia propriamente detta alla critica d'arte, fino al cinema), questo sguardo fa di

---

<sup>17</sup> Un'unica copia del film, in 35mm e in parte lacunosa, è conservata alla Cineteca di Bologna.

<sup>18</sup> C. GIORDANI, *I film di Aglaucio Casadio*, in *Il Cinema Ritrovato* – XXVI edizione, Cineteca di Bologna, Bologna 2012, p. 57.

<sup>19</sup> Soltanto due documentari non rientrano nella formula "ritratto di pittore contemporaneo". *Il Neoclassico*, che i titoli di testa ci informano far parte della serie della Corona *Epoche dell'architettura romana*, esplora monumenti, chiese, ville ed edifici di Roma legati al gusto e alle tendenze neoclassiche, tra XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione all'opera del Valadier. *I capitelli di Saint Ours*, invece, forse il suo film sull'arte più riuscito, è un rigoroso esame della scultura romanica del chiostro della Collegiata di Sant'Orso ad Aosta. I capitelli finemente scolpiti sono indagati dalla camera mettendone in risalto dettagli di realizzazione e programma iconografico, isolandoli in alcuni passaggi su uno sfondo nero, abbracciandoli con lenti movimenti circolari di macchina per coglierne la tridimensionalità, sfruttando attenti effetti di luci e ombre.

<sup>20</sup> Altra incursione nel cinema industriale di Casadio dovrebbe essere *Acciaio a Spoleto* (1962), commissionato dall'Italsider, interessante connubio tra film industriale e film sull'arte: il film documenterebbe infatti il lavoro di dieci scultori all'opera nelle acciaierie e la realizzazione delle loro sculture, poi esposte nella rassegna spoletina *Scultori in città*. Il condizionale è d'obbligo poiché al momento il film non è reperibile né alla Cineteca di Bologna, né alla Cineteca Nazionale di Roma, e sembrerebbe perduto. Le notizie sono ricavate da G.P. BERNAGOZZI, *Il documentario industriale come arte*, «Il cineamatore», n. 5, 1965, pp. 15-18.



Casadio, perfettamente padrone della tecnica cinematografica, l'autore ideale di documentari sull'arte.

I film sugli artisti, per utilizzare le parole dell'amico Libero de Libero<sup>21</sup>, «debbono considerarsi monografie [...] e per essi può parlarsi degnamente di critofilms, come Ragghianti proponeva per un tal genere di documentari<sup>22</sup>». Il loro obiettivo è ricostruire «la vicenda creativa di ciascuno attraverso l'indice biografico e il sommario culturale che lo definisce, per rintracciarne le ragioni che provocarono lo sviluppo graduale e affettivo delle visioni, alle fonti stesse della realtà ispiratrice della fantasia<sup>23</sup>».

Come dimostrano i visti di censura, essi furono tutti ammessi alla programmazione obbligatoria<sup>24</sup>, associati a un film di finzione e proiettati nelle sale cinematografiche. Sulle ragioni della scelta di questo specifico gruppo di artisti non possono farsi che delle considerazioni ipotetiche. Se la scelta dei soggetti da ritrarre sia dovuta a contatti e conoscenze pregresse tra Casadio e i pittori, se non da autentici legami di amicizia<sup>25</sup>, rimane infatti non verificabile, anche se decisamente plausibile. L'aspetto che però balza maggiormente all'occhio è che si tratta sempre di pittori non solo stabilmente affermati, con una discreta e talvolta lunga carriera alle spalle, ma soprattutto alfieri di un'arte che, per quanto personale e innovativa, permane figurativa e si attesta su un uso tradizionale del medium pittorico. È una scelta, insomma, che predilige indirizzi artistici piuttosto convenzionali per l'inizio degli anni Sessanta: non trovano posto esponenti dello spazialismo o dell'informale, correnti stabilmente entrate, a quest'altezza cronologica, nel panorama artistico italiano, né le sperimentazioni delle più giovani generazioni. Basti ricordare che, proprio nel 1963, Bruno Munari e Giorgio Soavi, con la collaborazione del regista Enzo Monachesi, realizzano per la Olivetti *Arte Programmata*, sull'omonima mostra tenutasi l'anno precedente a Milano nel negozio dell'azienda eporediense. La distanza tra le due proposte di arte non potrebbe essere maggiore, così come tra le forme filmiche della loro presentazione. *Arte programmata* non è un ritratto d'artista come quelli di Casadio, ma l'accostamento di questi due film coevi può gettare luce sull'eterogeneità del panorama del documentario italiano sulle arti a inizio decennio, tra proposte canoniche e soluzioni più innovative. Tornando però ai corti di Casadio, non è da escludere che la volontà di attenersi ad artisti affermati e riconosciuti nel mondo (e nel mercato) artistico italiano, e non esponenti dei più recenti movimenti o dei più innovativi indirizzi, fosse incoraggiata dalla Corona Cinematografica per non rischiare di respingere il pubblico generico (e ancora di più le commissioni giudicatrici per la programmazione obbligatoria e i premi ministeriali) con la proposta di un'arte troppo distante dall'immaginario collettivo, troppo d'avanguardia per incontrare il gusto o più banalmente la comprensione popolare.

Passando a un'analisi filmica sistematica di questo corpus, si rilevano immediatamente, da una parte, uno schema fisso e replicato sistematicamente in tutti i cortometraggi, dall'altra la

---

<sup>21</sup> Libero de Libero compare anche in veste di autore del commento dei cortometraggi *Clerici e Il Neoclassico*.

<sup>22</sup> L. DE LIBERO, s.t., in A. CASADIO, *Documentari su i miei amici*, Galleria Gian Ferrari, Milano 1962, s.p. [4]. L'opuscolo fu realizzato in occasione della proiezione dei film *Tomea*, *Gentilini*, *Un pittore nella città*, *Viviani*, *Il diavolo ad Arona*, *Il pittore di stanze*, *Clerici* e *Cesetti* (in formato 16mm, derivato otticamente dagli originali in 35mm) nel ridotto della Galleria Gian Ferrari di Milano, il 25 maggio 1962.

<sup>23</sup> IBIDEM.

<sup>24</sup> Rimando al capitolo IV per una panoramica sulla legislazione inerente al cinema documentario dell'epoca.

<sup>25</sup> Più certi i contatti e i legami nei decenni successivi, quando, in più di un'occasione, Casadio scrisse introduzioni e interventi per mostre o pubblicazioni dedicate a Eliano Fantuzzi (*Fantuzzi*, Roma 1962) Fiorenzo Tomea (*Vita e miracoli di Fiorenzo Tomea*, Pisa 1980), Franco Gentilini (mostra alla Galleria d'arte del Centro studi per l'incisione, Pesaro, 1972; *Aletheia*, Pesaro 1978; *Franco Gentilini: gli anni di Faenza*, Roma 1993) e Fabio Failla (personale alla Galleria La Vetrata, Roma, 1981).

capacità dell'autore di trovare spazi di manovra all'interno di questa griglia, adattando il film alla personalità ritratta.

La struttura preimpostata è scomponibile in sei parti ben evidenti. L'inizio coincide sempre con l'indicazione del luogo in cui vive l'artista e lo pone in un preciso contesto sociale, culturale, ma anche paesaggistico. Segue una breve sequenza che lo ritrae mentre dipinge, solitamente nell'atelier e talvolta all'aperto, mentre cerca ispirazione nei monumenti, nelle opere d'arte antica, nel paesaggio. Il commento fornisce indicazioni sui suoi esordi e la sua educazione, il retroterra familiare, i legami con altri artisti. Inizia a questo punto la prima delle due sequenze maggiori in cui si articola il film: una rassegna di quadri, isolati e indagati con lenti movimenti di macchina, con primissimi piani sui dettagli e sulla materia pittorica, senza commento parlato ma con la presenza di accompagnamento musicale. A circa metà del minutaggio, un breve inserto ci ripropone il pittore mentre dipinge, circondato da tele in lavorazione o già concluse. La voce fuori campo riprende a commentare, approfondendo i caratteri peculiari dell'artista: motivi iconografici ricorrenti, stile pittorico, evoluzione del suo linguaggio dalle prime opere alla piena maturità. Terminata questa seconda, breve incursione nell'atelier, inizia una nuova, lunga sequenza di indagine accurata delle opere, che prosegue ininterrotta fino alla conclusione del film, sancita da un'ultima annotazione di ricapitolazione della personalità del pittore da parte della voce fuori campo.

La ripetitività di questa struttura da un film all'altro lascia intravedere la volontà di costituire una vera e propria serie coerente di ritratti pittorici, una sorta di catalogo filmico standardizzato dei pittori italiani. Tuttavia, all'interno di questa griglia, come si diceva, Casadio sa muoversi piuttosto liberamente, riuscendo a esaltare le caratteristiche uniche di ogni pittore, adattando le soluzioni filmiche a ciascuna personalità, e riuscendo a trasporre l'atmosfera dei quadri nel film<sup>26</sup>. Nel film *Un pittore nella città*, dedicato a Eliano Fantuzzi, invece che nell'atelier le scene dal vero si svolgono in un bar milanese affollato di persone, dove il pittore osserva gli avventori, mentre la città, intravvista dietro le vetrine del locale, appare buia e piovosa, in un clima quasi da noir americano o da *polar* francese, accentuato dalle sonorità spiccatamente jazz della colonna sonora. La scelta si accorda perfettamente al carattere dei quadri e ai motivi visivi di Fantuzzi, pittore dell'alienazione e della solitudine della vita metropolitana, del grigiore ma anche del mistero dell'ambiente urbano: le lunghe, cupe ed evanescenti figure delle tele rimano perfettamente con i frequentatori in abiti scuri del bar visto in apertura. Nel caso di *Tomea*, l'importanza del paesaggio cadorino si esplicita nel passaggio dall'atelier milanese dell'artista, dove si svolge la prima parte del film, al paese natio di Zoppè di Cadore, sulle Dolomiti, innevato e silenzioso. I quadri del pittore si alternano alla vita degli abitanti del villaggio, e in particolare a una battaglia a palle di neve che chiude il cortometraggio, in una continua osmosi tra realtà e pittura<sup>27</sup>. Ugualmente, l'importanza dell'arte

---

<sup>26</sup> Elemento imprescindibile per costituire l'atmosfera così peculiare di ogni cortometraggio, aderente al pittore ritratto e alla sua poetica, è ovviamente la musica, ampiamente presente e composta nella maggior parte dei casi da Sandro Brugnolini, talvolta da Alberico Vitalini o Giovanni Fassino.

<sup>27</sup> Scrive Gillo Dorfles a proposito della necessità di riconnettere sempre l'arte alla realtà attraverso il mezzo cinematografico e in particolare un uso attento del montaggio, se si intende accentuarne la validità di opera filmica: «se si considera il film per il suo valore filmico "specifico" – in quanto opera prevalentemente "filmica" – allora [...] si potrà ottenere un buon film sull'arte [...] con il mescolare e integrare sequenze "in esterni" (paesaggi, persone) ed opere d'arte, giustapposti o accostati in maniera tale da creare quella particolare atmosfera filmica, propria della natura in movimento», e che è assai lontana dalla astratta e statica figuratività pittorica.» G. DORFLES, *Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film sull'arte*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, 1956, p. 45.

e dell'architettura antica e rinascimentale per Fabrizio Clerici, poi trasfigurata in forme e universi inquietanti e vagamente surrealisti nei suoi quadri, spinge Casadio a mostrarcelo, in apertura, non nel suo studio, bensì davanti al Tempietto del Bramante a Roma, intento a ricercare nel passato motivi d'ispirazioni da schizzare velocemente sul taccuino. In *Le Favole di Tabusso*, i boschi della Val di Susa aprono la visione dando una chiara indicazione delle atmosfere che permeano la pittura di Francesco Tabusso, la quale è, secondo il commento di Casadio, «un avvenimento della terra». Sono solo pochi esempi, tra i più significativi, dell'attenzione che Casadio pone al contesto ambientale, sociale, culturale che circonda il pittore, alle opere che lo influenzano, ai ricordi d'infanzia che si sono radicati in lui, secondo l'indicazione di Umbro Apollonio. È una vera e propria poetica del *genius loci* che percorre tutti i documentari (e non solo quelli d'arte) del regista faentino, in cui il paesaggio, naturale o urbano, accogliente o respingente che sia, entra in profonda relazione con il soggetto ritratto, riverberandosi nella pittura.

Due ultime considerazioni sono infine da rilevare. Anzitutto, tra le due componenti, biografica e ritrattistica, che abbiamo in precedenza delineato, questi film accentuano la seconda a tutto discapito della prima. Le indicazioni biografiche sul pittore sono ridotte all'essenziale e sempre funzionali a illustrarne la parabola artistica, i cambiamenti stilistici ed espressivi, non sono mai aneddotiche o estemporanee. Nonostante l'intento esplicito sia di focalizzarsi sul pittore, tanto che il titolo del film coincide nella maggior parte dei casi col cognome dell'artista, non è assolutamente intenzione di Casadio tracciare la biografia completa del soggetto o addentrarsi in dettagli non inerenti alla sua attività artistica. Il suo obiettivo sembra di voler ritrovare il pittore soltanto *attraverso* le sue opere, in linea con l'assunto klimtiano secondo cui esse sarebbero l'unico e il miglior modo per conoscerlo<sup>28</sup>.

L'obiettivo di Casadio è perciò la restituzione di un'atmosfera interiore, una *Stimmung*; o ancor meglio, la trasposizione dello sguardo del pittore sul mondo, in modo che giunga, attraverso la camera, fino allo spettatore. In questo senso, mi sembra importante evidenziare l'enfasi che Casadio pone sull'atto del guardare, ancor più che su quello del dipingere e del disegnare: non manca in nessun cortometraggio l'esplicita e ripetuta immagine dell'artista che osserva dalla finestra il panorama esterno. Non serve richiamare la lunga tradizione della finestra quale metafora del quadro: il regista articola con queste immagini l'attività pittorica come un processo di osservazione e ricreazione del reale attraverso il filtro della soggettività. Questo sguardo del pittore, tematizzato esplicitamente, è ciò che la camera di Casadio insegue. Il ritratto cinematografico del pittore diviene così ritratto di uno sguardo, restituzione di questo sguardo peculiare e originale materializzatosi nei quadri e, in seconda istanza, tradotto dal regista in forma filmica.

In ultima istanza, quello che però sorprende è la mancanza di attenzione alla seconda parte di questo processo: se l'atto dell'osservare è enfatizzato, quello del creare è quasi ignorato. Il dipingere, l'azione materiale e concreta della creazione, è solo scarsamente presente e limitata a un paio di brevi scene in ogni film. Si avverte in questi documentari l'assenza di un'indagine dell'attività quotidiana del pittore, di una maggiore attenzione allo spazio dell'atelier. Le immagini del pittore al lavoro sono quasi rubate dal buco della serratura: eppure sarebbero le

---

<sup>28</sup> «Chi vuole sapere qualcosa di me – come artista, l'unica cosa degna di attenzione – deve osservare attentamente i miei dipinti e da questi cercare di capire ciò che io sono e cosa voglio.» Dattiloscritto non datato rinvenuto nell'atelier del pittore a Hietzing (Vienna) dopo la morte; riportato in M. CAVENAGO, L. SPANO, *Klimt. L'opera pittorica completa*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 136.

più rivelatrici della sua personalità. Non l'atto del dipingere, bensì l'opera conclusa rimane il fulcro per Casadio. Manca insomma a questi film la dimensione "processuale", sulla quale ora ci si soffermerà.

## Gesti di creazione: il film processuale e lo schermo-tela\*

Benché Umbro Apollonio consideri la ripresa dell'artista al lavoro "aneddotica" e dunque poco utile all'esame critico della sua personalità e della sua opera, è questa in realtà una delle maggiori potenzialità che il film consente di realizzare: fissare l'esatto momento della creazione; documentare, attraverso la pellicola, il gesto concreto che realizza l'opera, le fasi della sua genesi. Insomma, il processo creativo.

Secondo alcune scuole di pensiero del dopoguerra, legate a modelli estetici che vedono nell'opera d'arte un fenomeno concluso e perfettamente stabile nella forma definitiva assegnata dall'artista, può apparire inutile, se non addirittura dannoso, voler penetrare attraverso il film all'interno di questo processo: «ma se, come credo, l'opera d'arte, una volta conclusa, esiste perpetuando il momento di pacificazione, di equilibrio, di tutto l'essere dell'autore, ovvio mi pare che soltanto a quel momento debba attendere la conoscenza d'essa opera e come dei mezzi volti ad esemplarcene gli stadi intermedi, inconsci o no, possano a volte deviare il giudizio medesimo anziché chiarirlo<sup>29</sup>». La nostra conoscenza dell'opera dovrebbe dunque limitarsi al solo stadio finale, allo stato in cui l'artista ha deciso di licenziarla. È una concezione non solo in opposizione all'idea ragghiantiana di critica come ricostruzione del processo generativo dell'opera, ma in contrasto anche, a ben vedere, con l'intera impostazione metodologica della filologia storico-artistica, che attraverso lo studio di disegni, modelli, documenti punta a ricostruire questo percorso.

Una delle funzioni più significative del film è invece proprio quella di riprendere l'artista nella realizzazione del dipinto, della statua, del disegno, riallacciando in maniera indissolubile opera ed autore attraverso il gesto, e così cogliendo la dimensione processuale, fisica e intellettuale al contempo – ossia in ultima istanza "performativa" – dell'atto creativo. La natura temporale dell'immagine audiovisiva si presta naturalmente a mettere in evidenza le caratteristiche e le fasi dell'azione creatrice, forte della capacità di «cogliere tanto il tempo esteriore delle cose (tempo ontologico) come anche il tempo dell'uomo (tempo psicologico<sup>30</sup>)» e, di conseguenza, «le temporalità multiple dell'atto di creazione artistica (durata, rottura, folgorazione, concatenazione, ripetizione, progresso, ritorno, movimenti corporei e moti del pensiero)». Nel rendere visibile l'atto creativo, il cinema riflette e contribuisce a rafforzare la nuova concezione moderna di opera d'arte, non più intesa come oggetto perfetto e concluso, autosufficiente e distaccato dalla contingenza (adombrata nella posizione di Cremona appena

---

\* Una prima versione di questo paragrafo è apparsa nel mio saggio *Gesti di creazione. L'artista all'opera nel film processuale*, in G. MANZOLI, C. MARRA (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano b. Arti e culture visive», vol. III, n. 2, 2018, pp. 40-60.

<sup>29</sup> I. CREMONA, *Di un momento del cinematografo per lo studio delle opere d'arte*, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative* (Studio italiano di storia dell'arte, Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948), Edizioni Universitarie, Firenze, p. 70.

<sup>30</sup> P.H. FRANGNE, G. MOUËLLIC, C. VIART, *Les vies au cinéma*, in EAD. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, p. 17.

richiamata), bensì come configurazione aperta, evento in continuo divenire e mai finito, processo che «mantiene costantemente vivi i momenti del suo sorgere<sup>31</sup>».

Una tipologia specifica di film sull'arte si delinea, all'inizio degli anni Cinquanta, attorno all'esplicito intento di riprendere la realizzazione dell'opera d'arte. Si tratta, è bene sottolinearlo, di una categoria non immediatamente definita né distintamente avvertita all'epoca, bensì enucleata solo all'interno della riflessione e dello studio retrospettivo sul film sull'arte europeo. Si tratta del film processuale, secondo la definizione di Philippe-Alain Michaud<sup>32</sup> ripresa poi da Paola Scremin<sup>33</sup>: suo scopo è mostrare e documentare la genesi di un'opera d'arte realizzata davanti alla macchina da presa.

Diversi film del genere si sono nel tempo rivelati decisivi per la ricezione o la rivalutazione critica degli artisti ritratti, e il genere è fiorito ulteriormente con l'evoluzione delle arti verso la performance, l'happening e le pratiche processuali, dagli anni Sessanta in poi. Alcuni notevoli precursori avevano visto la luce ben prima del secondo dopoguerra: dai brevi filmati di Renoir, Manet e Rodin al lavoro in *Ceux de chez nous* di Sacha Guitry<sup>34</sup> alla celebre serie tedesca degli anni Venti *Schaffende Hände* di Hans Cürliis, dedicata ai maggiori artisti dell'epoca (da Kandinskij a Grosz, da Dix a Pechstein) e purtroppo andata in gran parte perduta, fino al famoso *Matisse* di François Campaux, che nel 1946 inaugura la stagione dei film sugli artisti del dopoguerra mostrando il maestro francese impegnato al cavalletto.

Nella sequenza più interessante, la camera si concentra sulla mano di Matisse che regge il pennello e delinea in pochi tratti, con gesto fluido e sicuro, il volto della modella del quadro *Robe blanche modèle allongée*. Immediatamente, «dopo aver riprodotto il suo lavoro nella maniera consueta e secondo il suo ritmo reale, rapido e risoluto, possiamo ora, grazie al cinema, analizzare questo stesso lavoro al ralenti<sup>35</sup>»: il gesto artistico, esaltato dalla tecnica cinematografica, assume ad assoluto protagonista, ammantato da un'allure di irripetibilità ed eccezionalità e al tempo stesso scientificamente analizzato dal ralenti. Il gesto del pittore si colloca così tra il fenomeno naturale e la manifestazione del genio. La tecnica filmica permette di penetrare analiticamente ciascun momento che compone l'atto di creazione: esitazioni, ritorni, avvicinamenti progressivi, attese, ripetizioni vengono portate alla luce e consentono «di installarci nella corrente stessa di un pensiero», del pensiero creativo tradotto in atto dalla mano e dal gesto<sup>36</sup>. Il film processuale, sospeso tra scientificità e performance, con le sue possibilità e le sue aporie, è già tutto contenuto in questi pochi, paradigmatici secondi del film di Campaux.

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 21.

<sup>32</sup> P.A. MICHAUD, *Le film sur l'art a-t-il une existence?*, in Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1998, p. 15.

<sup>33</sup> P. SCREMIN, *Film sull'arte*, in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003, ad vocem.

<sup>34</sup> Le varie sequenze, girate nel 1915, furono organizzate in forma definitiva da Guitry, coadiuvato da Frédéric Rossif, solo nel 1952, in vista della trasmissione televisiva. Sulle vicende del film e il suo problematico statuto di genere rimando allo studio di Alain BOILLAT, *Le discours sur l'art dans «Ceux de chez nous» de Sacha Guitry (1915-1952): la causerie d'un collectionneur*, in ALBERA, F., LE FORESTIER, L., ROBERT, V. (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2015.

<sup>35</sup> Dal commento del film (mio corsivo).

<sup>36</sup> La mano rappresenta ovviamente il motivo iconografico dominante del film processuale. Come affermava Henri Focillon nel suo fondamentale *Eloge de la main*, «l'arte si fa con le mani [...] e la mano ha fatto l'uomo» (pp. 109, 114); lungi dall'essere un utensile senz'anima, essa è un attore essenziale del processo creativo e possiede un'intelligenza specifica, diversa da quella logico-razionale, che entra in gioco nell'atto di creazione. H. FOCILLON, *Vie de Formes suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Parigi 1943; trad. it., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972 [ried. 2002].

Pochi anni dopo, all'incirca negli stessi mesi, sulle due sponde dell'Atlantico due cineasti approntano la medesima soluzione per riprendere l'atto creativo del pittore. Nell'atelier provenzale di Picasso a Vallauris, nel 1949, il belga Paul Haesaerts chiede al maestro spagnolo di tracciare delle figure su una lastra di plexiglas interposta verticalmente tra lui e la macchina da presa. L'anno successivo, per documentare l'abituale *modus operandi* di Jackson Pollock nel fienile-atelier di East Hampton, il giovane fotografo Hans Namuth gli propone di dipingere una lastra di vetro, in posizione orizzontale e rialzata da terra, sotto cui lui si sarebbe posto con la cinepresa. Il dispositivo dello schermo-tela, così peculiare da divenire quasi un marchio di fabbrica del film processuale, era nato.

Sebbene la primogenitura spetti a Haesaerts, è sempre ai due cortometraggi (l'uno a colori, l'altro in bianco e nero) di Namuth che si fa riferimento in prima battuta nel trattare dello schermo-tela, forse perché in questo caso il cinema diviene indispensabile strumento per cogliere in tutta la sua portata rivoluzionaria la natura intimamente processuale dell'arte di Pollock: un "fare" concreto che permane catturato e visibile nel risultato finale, scaturito da un profondo ripensamento della relazione tra materia e strumenti, tra pittura, supporto e artista<sup>37</sup>. La serie fotografica e i film di Namuth ebbero infatti un'influenza capitale nella ricezione dell'artista americano. La definizione stessa di *action painting* data da Harold Rosenberg, che metteva in evidenza come la tela fosse «un'arena su cui agire, dove si generava non un quadro, ma un evento» e scaturisse da «un rapporto gestuale in cui ciò che importava era la "rivelazione contenuta nell'atto"<sup>38</sup>», non può essere pienamente compresa senza il ruolo di mediazione di questi documenti audiovisivi, che ebbero una più che discreta diffusione<sup>39</sup>.

Dopo aver ripreso Pollock dall'alto, replicando con il suo soggetto la condizione che l'artista intratteneva con la tela stesa a terra, Namuth intuisce che la migliore visuale per cogliere il processo creativo è porsi letteralmente dal punto di vista della tela. L'ambivalenza del dispositivo dello schermo-tela, data dalla sua doppia superficie, risulta in questo modo evidente: da una parte (il "lato spettatore"), in qualità di schermo, esso consente di osservare in maniera privilegiata per quanto inconsueta i gesti dell'artista, tanto fondamentali nel caso pollockiano; dall'altra parte (il "lato artista") esso, in funzione di supporto fisico, accoglie la materia pittorica, divenendo a tutti gli effetti l'opera finale<sup>40</sup>.

In realtà, questa doppia direzionalità dello schermo-tela riflette pienamente le simultanee, e solo apparentemente contraddittorie, funzioni di separazione e connessione dello schermo *tout court*. Lo schermo permette la visione ma tiene a distanza; consente il passaggio (di calore, immagini, ombre, suoni) ma agisce anche come difesa; superficie osmotica, è anche spartiacque rigoroso tra due spazi non contigui<sup>41</sup>. Ma se lo schermo cinematografico o il video, di norma, non accolgono che momentaneamente le immagini, la tela stabilisce un rapporto autenticamente materico con l'immagine, incorporando sostanze e pigmenti sulla sua superficie in maniera definitiva. L'immagine sulla tela è materiale, quella dello schermo effimera; la prima si radica nella superficie, l'altra la occupa solo transitoriamente. Lo schermo-tela, combinando entrambi

---

<sup>37</sup> R. MORRIS, *Anti Form*, «Artforum», vol. VI, n. 8, aprile 1968.

<sup>38</sup> A. DEL PUPO, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013, p. 13.

<sup>39</sup> H. NAMUTH, *Pollock Painting*, Abscondita, Milano 2009, p. 24.

<sup>40</sup> Intitolata *Numero 29, 1950*, l'opera realizzata durante le riprese del film a colori è oggi conservata alla National Gallery di Ottawa, Canada.

<sup>41</sup> Sul tema dello schermo, cfr. M. CARBONE, A.C. DALMASSO (a cura di), *Schermi/Screens*, «Rivista di estetica», n. 55, 2014 e D. CHATEAU, J. MOURE, (a cura di), *Screens. From Materiality to Spectatorship. A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

gli aspetti, è dunque un ibrido, «una sorta di lichene tra l'alga e il fungo». La metafora è di André Bazin, che definisce il film sulla pittura «una simbiosi estetica tra lo schermo e il quadro<sup>42</sup>»: definizione perfettamente calzante anche per il dispositivo dello schermo-tela.

L'effetto non manca di colpire lo spettatore: nel trovarsi di fronte Picasso che, in *Visite à Picasso* di Haesaerts, in pochi gesti traccia apparentemente *sullo schermo* una colomba, un vaso di fiori, una donna, un toro, infine una scena bucolica popolata di fauni e ninfe, si avverte – almeno in principio – un genuino spaesamento dovuto alla collisione di due superfici, quella del quadro e quella dello schermo, solitamente ben distinte<sup>43</sup>.

Come nel caso americano, anche nei film picassiani lo schermo-tela è volto a esaltare la performance creativa. I movimenti rapidi, sicuri, senza alcuna esitazione del pittore tracciano figure essenziali e potentemente espressive, ma il principale obiettivo è rendere spettacolare il gesto dell'artista. «L'immagine tradizionale del pittore intellettuale ripreso da solo nel suo studio, tipica dei film sull'arte del dopoguerra, con Picasso viene rovesciata e, grazie al cinema, la sua bravura è messa in scena in modo spettacolare<sup>44</sup>.» In una vera e propria performance, lo scaturire dell'opera dai moti delle mani e del corpo viene ripresa includendo nella medesima inquadratura corpo, gesto, figura. Non è forse un caso che i pannelli di plexiglas non siano stati conservati, quasi che il disegno ottenuto non fosse tanto importante quanto l'atto stesso della creazione, compiuto con una nonchalance e una sprezzatura consone al rango divistico di Picasso.

Sono più di centoventi i film che, dagli anni Venti alla morte, vedono protagonista Picasso, il quale attraverso il cinema consolidò il proprio statuto di massimo “divo” del mondo dell'arte. La rappresentazione del processo creativo, in particolare, ne accrebbe l'aura di artista geniale guidato da ispirazioni improvvise e una da maestria innata, in un'ottica ancora d'ascendenza romantica, rimarcandone l'eccezionalità. Se ci richiamiamo alla contemporanea suggestione secondo cui i divi incarnerebbero archetipi classici profondamente radicati nella cultura occidentale<sup>45</sup>, Picasso si rivela in questi film un Efesto o un Pigmaliote capaci di dare vita alle proprie creazioni, in linea con la definizione che ne diede Roberto Longhi di «genio stregonesco<sup>46</sup>».

Nel film *Picasso* del 1954, poi divenuto *Incontrare Picasso* nel 2000<sup>47</sup>, Luciano Emmer ce ne presenta la ben nota maestria nel creare con le più svariate tecniche: scultura, disegno al carboncino, ceramica, fino alla composizione con degli *objets trouvés*, rimarcando la dote

---

<sup>42</sup> A. BAZIN, *Un film bergsonien: «Le Mystère Picasso»*, in ID., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Parigi 1958-1962; trad. it., *Un film bergsoniano: «Le Mystère Picasso»*, in *Che cos'è il cinema?*, a cura di A. APRÀ, Garzanti, Milano 1972 [ried. 1999], p. 131.

<sup>43</sup> L'affinità tra le due superfici è rivelata dalla lingua tedesca, che permette di utilizzare il medesimo sostantivo (*Leinwand*, letteralmente “parete di lino”) per indicare sia la tela pittorica che lo schermo cinematografico. Sull'affinità tra schermo e tela si espresse Paul Haesaerts su «Critica d'arte»: «La tela del pittore non coperta di colore e lo schermo cinematografico prima della proiezione, bianchi entrambi, si assomigliano sorprendentemente. L'una e l'altro saranno presto portatori di immagini. Il film sarà una successione di immagini, tutte composte come un quadro ma impregnate di uno stile comune. Al tempo stesso, l'opera di un pittore considerata nella sua totalità è, anch'essa, una successione di immagini sottomesse allo stesso stile.» P. HAESAERTS, *De la toile à l'écran*, «Critica d'arte», anno VIII, n. 47, settembre-ottobre 1961, p. 1 [57].

<sup>44</sup> P. SCREMIN, *Picasso e il film sull'arte*, «Bianco e Nero», anno LXII, n. 3, 2001, p. 95.

<sup>45</sup> Cfr. E. MORIN, *Les stars*, Le Seuil, Parigi 1957; prima ed. it., *I divi*, Mondadori, Milano 1963.

<sup>46</sup> P. SCREMIN, *Picasso e il film sull'arte*, p. 98.

<sup>47</sup> Il film originale del 1954 fu smembrato e distribuito in sei parti; soltanto nel 2000, col contributo del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, esse vennero ricomposte in un'opera unitaria, accompagnata da un nuovo commento scritto e recitato dallo stesso Emmer. Riguardo alle vicende del film, cfr. P. SCREMIN, *Picasso e il film sull'arte*.

dell'artista di saper attraversare l'arte del XX secolo captandone sempre con infallibile intuito evoluzioni e svolte, e registrandole con la precisione di un sismografo. Anche la disponibilità verso i film processuali non deve probabilmente essere avvenuta senza un certo fiuto per alcuni cambiamenti all'orizzonte: attraverso il cinema Picasso coglie, prima di altri, un sentore comune nell'arte tra anni Cinquanta e Sessanta, entrando in modo personalissimo nel campo della *performing art*<sup>48</sup>.

In questo senso, *Le Mystère Picasso* (1956) ne rappresenta la consacrazione: nell'ultima sequenza, l'artista-performer ingaggia con la macchina da presa una sfida di destrezza mentre il regista Henri-Georges Clouzot lo informa dei pochi secondi rimasti a disposizione prima che la bobina di pellicola termini, con un effetto di suspense inedito per un documentario d'arte. La declinazione data al dispositivo dello schermo-tela in questo film è estremamente peculiare. Esso non è più una superficie trasparente che consente di vedere sia l'artista *attraverso* il supporto che il formarsi dell'opera *sul* supporto. Utilizzando una particolare carta che consente all'inchiostro di passare dall'altra parte, la superficie di plexiglas è sostituita dal supporto cartaceo, ripreso a pieno schermo, sul quale compaiono progressivamente i tratti che vanno a costituire la raffigurazione, rimodellata più volte attraverso strati successivi, come in un palinsesto, secondo l'abituale attitudine creativa picassiana. Se l'effetto è, ancor più letteralmente, quello di un'opera che *si fa* sullo schermo quasi magicamente, questa modalità impedisce però di cogliere l'*actio* dell'artista: il gesto, la postura, lo sguardo, le esitazioni. Sono segni puri che compaiono a formare l'immagine, segni assoluti nel senso etimologico di *absolutus*, svincolati da qualunque legame col gesto fisico che li crea. Con l'intento di rafforzare ulteriormente l'impressione che l'opera si disegni da sé, la tecnica scelta dal film impedisce però di cogliere proprio quello che maggiormente sarebbe interessante osservare. Questa mancanza viene puntualmente evidenziata: «e così alla fine si è contenti quando la macchina da presa ci fa vedere la mano e il pennello del pittore, le cui esitazioni e correzioni ci dicono molto di più, sul processo della creazione artistica, dei tocchi registrati per trasparenza<sup>49</sup>». L'atto creativo è ciò che il film processuale intende indagare e *Le Mystère Picasso*, film processuale per eccellenza, paradossalmente sceglie una tecnica di ripresa che impedisce la piena visione del gesto creatore.

Tuttavia, è innegabile che *Le Mystère Picasso* rappresenti il caso paradigmatico ed estremo di enfaticizzazione della creazione "in diretta", al punto che questa accentuazione del carattere performativo dell'artista davanti alla cinepresa rischia di snaturare il senso originario del film processuale, che dall'obbiettivo di mostrare al meglio, e così comprendere, l'atto di creazione passa a un fine di pura spettacolarizzazione. Qualcuno dubita addirittura che il film di Clouzot possa davvero servire a capire qualcosa di arte, e non sia invece una mera esibizione dell'artista geniale per antonomasia. Secondo la celebre definizione di Bazin, *Le Mystère Picasso* è un film che «non spiega niente<sup>50</sup>». Di fatto Clouzot non spiega Picasso, lo mostra, e «se c'è una lezione da ricavare è che vedere un artista al lavoro non può dare la chiave, non dico neppure del suo genio, il che va da sé, ma della sua arte<sup>51</sup>». Ma forse, prosegue il critico francese, non è una

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 98.

<sup>49</sup> F. N. BOLEN, *Selezione del film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno V, n. 25, luglio-agosto 1956, p. 50.

<sup>50</sup> A. BAZIN, *Un film bergsonian: «Le Mystère Picasso»*, p. 190. Nel panorama degli studi baziniani, rimando alla riflessione di A. DALLE VACCHE, *The Art Documentary in the Postwar Period*, «Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image», vol. I, n. 2, 2014, pp. 142-152.

<sup>51</sup> A. BAZIN, *Un film bergsonian: «Le Mystère Picasso»*, p. 190.



spiegazione ciò che va richiesto al film, ma proprio questo atto di mostrazione pura. Il cuore del processo creativo di Picasso sta infatti nell'imprevedibilità con cui egli genera e rigenera la raffigurazione per strati successivi. Questo continuo ciclo di distruzione e rinascita delle forme può essere evidenziato con efficacia solo da un film, ed è contestualmente ciò che ne genera il carattere di spettacolo e suspense. Il film, per Bazin, introduce così in maniera definitiva il concetto di durata pittorica: mentre i film sull'arte tradizionali, che esplorano l'opera con movimenti e montaggio, si limitano ad un'esplorazione spaziale di essa, «ciò che rivela *Le Mystère Picasso* non è quello che già sapevamo, la durata della creazione, ma che questa durata può essere parte integrante dell'opera stessa, una dimensione supplementare, stupidamente ignorata allo stadio conclusivo<sup>52</sup>». *Le Mystère Picasso* non mostra studi, modelli preparatori o stadi intermedi del quadro finale, poiché nel caso picassiano questi stadi intermedi sono raffigurazioni autonome, non realtà subordinate al raggiungimento dell'opera conclusa; «sono già l'opera stessa, ma destinata a divorarsi o piuttosto a trasformarsi fino al momento in cui il pittore vorrà fermarsi<sup>53</sup>». Insomma, per Bazin *Le Mystère Picasso* è un film che riesce a «far finalmente vedere la durata stessa<sup>54</sup>» e che soprattutto coglie come «solo la creazione costituisce l'elemento spettacolare autentico, cioè cinematografico, perché essenzialmente temporale. Essa è attesa e incertezza allo stato puro<sup>55</sup>». Il film processuale, dunque, nel mettere in scena la creazione artistica, ne estrinseca la durata temporale e rimarca così la dimensione temporale del cinema stesso. Il tempo si dispiega e si concretizza nel progressivo farsi e disfarsi dell'opera davanti allo spettatore, offrendogli una peculiare forma di esperienza della durata. Sulla scia di questa osservazione, non è forse azzardato immaginare che il film processuale, e *Le Mystère Picasso* in particolare, rappresenti bene una delle forme dell'immagine-tempo come «pura durata<sup>56</sup>», che il filosofo Gilles Deleuze individua come tipiche della modernità cinematografica e che emergono nel cinema, dopo il modello dell'immagine-movimento prevalente in epoca classica, proprio nel dopoguerra<sup>57</sup>.

Ma se Bazin concentra l'attenzione su come il film ci dia a vedere la durata della pittura, o per meglio dire la durata del processo creativo "cannibalico" in cui essa si distrugge, trasforma e rigenera incessantemente, John Berger su «Sight and Sound» ne coglie invece con acutezza la dimensione performativa e i suoi risvolti sull'immagine mediatica dell'artista<sup>58</sup>: il film mitizza Picasso, lo rende un idolo, un *performer*, un intrattenitore puro, e invece di portarci attraverso l'arte nel mondo reale (come per Berger il film sull'arte dovrebbe sempre fare), ci porta dalla realtà nel mondo personale dell'artista, di cui egli è l'assoluto demiurgo. Berger, in una lettura chiaramente parziale ma non per questo meno interessante, mette in chiaro come l'artista spagnolo, non avendo trovato più un tema adeguato alla grandezza del suo talento dall'epoca di *Guernica*, abbia infine deciso di trasformare sé stesso nel tema della sua opera. Attraverso la performance del proprio gesto artistico Picasso si riafferma come artista, ma non si avvede di essere al contempo trasformato dal film in fonte di intrattenimento. Nella sequenza finale, in cui il pittore e la cinepresa ingaggiano la loro sfida, la camera non è più al servizio

---

<sup>52</sup> IVI, p. 192.

<sup>53</sup> IBIDEM.

<sup>54</sup> IVI, p. 193.

<sup>55</sup> IVI, p. 194.

<sup>56</sup> F. CASETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993 [ried. 2004].

<sup>57</sup> G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1985, prima ed. it., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 [ried. Einaudi, Torino 2017].

<sup>58</sup> J. BERGER, *Clouzot as Delilah*, «Sight and Sound», vol. 24, n. 4, Spring 1958, pp. 196-197.

dell'artista, ma diventa protagonista in eguale misura. Da un ruolo subordinato essa assume un ruolo paritetico se non addirittura dominante, e metaforicamente il regista Clouzot, novella Dalila, inganna abilmente Picasso-Sansone con il fascino dell'apparato tecnologico per sfruttarne il talento straordinario a proprio vantaggio, per creare un grande spettacolo cinematografico.

Se il film processuale e lo schermo-tela possono portare talvolta, come in questo caso-limite, a un'esaltazione celebrativa dell'artista nelle sue qualità di performer eccezionale, fino a rendere la creazione artistica un momento di pura esibizione, fondandone e rafforzandone così lo statuto di "celebrità"<sup>59</sup>, non va dimenticato che in diversi altri casi essi mantengono una funzione maggiormente regolata, autenticamente euristica, e contribuiscono in maniera rilevante a un'utile e obbiettiva analisi del pittore ritratto e del suo metodo di lavoro. Il confronto con un altro film di Paul Haesartes è in tal senso illuminante.

Realizzato soltanto due anni dopo rispetto *Visite à Picasso, Quatre peintres belges au travail* illustra un esperimento che vede coinvolti quattro tra i maggiori pittori belgi del momento, cui viene chiesto di realizzare altrettante raffigurazioni su un grande supporto di plexiglas, nelle quali una stagione dell'anno è associata a un'età della vita<sup>60</sup>. Il film illustra le fasi di elaborazione delle opere, sottolineando i diversi approcci e metodi dei quattro artisti: se Edgar Tytgat parte da un modello dal vero per trasporlo prima in un quadro tradizionale e poi sulla parete trasparente, Albert Danoy moltiplica i disegni e gli schizzi preparatori, anche su lastre di vetro di piccole dimensioni, prima di passare al plexiglas. Jean Brusselsman lavora su schizzi cartacei di singoli dettagli molto precisi, compie un'attenta trasposizione tramite griglia prima su carta, poi su vetro, con costante confronto tra i diversi stadi; Paul Delvaux utilizza oggetti reali come modelli, realizzando «un progetto iniziale di dimensioni ridotte e dai colori delicati<sup>61</sup>», traslato e ingrandito nell'opera finale. Anche nelle operazioni di preparazione della tavolozza, di miscela dei pigmenti, di attenta stesura del colore, le differenze tra i quattro autori sono facilmente osservabili tramite il supporto trasparente che muta gradualmente in opera pittorica. Tytgat traccia un invisibile disegno sulla faccia esterna del plexiglas prima di ricalcarlo su quella interna; Danoy procede per strati di colore sovrapposti, partendo dal primissimo piano fino allo sfondo, facendo attenzione ad ogni passaggio che lo strato precedente sia completamente secco; Brusselsman procede con la delicatezza di un miniaturista.

In questo caso manca qualunque enfasi su gesti repentini o ispirazioni improvvise: la creazione è riportata a un calmo e paziente lavoro d'atelier, a un processo in cui il talento si associa alla dedizione, alla riflessione, all'abitudine, alla padronanza di tecniche e procedure. Se per Picasso lo schermo-tela è soprattutto *schermo*, elemento che esalta la sua creazione-spettacolo come puro piacere visivo e concentra l'attenzione sull'artista e la sua performance, in questo film il dispositivo è sbilanciato sul versante della *tela*, dell'oggetto materiale che, pronto ad accogliere l'immagine e a trattenerla, si trasforma lentamente in un'opera indipendente dall'artista. Il film si sofferma a lungo sui momenti in cui il plexiglas, in parte

---

<sup>59</sup> Nella vasta bibliografia sul tema, rimando soltanto a G. TURNER, *Understanding Celebrity*, Sage, Los Angeles 2004 [ried. 2014], in particolare *Part One: Understanding Celebrity* per la delineazione del complesso concetto di celebrità.

<sup>60</sup> I quattro pittori e i temi affrontati sono Edgar Tytgat (*La primavera e l'infanzia*), Albert Dasnoy (*L'estate e la giovinezza*), Jean Brusselmans (*L'autunno e l'età matura*) e Paul Delvaux (*L'inverno e la morte*). Le quattro opere sono tuttora conservate al Musée des Beaux Arts di Liegi.

<sup>61</sup> Dal commento del film.

dipinto e in parte ancora trasparente, accosta l'opera in divenire al pittore che progressivamente scompare man mano che stende il colore, in una suggestiva metafora visiva di come l'opera, nel suo sorgere, obliteri dietro (dentro?) di sé il processo che l'ha creata, e che talvolta solo a fatica è possibile ricostruire a posteriori.

È evidente da quest'ultimo esempio l'interesse che il film processuale può rivestire per chi si interessi in sede storico-critica agli artisti ritratti e alle loro abitudini di lavoro. Tuttavia, sarebbe un errore considerarlo una restituzione fedele del modo di lavorare di un artista. Le condizioni di creazione di un'opera davanti alla macchina da presa sono così peculiari da indurre a dubitare in una trasposizione completamente "trasparente" delle pratiche d'atelier, e sollecitando invece considerazioni sul rapporto con l'apparato tecnologico.

Bisogna infatti ricordare che il gesto dell'artista va sempre posto in relazione al gesto creatore, meno esplicito ma pur sempre fortemente presente, del documentarista. Filmare l'atto di creazione significa porsi di fronte a un *doppio* atto di creazione: quello dell'artista e quello del regista, legati dalla relazione problematica tra *gesto oggetto* e *gesto soggetto*, tra il *gesto filmato* e il *gesto che filma*<sup>62</sup>. È subito evidente la natura profondamente diversa di queste due tipologie di gesti: il "gesto" del cineasta non è paragonabile a quello del pittore o dello scultore, poiché fortemente mediato dalle «disposizioni d'uso che la tecnologia prevede<sup>63</sup>». Il gesto del regista non può così essere che un gesto irrisolto, «inaccompli<sup>64</sup>», in perpetua tensione con il gesto dell'artista; sempre mosso, in ultima istanza, da un desiderio di emulazione destinato a rimanere frustrato.

Il poderoso apparato tecnologico del cinema, inoltre, influenza non solo la visione dello spettatore, ma lo stesso atto che si svolge davanti ad esso: non va mai dimenticato che la creazione dell'artista, in un film processuale, è stata programmata per essere "in favore di camera". Il processo creativo risulta pesantemente influenzato dalle esigenze dell'apparato cinematografico e la presenza della macchina altera le condizioni di svolgimento degli eventi.

Può dunque il film processuale essere una testimonianza totalmente fedele dell'atto creativo di un artista, o della sua quotidiana, abituale pratica d'atelier? Se l'apparato tecnologico detta condizioni stringenti (di tempi, di illuminazione, di posizione, di movimenti, ecc) che presumibilmente mutano in maniera sostanziale le condizioni nelle quali l'artista di norma lavora, dobbiamo concludere che il film processuale, più che un'ingenua *registrazione* (come spesso vorrebbe dare a credere), sia una più o meno calcolata *messa in scena* dell'atto di creazione. Sappiamo, per esempio, che le azioni dei film di Namuth furono accuratamente preparate e che Pollock le considerava artificiali, lontane dalla sua pratica abituale<sup>65</sup>: un'informazione importante, se ripensiamo al ruolo che i film ebbero nella ricezione critica di Pollock. Nemmeno il film, d'altra parte, è in grado di documentare interamente processi che talvolta richiedono giorni o settimane per giungere all'opera completa, per non parlare della necessità di studio, concentrazione, solitudine e isolamento che l'artista spesso necessita<sup>66</sup>. Umbro Apollonio, scrivendo di *Le Mystère Picasso*, già nel 1956 centrava con precisione il

---

<sup>62</sup> V. AMIEL, *Le geste inaccompli*, in P.H. FRANGNE, G. MOUËLLIC, C. VIART, (a cura di), *Filmer l'acte de création*, p. 32.

<sup>63</sup> B. GRESPI, *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Canterano 2017, p. 102.

<sup>64</sup> V. AMIEL, *Le geste inaccompli*, p. 31.

<sup>65</sup> J.A. WALKER, *Art and Artists on Screen*, Manchester University Press, Manchester 1993, p. 185.

<sup>66</sup> Nel documentare la genesi di un'opera figurativa risultano forse più illuminanti le serie fotografiche che ne immortalano i diversi stadi discontinui, anche su periodi di tempo molto lunghi, escludendo la figura del creatore. Si veda, a titolo d'esempio e restando in ambito picassiano, l'esemplare serie fotografica di Dora Maar sulla genesi di *Guernica*, esposta al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid.

problema: «viene subito da domandarsi per altro se un artista può essere capace di creare sotto gli occhi puntati della macchina da presa e del suo contorno (...). Io lo nego nel modo più categorico. Provatevi a dire a un poeta: “Fammi in un’ora una poesia. Io aspetto qui.” Accomoderà dei versi, ma non potrà mai darvi un’opera assoluta: questa nasce soltanto nella riflessione silenziosa, nell’isolamento meditativo<sup>67</sup>».

Quella cui assistiamo nei film processuali deve invece essere sempre considerata, più saggiamente, una vera e propria performance, consapevolmente realizzata dall’artista che si esibisce per l’occhio della macchina; se, e quanto, tale performance coincida o meno con le sue reali attitudini creative è al di fuori della nostra assoluta certezza. Il carattere performativo del film processuale è comprovato dalla ricorrenza di moduli e azioni messe in atto per la camera in film di vari autori e con artisti diversi: la disposizione della tela, del pannello in plexiglas, del foglio o del blocco di materiale da modellare o scolpire; la preparazione di pennelli, matite, scalpelli; la miscelazione del colore; le fasi di meditazione e inattività dell’artista; le inevitabili modifiche e gli ultimi ritocchi apposti quando l’opera appare già conclusa. Ciò non significhi che tutti i film che ritraggono artisti al lavoro seguano una struttura rigida, standard e ripetuta pedissequamente di film in film; tuttavia, una certa uniformità nelle scene illustrate è imputabile al fatto che esse, *così* realizzate, fossero meglio visibili e catturabili dalla camera, e che probabilmente, in svariate occasioni, gli artisti abbiano dovuto adattare o modificare gesti e azioni per adattare alle esigenze dell’apparato cinematografico.

Sotto il pretesto di documentare la nascita di un quadro, un disegno o una statua, la camera ricerca anzitutto il gesto dell’artista, una bella azione da immortalare, la messa in scena dell’atto creativo più che un reale riflesso della pratica d’atelier: «le *performance* di Picasso e Pollock [...] non offrono che una panoramica molto limitata di ciò che concorre all’atto di dipingere<sup>68</sup>». Così, restituendoci non l’atto di creazione puro bensì la sua performance mediata dall’apparato tecnologico, il film processuale, con l’intenzione di svelarlo, non fa che preservarne, rafforzandolo, il fascino.

## «Dalla zona di margine»: il cinema degli artisti

«È sembrato logico includere i film sperimentali disegnati o dipinti direttamente sulla celluloida, come quelli di Len Lye o Norman McLaren<sup>69</sup>»: Francis Bolen sembra non avere particolari incertezze nell’includere tra i film sull’arte del *Panorama 1953* anche quei film non realizzati su un artista o un’opera d’arte, bensì direttamente dall’artista stesso; film che non assumono, come ragione d’esistenza, la presenza di altre opere d’arte da documentare, ma che sono essi stessi l’opera finale creata dall’artista. Da mezzo per indagare l’arte, il cinema viene cioè impiegato come linguaggio per fare arte, arte propriamente filmica per quanto ibridata con altre forme espressive.

Quello del rapporto tra film sull’arte e cinema realizzato dagli artisti è un punto cruciale e sensibile. Nel dibattito degli anni Cinquanta, seppur defilata, la presenza di questo cinema degli artisti fa capolino e reclama la sua presenza, anche in virtù delle ambiguità che abbiamo visto

---

<sup>67</sup> U. APOLLONIO, *Il film sull’arte*, in *Il cinema a Venezia dopo la guerra*, a cura di F. PAULON, Marsilio, Venezia 1956, p. 85.

<sup>68</sup> F. ALBERA, *Études cinématographiques et histoire de l’art*, « Perspective. La revue de l’INHA », n. 3, 2006, p. 451 (corsivo mio).

<sup>69</sup> F.N. BOLEN, *Films and the Visual Arts*, in ID. (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, Fédération Internationale du Film d’Art – UNESCO, Parigi 1953, p. 4.

sussistere attorno all'espressione "film d'arte", frequentemente utilizzata, talvolta quasi con leggerezza, insieme alla più accurata "film sull'arte"<sup>70</sup>. In realtà, tra film documentario sulle arti (per quanto autoriale e creativo, come nei casi di Emmer, Resnais o Andreassi) e film d'artista è bene delineare una netta distinzione, poiché, seppure idealmente vicini e anche in diretto contatto per diversi aspetti<sup>71</sup>, i due ambiti procedono secondo strade distinte per modalità di ricezione e intenzioni creative<sup>72</sup>.

Il ventennio su cui si basa questa ricerca rappresenta un periodo di basilare importanza e di chiara svolta per il cinema degli artisti, nel quale l'idea di film d'artista, la sua centralità nel panorama artistico e culturale in senso lato, il numero stesso di personalità che si rivolgono al medium cinematografico con consapevolezza e costanza nel corso del loro percorso creativo cambia drasticamente nel passaggio da un decennio all'altro. Questo balzo alla ribalta del film d'artista negli anni Sessanta ha indirette conseguenze anche per il film sull'arte, poiché ridimensiona – nelle pratiche, nei discorsi, nella percezione generale – le gerarchie tra i fenomeni cinematografici afferenti ai campo concettuale dei rapporti tra cinema e arti visive.

Ma, procedendo con ordine, è utile anzitutto tentare di delineare quale idea di film realizzato da artisti<sup>73</sup> si evince tra le righe delle discussioni sul film sull'arte negli anni Cinquanta. È un'idea ancora fortemente legata al film d'avanguardia sviluppatosi in Europa nel periodo tra le due guerre<sup>74</sup>, e variamente legato alle nozioni di "cinepittura", "pittura animata" o "pittura in movimento". La terminologia è utilizzata da ogni autore in maniera piuttosto libera, e sotto etichette differenti si celano quasi sempre concetti e riflessioni simili.

Carl Lamb, sempre nel 1953, nella sua classificazione del film sull'arte introduce il "film d'avanguardia" che «comprende le opere surrealiste e astratte bandite sulla pellicola in celluloido – al posto della tela. [...] Quello che Fischinger, Pfenninger e Hans Richter hanno in seguito sviluppato è divenuta la base per i lavori sperimentali odierni<sup>75</sup>». Surrealismo e astrattismo sono ancora indicate come le due uniche matrici possibili per uno sconfinamento degli artisti figurativi nel campo del film. Che questi artisti si appropriino del medium mantenendosi fedeli a un'estetica surrealista o che vi si avvicinino percorrendo la strada dell'astrattismo e dipingendo sulla pellicola, il loro obiettivo rimane di allargare il potenziale espressivo della pittura, conferendole il fattore tempo non più in maniera metaforica, ma reale. «In un lasso di tempo comparabile al contenuto concentrato di un'opera musicale le forme emergono, cambiano espressione, si lanciano ancora e scompaiono nuovamente. Ma ciò che è decisivo è che l'arte figurativa ha la possibilità, in questi progetti artistici, di tenere conto, a priori, della quarta dimensione, il tempo<sup>76</sup>.» Tempo che implica ovviamente anche movimento

---

<sup>70</sup> Cfr. capitolo II, § *Il problema della definizione*.

<sup>71</sup> Per inquadrare i contatti tra cinema d'avanguardia e cinema documentario, in Europa come negli Stati Uniti, cfr. M. HAGENER, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture (1919-1939)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, come anche B. NICHOLS, *Representing Realities. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991 e ID., (a cura di), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001.

<sup>72</sup> V. FAGONE, *Introduzione*, in A. MADESANI, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2005, p. VIII.

<sup>73</sup> Evito di proposito di utilizzare l'espressione "film d'artista" poiché, come si vedrà, essa indica un oggetto e un concetto molto precisi e si afferma solo più avanti, nella prima metà degli anni Settanta.

<sup>74</sup> Nella vastissima bibliografia sulle avanguardie storiche europee, per inquadrare anche storicamente e teoricamente la nozione stessa di avanguardia, rimando a F. ALBERA, *Avanguardie*, Il Castoro, Milano 2004; M. HAGENER, *Moving Forward, Looking Back*; M. TURVEY, *The Filming of Modern Life. European Avant-garde Film of the 1920s*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2011.

<sup>75</sup> C. LAMB, *L'œuvre d'art et le cinéma*, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 3-4, 1953, p. 9.

<sup>76</sup> IVI, p. 10.

e ritmo, e dal quale deriva l'indissolubile legame di queste opere con la musica. La cinepittura è infatti quasi esclusivamente, nel pensiero di coloro che toccano l'argomento, estrinsecazione mediante schermi visivi di ritmi musicali. L'apporto che il cinema può dare all'arte contemporanea e futura (il capitolo che Henri Lemaître dedica all'argomento in *Beaux-Arts et Cinéma* si intitola, significativamente, *L'avenir*<sup>77</sup>) è quello di sviluppare l'arte astratta, «le possibilità del film come medium dell'arte astratta a pieno titolo<sup>78</sup>».

È quanto afferma esplicitamente anche Herbert Seggelke (documentarista e artista tedesco piuttosto apprezzato in quegli anni, che si muove sul confine tra film sull'arte e film come opera d'arte), in un discorso pronunciato a Venezia nel 1966, in qualità di ospite della Mostra Internazionale del Film sull'Arte<sup>79</sup>. Nel presentare il film *Eine Melodie, Vier Maler* (1955) in cui quattro artisti, tra cui Jean Cocteau e Gino Severini, sono stati chiamati a realizzare un film astratto «senza camera» ma dipingendo direttamente sulla pellicola, ispirati tutti dal medesimo brano (la *Suite in mi maggiore* di Johann Sebastian Bach), Seggelke afferma che «in queste quattro interpretazioni di Bach, la tecnica cinematografica serve esclusivamente ad alleare le due arti: pittura e musica<sup>80</sup>». Si tratta cioè di ricercare la sintesi sinestetica, la confluenza delle arti in un'unica forma, e in particolare di potenziare la pittura: il cinema non è ancora considerato uno strumento inedito per l'artista in grado di scardini i linguaggi con i quali è abituato a lavorare, bensì una tecnologia che consenta “semplicemente” di aggiungere la dimensione temporale al linguaggio della pittura. La stessa richiesta di non utilizzare la camera ma di dipingere direttamente sulla pellicola, ossia di renderla letteralmente una tela pittorica (un'indicazione a cui, con la sua consueta carica disobbediente e innovativa, Cocteau si ribellerà, e invece di dipingere la pellicola la forerà con una spillatrice «per far danzare la luce al ritmo della musica<sup>81</sup>») è emblematica della centralità del dipingere rispetto al filmare che ancora domina il “cinema fatto dagli artisti” alla metà degli anni Cinquanta.

I presupposti storici di questa cinepittura sono ovviamente i film astratti tedeschi degli anni venti, seguiti dall'esempio di Fischinger in Germania e di Len Lye in Inghilterra dagli anni Trenta, il cui testimone è assunto nei Cinquanta dallo scozzese Norman McLaren, emigrato in Canada dove trova al National Film Board l'ambiente adatto a sviluppare in piena libertà le sue opere di animazione aniconica, divenendo l'artista-cineasta più citato nei contributi sul film sull'arte.

In ambito italiano, l'unico artista che opera una ricerca consapevole sul mezzo filmico tra anni Quaranta e Cinquanta è Luigi Veronesi.

Per comprenderne la produzione filmica (purtroppo in gran parte persa durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale) è bene partire dal suo articolo *Del film astratto*, apparso nel 1948 sulla rivista «Ferrania» e dedicato, come chiaramente enunciato dal titolo, al cinema astratto o “assoluto”. È una chiara dichiarazione di poetica, considerando che, a quest'altezza cronologica, la maggior parte dei suoi film sono già stati realizzati. Partendo dal russo Survage e dai suoi esperimenti con i ritmi colorati negli anni Dieci, Veronesi si sofferma poi sulla scuola tedesca (Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann), sui pochi esempi di area francese (Man Ray, Marcel Duchamp) fino ai più recenti Lye e McLaren. A differenza

---

<sup>77</sup> H. LEMAITRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, Les Éditions du Cerf, Parigi 1956, *Première Partie*, III.

<sup>78</sup> D. FORMAN, *A new Dimension in Painting*, in F. BOLEN (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, p. 11.

<sup>79</sup> Sulla Mostra Internazionale di Venezia, cfr. capitolo VI.

<sup>80</sup> Dattiloscritto, ARCHIVIO STORICO DELLA BIENNALE DI VENEZIA – ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 217, *fascicolo film sull'arte*, s.t., p. 4.

<sup>81</sup> IVI, p. 5.

del film surrealista o metafisico, il film astratto, che abolisce qualunque legame figurativo con la realtà del mondo fisico, distacca l'immagine dal mondo reale e costituisce un'arte regolata solo dalle leggi matematiche del numero e dalla ricerca di una musicalità derivante dagli elementi visivi strutturati in composizioni ritmiche: «forme e colori in movimento e in rapporto tra loro<sup>82</sup>». È una concezione del film astratto che Veronesi aveva già espresso in uno scritto risalente al 1942, nel quale aveva individuato i tre elementi del film astratto nella visione (elemento ottico), nel movimento (elemento cinetico) e nel suono (elemento acustico): adeguatamente combinati essi costituiscono il film assoluto, che tiene esclusivamente conto «del valore puramente visivo dell'immagine, al di fuori di qualunque considerazione di ordine sociale<sup>83</sup>». L'ideale sinestetico appare dunque con piena evidenza anche nella posizione di Veronesi, poiché «il film astratto, in quanto film assoluto, realizza l'armonia ottico-acustica di: luci, ombre, colori, movimenti, suoni, silenzi, in rapporto di tempo e spazio tra loro<sup>84</sup>», arrivando ad ipotizzare (precorrendo i tempi) soluzioni di tipo immersivo e ambientale per la presentazione di queste opere, al limite dell'installazione contemporanea: «i film assoluti, proiettati singoli o simultaneamente, nello spazio, su schermi multipli, trasparenti, su piani differenti, su schermi di sostanze gassose, fisse, permeabili ai suoni ed ai corpi, diranno parole nuove agli uomini nuovi<sup>85</sup>».

Queste affermazioni trovano diretto riscontro nella produzione cinematografica del pittore, iniziata già nel 1938, con *Film n. 1*, una traversata della città di Milano in tram sul modello delle sinfonie cittadine dell'avanguardia storica. È da *Film n. 2 - Caratteri* e *Film n. 3 - Viso e colore* che l'astrazione inizia, ancora solo parzialmente, a divenire elemento costitutivo del film. Interamente astratti saranno invece *Film n. 4*, *Film n. 5*, *Film n. 6*, *Film n. 7 - L'atomo*, *Film n. 8*, *Film n. 9*, realizzati tra il 1940 e il 1947, nei quali la pellicola è per lo più dipinta a mano con figure geometriche, trattini e spirali, fasci di colore, secondo schemi ritmici che si rifanno alla sequenza di Fibonacci, ai numeri aurei e ad altre leggi matematiche. Per Veronesi questi film rappresentano un mezzo per proseguire le ricerche sulla sua pittura astratta attraverso un medium che gli consenta di inserirvi il fattore cinetico-temporale: «io cercavo un vero movimento, e l'unico strumento che poteva dare il moto alle mie forme e ai miei colori era il cinema; per questo io sostengo che non ho fatto dei film, ma ho utilizzato il mezzo cinematografico per fare delle pitture in movimento<sup>86</sup>». Il dinamismo e il ritmo dei film, per Veronesi, derivano direttamente dalla pittura, non dall'apporto di elementi filmici come montaggio o taglio delle inquadrature. A partire da *Film n. 4*, come dichiara lui stesso, «io ho dimenticato il cinema [...], facevo della pittura sulla pellicola anziché sulla tela. Ho dimenticato il cinema come uso della macchina da presa<sup>87</sup>».

Insomma, se ci attenessimo alle indicazioni dell'autore questi film dovrebbero essere inquadrati, più che all'interno della linea del cinema degli artisti in Italia, anzitutto all'interno

---

<sup>82</sup> L. VERONESI, *Del film astratto*, «Ferrania», anno II, n. 9, settembre 1948, p. 22.

<sup>83</sup> A. CHIATTONI, A. GIOVANNINI, L. VERONESI, *Note di cinema*, CineGuf, Milano 1942, p. 79. Sui gruppi dei Cineguf e sulla nozione di sperimentazione da essi sviluppata a partire dagli anni Trenta rimando allo studio di A. MARIANI, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, Mimesis, Udine-Milano 2017.

<sup>84</sup> IBIDEM.

<sup>85</sup> IBIDEM, e ripreso in L. VERONESI, *Del film astratto*, p. 24

<sup>86</sup> *Note di Veronesi*, in «R2», Bollettino della galleria Rondanini, 1976, riportato in L. CARMEL, A. MADESANI (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano 2002, p. 54.

<sup>87</sup> *Intervista di Giuseppe Anderi a Luigi Veronesi*, «Comunicazioni Sociali», anno X, n. 3-4, luglio-dicembre 1988, riportata in L. CARMEL, A. MADESANI (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, p. 63.

della parabola della pittura astratta, di area lombarda in particolare, che si costituisce negli anni Trenta attorno all'astrattismo comasco e alla Galleria del Milione a Milano, nella quale Veronesi manterrà sempre una posizione defilata e personale, forte di contatti internazionale di prim'ordine come l'amicizia con László Moholy-Nagy, i legami con l'ambiente del Bauhaus<sup>88</sup>, con il movimento parigino Abstraction-Création e, nel dopoguerra, con il MAC (Movimento Arte Concreta)<sup>89</sup>. La sua coerente ricerca pittorica trova nei film un espediente perfetto per esprimersi e arricchirsi. Quella di Luigi Veronesi è perciò cinepittura in senso letterale, come chiaramente dimostrano tanto la natura delle opere quanto la sua riflessione teorica e le sue intenzioni autoriali.

Indubbiamente Veronesi, anche per via delle sue altre e rilevanti incursioni in campo cinematografico (come il centinaio di film chirurgici realizzati al Centro Mutilati di Milano tra il 1941 e il 1943, purtroppo perduti anch'essi, oppure il film mai terminato né accettato dalla committenza per la Olivetti nel 1946-47, o ancora l'opera *Allegretto* del 1950) rappresenta uno dei pochi, preziosi *traits d'union* per quanto riguarda il rapporto tra artisti e cinema in Italia tra il futurismo<sup>90</sup> e il secondo dopoguerra.

Non deve però essere dimenticata l'importante stagione del cinema sperimentale italiano degli anni Trenta generalmente indicata come "secondo futurismo", «un periodo che è stato sempre sottovalutato o meglio, svalutato<sup>91</sup>». Il secondo futurismo fu caratterizzato da una notevole vivacità di pratiche e dibattiti, spesso all'interno delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti<sup>92</sup>, e coniugò le idee del primo futurismo (che aveva guardato al cinema più come mezzo per la fondazione di una nuova estetica delle arti che come mezzo per la realizzazione concreta di film futuristi<sup>93</sup>) con modelli provenienti dalle maggiori avanguardie europee (soprattutto tedesca e sovietica), *in primis* quello della sinfonia urbana, alla base di opere come *Stramilano* (1929), *Ritmi di stazione* (1933) o *La gazza ladra* (1934) di Corrado d'Errico, *Il ventre della città* di Francesco di Cocco (1932), *Una giornata nella casa popolare* di Pietro Bottoni e Ubaldo Magnaghi (1933) o ancora *Cantieri dell'Adriatico* di Umberto Barbaro (1932). Negli anni Trenta, dunque, il cinema italiano produsse una peculiare e interessante avanguardia filmica, capace di rielaborare in maniera originale riflessioni teoriche

---

<sup>88</sup> Il difficile (e solo apparentemente inesistente) rapporto tra cinema e Bauhaus è stato affrontato in un numero speciale della rivista «Maske und Kothurn» a cura di Thomas TODE, *Bauhaus & Film*, anno LVI, n. 1-2, 2011.

<sup>89</sup> Sui rapporti di Veronesi con l'ambiente dell'astrattismo lombardo degli anni Trenta o con il contesto internazionale, si veda il saggio di Luciano CAMEL, *Dalla pittura al cinema: i film di Luigi Veronesi*, in L. CAMEL, A. MADESANI (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, passim. Tra i recenti contributi che hanno messo in luce la dimensione internazionale di quest'artista si veda in particolare P. BOLPAGNI, A. DI BRINO, C. SAVATTIERI (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 9 ottobre 2011-8 gennaio 2012], Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2011.

<sup>90</sup> «Del futurismo non condividevo l'ideologia, però lo accettavo come fatto storico di cui bisognava prendere atto. Mi interessava sapere che cosa facevano i futuristi e verso la fine degli anni Venti leggevo attentamente le loro riviste. [...] Comunque sia il problema del dinamismo ritengo di averlo risolto in termini diversi dal futurismo [...]: mentre i futuristi cercavano una forma unica del movimento, una sintesi, io invece procedevo analiticamente, cercando di renderlo attraverso il ritmo.» *Intervista* in P. QUAGLINO, *Veronesi*, Essegi, Ravenna 1983, riportata in L. CAMEL, A. MADESANI (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, p. 60. Su cinema e futurismo cfr. W. STRAUVEN, *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Udine 2006; G. LISTA, *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova 2010; R. CATANESE (a cura di), *Futurist Cinema. Studies on Italian Avant-garde Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

<sup>91</sup> L. QUARESIMA, *Stracittà. Cinema, Rationalism, Modernism, and Italy's "Second Futurism"*, in G. BERTELLINI (a cura di), *Italian Silent Cinema. A Reader*, John Libbey, New Barnet 2013, p. 213.

<sup>92</sup> Cfr. A. MARIANI, *Gli anni del Cineguf*.

<sup>93</sup> L. QUARESIMA, *Stracittà*, p. 213.



sul medium, istanze di rinnovamento delle arti figurative (in particolare l'architettura e l'urbanistica razionaliste), sperimentalismo cinematografico e rappresentazione dei processi di modernizzazione cui la nazione andava incontro, e che il regime fascista intendeva celebrare.

Tuttavia, con il mutamento del clima culturale alle soglie degli anni Quaranta, è indubbio che si produsse una fase di sostanziale vuoto nella relazione tra artisti figurativi e cinema fino agli anni Sessanta; uno iato interrotto solo da sporadiche figure (come appunto Veronesi) e rilevato da diversi studiosi<sup>94</sup>, dovuto a diversi e complessi fattori sia interni al campo dell'arte sia più ampi, prettamente politici, culturali e sociali. Quella del cinema d'artista in Italia è una storia che procede per balzi successivi e repentini, con periodi di intenso fervore e di rilevanza internazionale alternati a momenti in cui l'interesse degli artisti sembra scomparire, mentre la nozione di sperimentazione si riconfigura e sopravvive in altri ambiti, dal film scientifico a quello pubblicitario o amatoriale. Il percorso del cinema sperimentale italiano, anche se all'apparenza discontinuo e frammentario, a strappi e stasi successive, e per questo spesso assimilato al film d'artista, si rivela in realtà ben più coerente di quest'ultimo; la sperimentazione è chiaramente un fenomeno di più ampia portata rispetto allo specifico ambito del cinema degli artisti, e si configura come una sorta di fiume carsico che emerge in alcuni momenti e in certi frangenti con maggiore evidenza, ma che permane sempre attivo nel panorama del cinema nazionale e ne costituisce anzi un elemento caratterizzante, sebbene non sempre evidente o facilmente individuabile<sup>95</sup>.

Questo discorso, però, più che al cinema sperimentale in senso lato, verte su quello propriamente d'artista, e con questa accezione è inevitabile riconoscere che negli anni Quaranta e Cinquanta l'interesse degli artisti per il cinema in Italia è davvero scarso. Altre questioni occupano il dibattito artistico sulle riviste, altri interessi influenzano le scelte degli artisti e le riflessioni dei critici. E ciò riflette un fenomeno in qualche misura comune anche all'estero: Paul Haesaerts<sup>96</sup> lamenta che, per quanto concerne la pittura animata, al di là dei pochi artisti ben noti e costantemente citati, gli sforzi sono sporadici, incompleti, inconsistenti. Si rimane nell'ordine di semplici tentativi, che però non producono un genere o un movimento diffuso e significativo. Le ragioni per cui ciò accade sono anche molto concrete, e Haesaerts non le nasconde, prima fra tutte quella della distribuzione e del finanziamento di queste opere, ben più difficilmente fruibili (e vendibili) rispetto a un quadro o a una scultura tradizionale, nonché la necessaria padronanza dell'apparato cinematografico, che richiede specifiche competenze tecniche e spesso un ampio gruppo di persone di supporto. Il carattere collettivo dell'impresa cinematografica, la difficoltà di reperire l'attrezzatura, di utilizzarla a dovere e riuscire a piegarla ai propri fini sono tutti fattori che allontanano gli artisti dal medium o, al massimo, spostano il baricentro sulla pellicola dipinta, che, come ricordava Veronesi, significa però dimenticarsi la macchina del cinema.

La semplificazione delle apparecchiature tecnologiche, la sempre maggiore disponibilità di cineprese amatoriali, la diffusione dei formati 8mm e super8 non devono perciò essere

---

<sup>94</sup> G. ANNUNZIATA, *Utopie (in)visibili. Film girati e soggetti mai realizzati dagli anni Venti agli anni Quaranta*, in B. DI MARINO, A. LA PORTA, M. MENEGUZZO, (a cura di), *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012* [catalogo della mostra Complesso monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 30 novembre 2012 – 3 marzo 2013], Silvana, Cinisello Balsamo 2012; A. MADESANI, *Le icone fluttuanti*, capitolo 3.

<sup>95</sup> G. BURSI, *The rest is our business. La "questione" sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)*, in A. APRÀ (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.

<sup>96</sup> P. HAESAERTS, *Le film sur l'art: libre création et servitudes cinématographiques*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, pp. 73.

sottovalutati come motivazioni pratiche che, a partire dai primi anni Sessanta, spingono diversi artisti (alcuni di loro magari solo tangenzialmente interessati alla sperimentazione con il film), a imbracciare la macchina da presa. Denis Forman vede come inevitabile, già nel 1953, questo avvicinamento degli artisti al cinema, per due ragioni. La prima, forse più banale, è il naturale desiderio degli artisti di espandere le proprie tecniche d'espressione, mentre la seconda, più radicale, risiede nella dimensione dinamica che è parte integrante della vita del XX secolo: l'artista che riuscirà a padroneggiare il movimento e la sua resa accorderà più facilmente ed efficacemente la propria arte ai termini del modo di essere e di pensare corrente. «I giovani pittori oggi hanno la scelta tra celluloidi e tela, e io ritengo che se scegliessero la celluloidi potrebbero forgiare molto presto un nuovo e importante mezzo di espressione artistica<sup>97</sup>».

Le considerazioni di Forman saranno sia confermate che smentite negli anni Sessanta. Confermate, dal momento che il cinema diverrà effettivamente strumento prezioso e largamente diffuso nelle mani di un numero sempre crescente di giovani artisti; smentite, poiché l'operazione che essi compiranno sarà ben diversa dalla semplice trasposizione di istanze pittoriche in forma filmica, come anch'egli immagina nel suo intervento del 1953.

Gli anni Sessanta rappresentano, in Italia come all'estero, il decennio aureo della produzione di cinema d'artista<sup>98</sup>. All'interno di contesti culturali particolarmente ricchi di stimoli e di proposte innovative come Roma<sup>99</sup>, Firenze, Torino<sup>100</sup> o Milano diversi artisti si pongono in contatto con le nuove modalità di comunicazione e, anche grazie a una tecnologia sempre meno ingombrante e più facilmente utilizzabile, si rivolgono alla cinepresa e al film come linguaggio per formulare inedite necessità espressive. La spinta che anima le diverse proposte è comune: quella di confrontarsi con il nuovo paesaggio mediale e di uscire dall'ambito protetto ma elitario della galleria e del museo per raggiungere un più vasto pubblico. Sono insomma l'uscita dal recinto dell'arte e il ruolo dell'artista nella società che vengono tematizzati e problematizzati, attraverso una rimessa in discussione radicale delle pratiche artistiche e la ricerca di nuovi orizzonti di senso e d'azione.

L'atmosfera culturale del decennio consente e invita sconfinamenti e sperimentazioni; sull'onda di un diffuso entusiasmo, la società italiana si sta aprendo alla modernità (senza essere ancora pienamente consapevole degli aspetti deleteri che la accompagnano e che diverranno evidenti nel decennio successivo) e promuove un clima di rinnovamento generale, che investe anche le arti e i loro linguaggi, liberi di ibridarsi, mescolarsi, azzardare soluzioni e contatti prima impensabili. «Gli anni Sessanta sono uno dei pochi momenti della storia nazionale in cui esiste una vera e propria trasversalità, cioè la possibilità per tutti di venire in contatto con tutti, in una sorta di rimescolamento di carte, di *melting pot* culturale e produttivo chiaramente evidente, per esempio, nei due principali scenari della vita italiana, Roma e Milano<sup>101</sup>». La cultura italiana si libera insomma di una segregazione in comparti stagni che aveva fino a quel

---

<sup>97</sup> D. FORMAN, *A new Dimension in Painting* Forman, p. 13.

<sup>98</sup> B. DI MARINO (a cura di), *Doppio schermo. Film e video d'artista in Italia dagli anni '60 a oggi*, Manfredi, Cesena 2017. Cfr. anche M.R. SOSSAI, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Silvana editore, Cinisello Balsamo 2008.

<sup>99</sup> B. DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999.

<sup>100</sup> P. BERTETTO, *Torino sperimentale*, in C. SABA (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna 2006.

<sup>101</sup> M. MENEGUZZO, *In territorio mutante. I film d'artista nel contesto dell'arte italiana*, in B. DI MARINO, A. LA PORTA, M. MENEGUZZO, (a cura di), *Lo sguardo espanso*, p. 38.

momento reso difficile l'ibridazione tra cinema e arti visive, e aveva anzi dissuaso gli artisti figurativi ad avventurarsi in campo cinematografico.

Se si eccettua l'esperienza dei fratelli Loffredo, avviata da metà anni Cinquanta prima a Parigi e poi in Toscana con *Le court bouillon* (cortometraggi realizzati montando scarti di pellicola trovati nei mercatini delle pulci insieme a spezzoni girati amatorialmente dai due artisti), è solo a partire dal 1964-65 che emergono i nomi più rilevanti del cinema d'artista italiano. *La verifica incerta*, forse il film d'artista più noto anche a livello internazionale, associa un artista *strictu sensu* come Gianfranco Baruchello (che continuerà a lungo a rivolgersi al cinema nella sua carriera) e un cineasta indipendente come Alberto Grifi; Cioni Carpi<sup>102</sup> propone un cinema d'animazione, erede in qualche misura di quello di Veronesi e soprattutto di McLaren; Ugo Nespolo, rappresentante di spicco dell'ambiente torinese, realizza film in cui la componente performativa assume ampia rilevanza e che si riallacciano così alla stagione dada e surrealista degli anni Venti; Mario Schifano porta in Italia, grazie alla sua permanenza negli Stati Uniti, il clima underground e sperimentale d'oltreatlantico, in opere come *Round Trip*, *Serata*, *Umano non umano*. A questi primi nomi si associa, fino alla metà degli anni Settanta, un numero sempre maggiore di artisti che interpretano in maniera personale, legata alle proprie ricerche ed esigenze espressive, il mezzo filmico<sup>103</sup>, oscillando tra quelli che Marco Meneguzzo ha definito i tre grandi modelli del film d'artista italiano<sup>104</sup>. Il modello associativo, che prevede «l'accostamento di immagini diverse, quasi casuali per lo stesso autore, [che] costituisce la spina dorsale e al contempo il prodotto finito del film», è di chiara ascendenza pop e pone le basi per le pratiche di *found footage*; il modello metalinguistico mira «a indagare le potenzialità intrinseche del mezzo cinematografico», insistendo sul concetto di sequenza, di temporalità, di percezione spettatoriale; il modello didascalico, infine, si applica a quei film che assumono «carattere descrittivo, esplicativo, con quell'alone di oggettività vagamente indifferente», divenendo testimonianza di un'azione, di una performance. Il film diviene in quest'ultimo caso opera e documento al contempo, oscillando tra film d'artista in senso puro e film documentario. Sono tre modalità che non di rado si associano e convivono, così come il cinema d'artista vive in stretta simbiosi con il cinema sperimentale e indipendente, che proprio negli stessi anni prende piede anche in Italia sul modello del New American Cinema, conosciuto grazie all'attenzione che alcuni festival e rassegne gli dedicano<sup>105</sup>. Nel 1967 viene fondata a Napoli la Cooperativa del Cinema Indipendente (CCI, sul modello della Filmmakers Cooperative di New York), alla quale si associano anche diversi artisti oltre a cineasti veri e propri.

---

<sup>102</sup> Su Cioni Carpi si veda il saggio di Angela MADESANI in L. CARMEL, A. MADESANI (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*.

<sup>103</sup> Il catalogo a cura di Vittorio FAGONE, *Arte e cinema II* (Marsilio, Venezia 1977) riporta i seguenti artisti: Valerio e Giancarlo Romani Adami, Massimo Becattini, Gabriella Benedini, Valentina Berardinone, Ugo Carrega (con Vincenzo Ferrari e Claudio Salocchi), James Coleman, Dadamaino, Fernando De Filippi, Jole De Freitas, Antonio Dias, Nato Frascà, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Paolo Gioli, Andrea Granchi, Silvio Loffredo con Vittorio Loffredo, Enzo Mari, Plinio Martelli, Alberto Moretti, Magdalo Mussio, Nagasawa, Suzanne Newell, Martino e Anna Oberto, Luigi Ontani, Stanislao Pacus, Gianfranco Pardi, Antonio Paradiso, Fabrizio Plessi, Arnaldo Pomodoro, Renato Ranaldi, Sergio Sarri, Mario Schifano, Helmut Schober, Gianni Emilio Simonetti, Franco Vaccari. Il primo volume (V. FAGONE [a cura di], *Arte e cinema I*, Marsilio, Venezia 1976) si concentrava solo sull'opera di Gianfranco Baruchello, Cioni Carpi, Ugo La Pietra, Ugo Nespolo, Luca Patella.

<sup>104</sup> M. MENEGUZZO, *In territorio mutante*, pp. 38-39.

<sup>105</sup> Le due occasioni più importanti furono i festival di Porretta Terme del 1964 e quello di Pesaro del 1967, ma già a Spoleto, nell'estate del 1961, era stata presentata un'ampia rassegna del New American Cinema, in parte poi riproposta al Gran Premio Bergamo del Film sull'Arte e d'Arte dello stesso anno (cfr. capitolo VI).

L'ondata di cinema d'artista si intreccia dunque strettamente con la scena sperimentale-indipendente, tanto che non è facile stabilire chiari confini tra le due, ed è anzi forse improduttivo – visti i profondi legami – volerle tenere troppo rigidamente separate. Di certo, queste strette parentele rinnovano una notevole confusione terminologica. Vittorio Fagone, che fin dagli anni Settanta affronta sistematicamente il panorama del cinema d'artista italiano, tenta una sistemazione delle più importanti etichette utilizzate in maniera talvolta interscambiabile:

«Nella designazione “cinema d'avanguardia” vengono messe in risalto le profonde connessioni con le innovative poetiche dei movimenti artistici d'avanguardia, dal cubismo al surrealismo [...]. La rubricazione “cinema sperimentale” (sicuramente la più espansiva e adottata tra gli anni Cinquanta e Settanta) sottolinea l'innovativa dimensione strutturale dei modelli linguistici adottati mentre quella di “cinema indipendente” mette in enfasi l'autonomia delle produzioni cinematografiche non soggette alle convenzioni del cinema industriale. L'affermazione della designazione “cinema d'artista”, che si realizza nei primi anni Settanta, corrisponde a un momento di radicali riformulazioni in cui, nell'area artistica, è forte l'urgenza, comunicativa prima che politica, di “uscire dal campo del quadro” senza tuttavia rinunciare a decise specificazioni visuali<sup>106</sup>».

Se dunque volessimo tentare di enucleare con precisione il campo d'azione del cinema d'artista, esso opera all'interno delle convenzioni e delle consuetudini del linguaggio artistico per scardinarlo, rifondandone lo sguardo attraverso una messa in discussione delle abitudini percettive e ricettive dell'opera d'arte. Per Maurizio Calvesi, che scrive nel 1966, «questo distingue il pittore quando faccia del cinema dall'intellettuale di altra categoria: la capacità di rimuovere alle radici il modo di vedere<sup>107</sup>».

L'intuizione di Calvesi è ribadita da Fagone che, dopo un intenso decennio di sperimentazione artistica attraverso il film, può affermare con sicurezza:

«che una rivoluzione avvenisse proprio alle radici del modo di vedere e che questa fosse misurata anche dal cinema è indubbio, ma essa, nella seconda metà degli anni Sessanta, assumeva connotazioni complesse. Poteva significare [...] una strategia dello “sconfinamento” nella vita, nella direzione della sua “flagrante attualità e presenza” (e da apparentarsi alle ricerche sull'environment, all'arte spettacolo) o, anche, la conquista di una nuova dimensione tecnica, e virtuale, dell'immagine<sup>108</sup>».

Che si tratti di sconfinare dagli ambiti tradizionalmente assegnati all'arte o di appropriarsi delle nuove immagini consentite dalle tecnologie (al film si affiancherà negli anni Settanta il video, che opererà un'ulteriore, profondissima rivoluzione nei linguaggi artistici<sup>109</sup>) l'operazione di fondo è sempre la riformulazione dei codici canonici sia dell'arte che del cinema: il film d'artista «pretende di registrare i codici di un linguaggio visivo, di permutarli, di intervenire secondo un rapporto critico e creativo<sup>110</sup>»; esso opera sulla *densità*

---

<sup>106</sup> V. FAGONE, *Introduzione*, in A. MADESANI, *Le icone fluttuanti*, pp. VIII-IX.

<sup>107</sup> Citato da V. FAGONE, *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965-1977*, in ID. (a cura di), *Arte e cinema II*, p. 6. Calvesi scrive in occasione della mostra di Luca Patella alla Galleria del Girasole di Roma.

<sup>108</sup> *IVI*, pp. 6-7.

<sup>109</sup> Sul tema del video e della videoarte rimando a S. LISCHI, *Cine ma video*, ETS, Pisa 1996; ID., *Il linguaggio del video*, Bulzoni, Roma 2005 [ried. 2015]; C. SABA, *Archivio cinema arte*, Mimesis, Udine-Milano 2013; C. SABA, V. VALENTINI (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma 2015.

<sup>110</sup> V. FAGONE, *L'immagine mobile. La ricerca degli artisti nel cinema*, «Spirali», anno I, n. 2, novembre 1978, p. 4.

dell'immagine, costringendo lo spettatore a divenire attore dell'esperienza percettiva e a considerare l'immagine nelle sue componenti costitutive.

«Il cinema degli artisti, dalla sua zona di margine, sfida il canone della rappresentazione, la materia della pittura, senza abbandonarne l'*illusione*; dall'altra parte irride la convenzione cinematografica (non solo quella del cinema industriale, ma anche del cinema d'autore) proponendo un cinema consapevole delle risorse linguistiche che gli sono proprie, ma anche critico verso ogni forma di abitudine visiva: un cinema capace di creare strutture formulanti, nuovi rapporti d'immagine<sup>111</sup>.»

Al di là della chiara matrice strutturalista dell'intervento appena citato, figlia del clima culturale dell'epoca, emerge bene come l'esito cui gli artisti mirano è di allargare le maglie del fattibile, del visibile, del visualizzabile, che cioè «l'uso del cinema diventa funzionale all'infinita allargabilità della ricerca sull'immagine<sup>112</sup>». Si coglie così la distanza che, in appena un decennio, separa queste opere dalle proposte degli anni Cinquanta, e da quelle avanzate nei contributi sul film sull'arte, quando toccano il tema del cinema d'artista. Da un uso pittorico del cinema si passa allo scardinamento delle convenzioni sia artistiche che filmiche, in un clima di consapevole ed entusiasta sperimentazione con i media, volta a saggiarne le possibilità più inedite, i punti di rottura, le eventuali distorsioni, pur sempre con l'obiettivo di utilizzarli in maniera maieutica, di farne strumenti «per prendere coscienza» dei rapporti basilari e problematici che costituiscono la realtà: tra io e mondo, corpo e società, individuo e collettività, maschile e femminile<sup>113</sup>. Una ricerca su temi e linguaggi che andrà intensificandosi negli anni Settanta<sup>114</sup>, alla fine dei quali una serie di iniziative storiche sanciranno la prima stagione storica del film d'artista italiano<sup>115</sup>.

Questo fenomeno, così strettamente legato al film sperimentale e indipendente, non ha invece legami con il documentario sulle arti. I due non intrattengono rapporti diretti, tanto più che, nonostante l'ideale obiettivo di uscire dalla galleria, i film d'artista rimangono prodotti che hanno scarsa circolazione, all'interno dei circuiti del mondo dell'arte, delle mostre e delle istituzioni; i documentari d'arte, invece, che negli anni Sessanta continuano a occupare una fetta rilevante della produzione di cortometraggi italiani, permangono all'interno delle strutture produttive e distributive del cinema industriale<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 5.

<sup>112</sup> P. BERETTO, *Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, p. 315.

<sup>113</sup> M. MENEGUZZO, *In territorio mutante*, pp. 39.

<sup>114</sup> C. CASERO, E. DI RADDI, *Anni Settanta: la rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015; C. CASERO, E. DI RADDI, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi tra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2017.

<sup>115</sup> Si tratta delle rassegne organizzate a Milano, al Centro Internazionale di Brera, da Vittorio Fagone, e che si pongono come la prima ricapitolazione critica ed esaustiva del decennio del cinema d'artista in Italia. Le rassegne milanesi erano state precedute da altri eventi come *Artisti e cinema negli anni Settanta* a Ravenna o *La mano dell'occhio* a Firenze; nel 1978, invece, la terza edizione di *Arte e cinema*, sempre a cura di Fagone, diventerà una sezione della Biennale d'arte di Venezia. Sulle rassegne meneghine del 1976-77 si veda in particolare J. MALVEZZI, *Per un cinema d'artista nel sociale. La rassegna Arte e Cinema al Centro Internazionale di Brera e alcuni casi studio*, in C. CASERO, E. DI RADDI, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte*. Sul film d'artista e il cinema espanso in Italia negli anni Sessanta e Settanta rimando alla tesi di dottorato della stessa MALVEZZI, *Expanded Cultures. Storie, critiche e pratiche del cinema espanso in Italia in Italia 1967-1981*, Università degli Studi di Parma, supervisore prof. M. Guerra, a.a. 2018/2019.

<sup>116</sup> Non mancano casi di artisti che, soprattutto nel caso dell'animazione, realizzano i loro film sotto l'egida di vere case di produzione cinematografica: la Corona Cinematografia, per esempio, finanzia i film di animazione di Claudio Cintoli, Magdalo Mussio e Rosa Foschi.

Al di là di (mancati) rapporti concreti tra film sull'arte e film d'artista, entità oggettivamente diverse, ciò che è importante sottolineare è la dialettica tra essi, inquadrata nella cornice dei fenomeni di congiunzione tra cinema e arti visive; dialettica i cui termini si rovesciano nel corso di un decennio, attraverso una fase di cambiamento che è oggi più facilmente afferrabile, grazie allo sguardo consentito dalla distanza storica. Se durante gli anni Cinquanta la discussione sui rapporti tra cinema e arti è dominata dal film sull'arte, visto come potente mezzo di educazione, divulgazione e arricchimento culturale per un vasto pubblico, nel decennio successivo sarà la figura dell'artista che si cimenta autonomamente con il medium a balzare in primo piano e catturare l'attenzione. Il documentario sulle arti, assestatosi definitivamente come genere cinematografico, retrocede sullo sfondo, proseguendo su formule e schemi ormai collaudati ma che non riescono più a rappresentare un fattore di rinnovamento del linguaggio cinematografico come avvenuto alla fine degli anni Quaranta, quando erano i film di Emmer a essere considerati «d'avanguardia»<sup>117</sup>. Ora sono le sperimentazioni libere da ogni legame con le concezioni e le distinzioni tradizionali dell'arte e del cinema a mantenere il centro della scena, ed il film d'artista incarna le spinte innovatrici e lo spirito del decennio. È una posizione non ancora del tutto chiara negli anni Sessanta, mentre tutto ciò accade: la riflessione articolata sul film d'artista (come quella sul film sperimentale) si articolerà nel decennio seguente, e solo allora, con leggero ritardo, emergerà – oltre alla denominazione stessa di “film d'artista” – il rilievo che questa forma espressiva ha assunto negli anni precedenti. Ma questa rilevanza, ritengo, si può già leggere “in negativo” nella crisi del film sull'arte: si può cioè avvertire attraverso la progressiva perdita d'importanza del film sull'arte negli anni Sessanta, riscontrabile nel dibattito sulle riviste che va scemando fino quasi a scomparire, nella crisi delle istituzioni e dei festival dedicati al film sull'arte (che mutano di fisionomia aprendosi sempre più a forme sperimentali, film autoriali, animazione) nonché, ovviamente, nella crisi qualitativa dei documentari stessi.

Sebbene non si comprenda immediatamente a cosa ci si debba rivolgere per articolare, nelle mutate condizioni, il discorso sulle relazioni cinema-arti, si avverte tuttavia che il film sull'arte ha esaurito la sua forza propulsiva e la sua funzione di perno della questione. Il nuovo fulcro di questi complessi legami diventa l'artista con la macchina da presa, che dalla “zona di margine” assume il centro della scena reclamando una rifondazione completa di entrambi i termini della questione, sia del cinema che delle arti visive – spesso riuniti nella nozione di “comunicazione visiva” – nonché del proprio ruolo nel contesto sociale.

---

<sup>117</sup> L. EMMER, *Pour une nouvelle avant-garde*, «Cahiers de Traits», n° 10, 1945, poi in P. BÄCHLIN (a cura di), *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra.

PARTE SECONDA

LO SFONDO

ISTITUZIONI, CONTESTI, PRATICHE





## CAPITOLO IV

### I DUE FUOCHI DELL'ELLISSE.

#### PANORAMA INTERNAZIONALE E CONTESTO NAZIONALE

Nell'ellittica della sua rivoluzione, il film sull'arte europeo oscilla, avvicinandovisi alternativamente, tra due poli interdipendenti, e che tuttavia disegnano contesti e condizioni differenti. Da un lato, il panorama internazionale, rappresentato da istituzioni, federazioni e iniziative per la promozione e lo scambio dei film ad ampio raggio; da festival, conferenze, tavole rotonde dove proiettare le opere e discutere i problemi che le riguardano; da musei, centri culturali e cineteche per la raccolta, l'archiviazione, la diffusione delle pellicole e per il coordinamento delle iniziative a livello sovranazionale. Dall'altro lato, il contesto nazionale rappresenta la cornice principale in cui iscrivere questa produzione, e il comitato nazionale rimane per tutte le istituzioni transnazionali, dall'Unesco in giù, la forma organizzativa di base sulla quale strutturarsi. Questa struttura per unità nazionali appare una scelta ovvia e quasi obbligata, ma che comporta anche implicazioni problematiche: le difficoltà circa il reperimento e la circolazione dei film sull'arte tengono banco per tutto il periodo in esame, a causa del (quasi) insormontabile ostacolo rappresentato da dogane, confini, accordi di scambio e prestito delle opere, mancanti o più spesso non sottoscritti o rispettati dai singoli paesi. La produzione, inoltre, rimane saldamente ancorata entro un'ottica nazionale: anzitutto perché la legislazione in materia cinematografica cambia anche considerevolmente da nazione a nazione, e lo stesso vale per le strutture produttive e le dinamiche distributive; ma anche perché il ruolo attribuito culturalmente al genere, l'interesse del pubblico, i temi trattati, gli approcci, la vivacità di scambi e sperimentazioni variano in maniera sostanziale da un paese all'altro: dalla notevole considerazione di cui il documentario gode in alcune nazioni (Belgio, Gran Bretagna) si passa ad altre in cui gli viene attribuita, almeno a prima vista, minore rilevanza (come sembra accadere in Italia).

Il film sull'arte in particolare è profondamente segnato da questo doppio movimento divergente, verso un'accentuazione del carattere nazionale da un lato, verso un'apertura di segno internazionale dall'altro. Il patrimonio artistico e monumentale, le figure di spicco della storia e della scena artistica incarnano emblemi costitutivi dell'identità nazionale in ogni nazione europea (ed extraeuropea); la produzione di documentari d'arte mira ovunque alla messa in luce di tale patrimonio, con un intento di celebrazione e rafforzamento del sentimento di appartenenza nazionale attraverso le eccellenze dell'arte: le cattedrali gotiche e l'impressionismo per la Francia, le vestigia romane e il Rinascimento per l'Italia, la pittura fiamminga per il Belgio, il Seicento per l'Olanda, il Settecento rococò e la Secessione viennese per l'Austria, le antichità classiche ed ellenistiche per la Grecia, icone e realismo socialista per l'URSS. «Nel dopoguerra, l'arte entrerà nell'immaginario popolare grazie a questi modelli divulgativi cinematografici, sperimentati su soggetti turistico-ambientali, promossi dalle cinematografie nazionali a fini propagandistici, come emblemi di civiltà figurativa e identità nazionale<sup>1</sup>.» E tuttavia, l'universalità dell'arte fa certamente del film sull'arte una forma

---

<sup>1</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, Bologna 2010, p. 7.

comunicativa in grado di parlare al pubblico di qualunque provenienza senza curarsi di barriere linguistiche, politiche, sociali o culturali – un topos ricorrente nella riflessione sull'argomento. La dimensione intimamente umanista del documentario artistico risiede proprio in questa capacità di riconnettere, attraverso lo studio dell'arte, lo spettatore di qualunque latitudine e continente alle radici profonde e condivise dell'umanità, a valori e ideali universali, un ecumenismo che si accorda perfettamente con la visione diffusa nel dopoguerra da molti agenti politico-sociali, in particolare dalle maggiori organizzazioni internazionali per la cultura, Unesco in primis.

Tornando alle più prosaiche – ma altrettanto fondamentali – questioni di realizzazione, diffusione e valorizzazione concreta delle opere filmiche, la dicotomia appena tracciata tra dimensione internazionale e contesto nazionale permane evidente, e struttura il presente capitolo. Anzitutto, volgendo lo sguardo a livello europeo e talvolta propriamente globale, si prenderanno in considerazione storia, configurazioni e obiettivi – raggiunti o mancati – delle due principali istituzioni che si prodigarono per il film sull'arte. In seconda battuta, dal momento che non è possibile comprendere il documentario d'arte estrapolandolo dalla situazione nazionale del documentario *tout court*, dalle dinamiche di produzione, distribuzione, regolamentazione legislativa, retribuzione tramite premi ed incentivi statali, ci si dedicherà al contesto italiano tracciando le coordinate del cortometraggio documentario tra anni Cinquanta e Sessanta e richiamando brevemente, in conclusione, tre figure che impressero un segno indelebile al film sulle arti nel Belpaese: Luciano Emmer, Carlo Ludovico Ragghianti e Raffaele Andreassi.

## Il panorama internazionale

Una cortese inimicizia.

La FIFA, l'IIFA e il primato istituzionale sul film sull'arte

«[...] gli elefanteschi organismi internazionali che dicono di occuparsi di cose culturali. Dicono.»  
(Ranuccio Bianchi Bandinelli)<sup>2</sup>

26 giugno 1948: all'École du Louvre di Parigi – nel cuore di un luogo cardine dell'arte – Gordon Mirams, rappresentante della Film Unit del Department of Mass Communication dell'Unesco (guidato in quegli anni da John Grierson), inaugura la prima Conferenza Internazionale sul Film sull'Arte, i cui lavori proseguiranno per tre giorni dividendosi tra il Louvre e l'auditorium del Musée de l'Homme, e durante la quale avverrà la fondazione della Fédération Internationale du Film d'Art (FIFA)<sup>3</sup>. È l'atto di nascita della storia istituzionale del film sull'arte, che vedrà quali protagonisti la FIFA, con baricentro in area franco-belga-olandese, e il *Comité CIDALC pour le Cinéma et les Arts Figuratifs*, creato da Carlo Ludovico

---

<sup>2</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli in M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, *Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (3)*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno V, fascicolo 83, 1 aprile 1952, p. 164.

<sup>3</sup> *Report on the First International Conference on Art Film*, dattiloscritto MCF/Conf.1.1, Film Unit, Projects Division, Department of Mass Communications, UNESCO, Parigi.

Ragghianti nel 1950 presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Palazzo Strozzi a Firenze, poi divenuto Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA) nel 1955.

Si tratta di una storia complessa e di difficile ricostruzione per via della molteplicità delle personalità in gioco, delle intricate relazioni che le legano, della mutevolezza delle situazioni non sempre riportate con chiarezza dalle pubblicazioni o dai documenti d'archivio – complicata dalla dispersione degli archivi stessi<sup>4</sup> – e che tuttavia getta luce sui notevoli sforzi, sugli entusiasmi sinceri seppur spesso frustrati da insuccessi, sulle difficoltà e gli ostacoli, talvolta insormontabili, incontrati per promuovere la produzione, la circolazione e la conoscenza di questi film<sup>5</sup>.

La conferenza parigina fu organizzata congiuntamente da più organismi, in primo luogo l'associazione Les Amis de l'Art, della quale facevano parte personalità come Gaston Diehl, Robert Hessens e Pierre Francastel e che, oltre ad aver supportato finanziariamente la realizzazione del film di Alain Resnais *Van Gogh*, nei due anni precedenti aveva sviluppato un articolato programma di conferenze accompagnate da proiezioni di cortometraggi<sup>6</sup>; furono coinvolti anche l'Unesco, l'International Council of Museum (ICOM) e la Cinémathèque Française, mentre il Ministero Francese dell'Educazione e degli Affari Esteri diede il suo avallo istituzionale.

Presidenti onorari della neonata FIFA furono eletti Fernand Léger e Lionello Venturi, presidente Iris Barry del Museum of Modern Art di New York, vice-presidenti Luc Haesaerts e Denis Forman, direttore del British Film Institute; alla funzione di segretario generale si succedettero nel breve giro di qualche anno i francesi Gaston Diehl, René Huyghe e Pierre Francastel (tutti coinvolti nella direzione dell'associazione Les Amis de l'Art), mentre tesoriere fu nominato Willem Sandberg, direttore dal 1945 del Museo Municipale di Amsterdam, il futuro Stedelijk Museum. Membri del consiglio di amministrazione furono eletti, tra gli altri, Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Paul Fierens, conservatore capo dei Musées Royaux de Bruxelles dal 1947, e James Johnson Sweeney, direttore dal 1952 del Solomon R. Guggenheim Museum di New York dopo essere stato per anni curatore del MoMA. La sede sociale fu fissata provvisoriamente presso il Pavillon de Marsan del Louvre, dove rimase fino al 1955. Nonostante questo ragguardevole schieramento di personalità del mondo della storia e della critica d'arte<sup>7</sup> – che certamente danno immediata autorevolezza al neonato organismo – i primi anni della Fédération furono caratterizzati da un'incertezza di fondo circa lo statuto dell'associazione, i suoi obiettivi, la sua stessa organizzazione interna, la direzione verso cui puntare gli sforzi, determinando una certa difficoltà nell'avvio di attività concrete: «Non appena

---

<sup>4</sup> Gli archivi della FIFA, al momento del suo scioglimento nel 1970, andarono dispersi; ne restano alcune parti o labili tracce tra Parigi, Bruxelles, Amsterdam e Londra, e in alcuni archivi personali, come quello di Pierre Francastel. I documenti inerenti al Comité e all'IIFA, invece, sono conservati presso la Fondazione Ragghianti di Lucca, ma ancora in fase di riordino e inventariazione: non è stato dunque possibile consultarli nell'ambito di questa ricerca.

<sup>5</sup> Un lavoro fondamentale per la ricostruzione di questa storia istituzionale è stato compiuto da Marco DEL MONTE nella sua tesi di dottorato, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, supervisore Giuseppe Barbieri, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2008/2009.

<sup>6</sup> L. LE FORESTIER, *Les films sur l'art en France après la Seconde Guerre mondiale: allers-retours entre histoire de l'art et cinéma*, in F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes 2015, in particolare p. 90 e segg.

<sup>7</sup> Colpisce il fatto che non sia eletto, nei quadri della federazione, alcun rappresentante della cultura cinematografica, sebbene l'impulso alla sua fondazione venne in primo luogo anche da personalità come Henri Langlois (fondatore e direttore della Cinémathèque Française e presidente della Fédération Internationale des Archives du Film, FIAF) che, come vedremo, giocherà un ruolo importante nelle vicende successive, sebbene sempre in posizione defilata.

nata, la Federazione cadde in un sonno letargico<sup>8</sup>.» Il giudizio di Francis Bolen è forse troppo duro, dal momento che queste incertezze non impedirono l'organizzazione di ben tre conferenze internazionali dopo quella del Louvre al ritmo serrato di una all'anno, a Bruxelles (1950), Amsterdam (1951) e Venezia (1952): tappe indispensabili nella parabola della FIFA che ripercorreremo per delinearne il percorso storico. Anzitutto, però, è bene evidenziare il legame più importante che la FIFA, così come l'ICOM, la FIAF e qualunque altra organizzazione culturale dell'epoca cercò di instaurare fin dal principio, come dimostra la presenza di Gordon Mirams alla conferenza del 1948: il legame con l'Unesco. Porsi sotto l'egida di questa agenzia rappresentava una priorità quasi ineludibile per un'organizzazione di stampo culturale nel secondo dopoguerra, ma fu soltanto nel 1952 che la FIFA ottenne dall'Unesco il riconoscimento a ONG (organizzazione non governativa), il che le consentì, a partire dal 1953, di poter beneficiare delle sovvenzioni per le proprie attività. Non si trattava però di un mero interesse economico, bensì di una comunanza di intenti e di visioni che fecero sì che la FIFA – così come l'IIFA – fossero naturalmente portate a cercare l'alleanza con l'Unesco.

Sebbene rientri solo obliquamente nel quadro della valorizzazione istituzionale del film sull'arte, tramite appunto l'intermediazione della Fédération, è perciò necessario delineare anche il carattere dell'Unesco proprio per mettere a fuoco le intenzioni e gli indirizzi di pensiero profondi che animavano queste organizzazioni.

Una delle agenzie specializzate dell'Organizzazione della Nazioni Unite, l'Unesco (United Nations Education, Science and Culture Organization), fondata a Londra nel 1945 ma la cui prima assemblea generale si tenne nel 1946, si pose fin dal principio su una linea di assoluta continuità con l'azione dell'Istituto di Cooperazione Intellettuale della Società delle Nazioni, che aveva agito nel periodo tra le due guerre in Europa<sup>9</sup>.

Fu infatti all'indomani della Grande Guerra che la necessità di un'organizzazione che garantisse rapporti di reciproco aiuto e mutua tolleranza tra le nazioni apparve indispensabile per evitare, percorrendo ogni possibile cammino diplomatico, di ripiombare in una nuova catastrofe bellica. Come ben noto, la Società delle Nazioni non poté evitare il sorgere dei regimi totalitari degli anni Venti e Trenta e il successivo conflitto armato; tuttavia, e anzi forse proprio a causa di questo fallimento, il principio di un organismo *super partes* che vigilasse sull'ordine mondiale si ripropose con ancora maggior vigoria all'indomani della seconda guerra mondiale, con la notevole differenza che, in questo caso, la portata dell'operazione fu autenticamente mondiale, con la partecipazione degli Stati Uniti, del blocco sovietico e via via dei nuovi stati africani e asiatici sorti dalla disgregazione degli imperi coloniali, mentre la Società delle Nazioni era rimasta un fenomeno di scala europea, un coordinamento tra gli stati del vecchio continente<sup>10</sup>.

La missione dell'Unesco di preservare la pace e l'ordine mondiale con i mezzi dell'educazione, della scienza e della cultura, e di garantire così libertà, giustizia, dignità e sviluppo a tutti gli uomini è chiaramente espressa fin dalla sua costituzione: «che l'ampia diffusione della cultura, e l'educazione dell'umanità alla giustizia e alla libertà e alla pace siano indispensabili alla dignità dell'uomo e costituiscano un sacro dovere che tutte le nazioni devono

---

<sup>8</sup> F. N. BOLEN, *Per il film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno VI, n. 31, luglio-agosto 1957, p. 29.

<sup>9</sup> *What is Unesco?*, Unesco, Parigi 1969, pp. 9-11.

<sup>10</sup> Sulla Società delle Nazioni, rimando a M.C. GIUNTELLA, *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle Nazioni*, CEDAM, Padova 2001.

adempiere in uno spirito di reciproca assistenza e interesse; che una pace basata esclusivamente su accordi politici ed economici dei popoli non sia una pace che possa assicurare il supporto sincero, unanime e duraturo dei popoli del mondo, e che la pace debba perciò essere fondata, per non essere destinata a fallire, sulla solidarietà intellettuale e morale dell'umanità<sup>11</sup>». Educazione, scienza e cultura sono dunque mezzi per un fine superiore che è il mantenimento della pace, il progresso morale, il miglioramento della vita di popoli e persone.

L'Unesco incarna dunque un modello di pensiero tipico degli anni successivi al conflitto mondiale, e che a sua volta contribuisce a rafforzare e diffondere: quello di un rinnovato umanesimo condotto attraverso la lotta all'ignoranza, di una fiducia nella capacità della cultura di garantire la comprensione e la convivenza tra le nazioni. Un ecumenismo laico di stampo tardo-positivista, radicato nella convinzione che la luce della scienza e del progresso sia la via per evitare la degenerazione dei rapporti di forza politica o l'inasprimento dei problemi sociali. Non a caso, la genealogia delle organizzazioni a vocazione universale del XX secolo va fatta correttamente risalire al XIX secolo, epoca in cui simili leghe e associazioni abbondarono nelle più diverse forme, da quelle ideali e politiche (il movimento suffragista, l'internazionale comunista, le associazioni di matrice pseudo-religiosa) a quelle più spiccatamente economiche (indirizzate alla diffusione del liberalismo capitalista), costituendo l'esempio di un coordinamento transnazionale a diversi livelli, tra paesi, istituzioni, associazioni e singoli individui<sup>12</sup>.

La fioritura del film sull'arte nel secondo dopoguerra, che ha le sue premesse nell'Europa degli anni Trenta dove agisce la Società delle Nazioni, può dunque spiegarsi, tra le altre concause, anche grazie all'onnipresenza di questo sentore comune, acuito dai disastri della guerra: diffondere l'alfabetizzazione, la conoscenza e la cultura come rimedio e antidoto alla degenerazione sociale verso forme di violenza brutta, conflitti bellici o violenza istituzionalizzata, come accade nei regimi totalitari. Una sorta di vaccino somministrato in larghe campagne di educazione per eradicare definitivamente questi mali dall'umanità, esattamente alla maniera dei contemporanei sforzi contro malattie come vaiolo o poliomielite.

In una simile ottica, i moderni mezzi di comunicazione assunsero una rilevanza fondamentale e, tra di essi, emerse il film documentario in qualità di vettore privilegiato di acculturamento delle masse: come già ricordato, fin dal 1947, a capo del suo Mass Communication Department, l'Unesco chiamò John Grierson, padre fondatore dell'illustre scuola britannica del documentario sociale. Scrive Grierson sul primo numero del «*Courier*», rivista ufficiale dell'organismo internazionale: «Nel 1948 l'Unesco prenderà misure molto importanti per mobilitare le risorse della stampa, della radio e del cinema al servizio della pace<sup>13</sup>». Di nuovo l'obbiettivo onnicomprensivo della "pace", costantemente rievocato dalle pubblicazioni e dalle dichiarazioni dell'Unesco, un obbiettivo tanto chiaro a primo impatto quanto articolato e complesso a una più attenta riflessione, nonché estremamente astratto e forse, sotto certi punti di vista, quasi utopico: se ne ricorderanno Alain Resnais e Marguerite Duras spendendo, con sottile e amara ironia, la protagonista di *Hiroshima mon amour* a recitare

---

<sup>11</sup> *Preamble, Unesco Constitution*, Unesco, Londra 1946, p. 2.

<sup>12</sup> Z. DRUICK, "Reaching the Multimillions": *Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film*, in L. GRIEVESON, H. WASSON (a cura di), *Inventing Film Studies*, Duke University Press, Durham-Londra 2008, p. 69. Si veda anche ID., *Unesco, Film and Education: Mediating Postwar Paradigms of Communication*, in C.R. ACLAND, H. WASSON (a cura di), *Useful Cinema*, Duke University Press, Londra 2011.

<sup>13</sup> J. GRIERSON, "Le bureau des idées". *L'information au service de la paix*, «Le Courier», vol. I, n. 1, febbraio 1948, p. 3.

in un non meglio specificato “film sulla pace” nella città simbolo della catastrofe del XX secolo, all’apice della guerra fredda.

Nell’ambito della promozione cinematografica, l’Unesco partecipa attivamente all’ampio dibattito sul film come mezzo di educazione, con un’azione che ha avuto conseguenze durature sul cinema documentario, instradandolo per lungo tempo verso il modello didattico-informativo e deprimendo altri possibili approcci e direzioni di sviluppo presenti *in nuce* negli anni Venti, quando l’apporto delle avanguardie europee avrebbe potuto germinare in percorsi diversi<sup>14</sup>. L’azione di agenti socio-politici quali l’Unesco, specie nel dopoguerra, dettò invece una visione egemonica e monolitica degli scopi e delle caratteristiche del film documentario, influenzandone in una misura notevole l’evoluzione successiva<sup>15</sup>, riducendo i termini del discorso *attorno* al documentario, la ricerca di nuove soluzioni narrative, estetiche o produttive, la capacità generale del documentario di rinnovarsi e uscire dal recinto di un cinema paternalisticamente educativo (con l’eccezione di alcuni autori di spicco, ovviamente); un’impostazione che fu particolarmente accentuata in Italia.

Non devono però essere misconosciuti i meriti dell’Unesco: con la sua rete di nazioni sottoscrittrici (dalle 35 iniziali alle 117 del 1968), di rappresentanze nazionali e di organizzazioni non governative ad esso collegate (217 nel 1968, tra cui la FIFA<sup>16</sup>) esso promosse l’incentivazione se non talvolta l’autentica creazione di circuiti alternativi per la distribuzione di pellicole che non sarebbero mai potute entrare nel circuito commerciale. Fu proprio sulla diffusione di beni culturali, di progetti scientifici, di modelli educativi, di persone, idee e media che si concentrarono i maggiori sforzi dell’agenzia, fin dal principio; un problema di enorme portata che ritornerà di continuo anche nelle conferenze e nelle risoluzioni finali – che spesso non sortirono alcun effetto concreto – della FIFA e dell’IIFA.

A dispetto dell’universalismo ecumenico proclamato dall’Unesco, infatti, il mondo del secondo dopoguerra era un mondo di frontiere, di dogane, di confini, letteralmente spaccato a metà dalla divisione tra blocco orientale e blocco occidentale, che mal si conciliava con i proclami delle Nazioni Unite e delle sue agenzie specializzate. Sul fronte della libera circolazione e del ricongiungimento, quantomeno culturale, dei due fronti contrapposti l’Unesco si impegnò alacremente, proponendosi anzitutto come ente coordinatore di iniziative e progetti realizzati a livello nazionale e locale, e incentivandone la circolazione. Nella missione di diffusione della cultura rientravano infatti l’organizzazione ricorrente, articolata e capillare di un enorme numero di conferenze, tavole rotonde, gruppi di lavoro su specifiche tematiche; la realizzazione di pubblicazioni direttamente finanziate o parzialmente supportate; o ancora, cosa che ci interessa particolarmente, la realizzazione (a dire il vero sporadica) di film sull’arte<sup>17</sup>, di etnografia, o ancora scientifici<sup>18</sup>. Oltre a ciò, tuttavia, fu la libera circolazione di materiale educativo a essere un ambito di sforzi intensi e continui. A questo scopo era interesse dell’Unesco abbatterne i possibili ostacoli:

---

<sup>14</sup> Si veda in tal senso la riflessione sviluppata da M. HGENER, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

<sup>15</sup> Z. DRUICK, “*Reaching the Multimillions*”, p. 68.

<sup>16</sup> *What is Unesco?*, pp. 16-17.

<sup>17</sup> Come i film di Enrico Fulchignoni *Art précolombien* (1954) e *Orient-Occident* (1960).

<sup>18</sup> «Nel quadro del suo programma, l’Unesco favorirà la produzione di film documentari inerenti le realizzazioni di qualche paese considerato individualmente, o su soggetti che interessano dei gruppi di nazioni nel loro insieme. Questi documentari di carattere educativo, scientifico e culturale saranno prodotti in cooperazione dagli stati membri dell’Unesco e saranno l’oggetto di una distribuzione nazionale e internazionale.» J. GRIERSON, “*Le bureau des idées*”, p. 3.

«Decisa a stimolare l'impiego dei mezzi d'informazione di massa in un senso propizio alla comprensione internazionale e alla cooperazione tra le nazioni; decisa inoltre a permettere di espandere più largamente la conoscenza del patrimonio culturale dell'umanità, l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura intraprende primariamente lo studio di misure pratiche suscettibili di ridurre gli ostacoli alla libera diffusione delle informazioni. Dunque l'Unesco si sforzerà di sopprimere ostacoli come le tariffe telegrafiche e postali eccessive, le barriere doganali troppo elevate, la censura, i contingentamenti, le restrizioni postali, e le difficoltà di controllo degli scambi nella misura in cui essi si applicano a materiale educativo, scientifico e culturale<sup>19</sup>».

Un primo passo in tal senso venne già compiuto alla terza Conferenza Generale di Beirut del 1948, con la proposta agli stati membri di un *Accordo per facilitare la circolazione internazionale di materiale visivo e audio a carattere educativo, scientifico o culturale*. Il testo dell'accordo, ratificato solo da sedici stati<sup>20</sup>, permette di comprendere meglio quali fossero i materiali audiovisivi considerati dall'Unesco come mezzi educativi e quali caratteristiche li rendevano tali:

«a) film, filmstrips e microfilm sia in forma negativa, esposta e sviluppata, che positiva, stampata e sviluppata; b) registrazioni sonore di qualunque tipo e forma; c) diapositive in vetro, modelli, statici o in movimento; tabelle a muro, mappe e manifesti. [...] a) quando il loro scopo primario è di istruire o informare attraverso lo sviluppo di un soggetto o di un aspetto di un soggetto, o quando il loro contenuto è tale da mantenere, accrescere o diffondere la conoscenza, e aumentare la comprensione e il consenso internazionale; e b) quando il materiale è significativo, autentico e accurato; e c) quando le qualità tecniche non interferiscano con l'uso del materiale<sup>21</sup>».

La natura educativa del mezzo audiovisivo è dunque definita da un generico incremento della conoscenza e della comprensione dello spettatore sul soggetto trattato, dalla qualità del materiale audiovisivo (autentico e accurato) e dalla possibilità di effettivo utilizzo del materiale, che non deve essere ostacolato dalla tecnologia impiegata a realizzarlo. Indicazioni piuttosto generiche, come in una certa misura è inevitabile per un accordo che interessa oggetti, realtà e ambiti diversissimi tra loro.

Solo due anni dopo, alla Assemblea Generale di Firenze del 1950, venne stipulato il noto Florence Agreement<sup>22</sup>, che espande le opportunità di scambi libere da dazi e sanzioni, oltre ai materiali a stampa e audiovisivi a carattere educativo (compresi cinegiornali e trasmissioni di stazioni radiotelevisive), anche a dipinti, statue, mappe, manoscritti, strumenti scientifici.

Non è qui possibile seguire ulteriormente le molteplici iniziative prese dall'Unesco e che nella maggior parte dei casi non toccano neppure tangenzialmente l'argomento di questa ricerca; sulla reale efficacia dell'operato dell'Unesco, dei suoi accordi e dei suoi protocolli, i cui risultati appaiono spesso sproporzionati rispetto alla gigantesca macchina burocratica da cui derivano – autentica montagna che partorisce un topolino – e inficiati *ab origine* dallo scarso, se non inesistente, potere che essa ha sulla sovranità dei singoli stati, diversi intellettuali esprimono dubbi e scetticismo, a partire da Ranuccio Bianchi Bandinelli nell'intervista concessa a «Cinema» e richiamata in esergo a questo paragrafo. Come già detto, l'Unesco va più correttamente considerata un'organizzazione-ombrello sotto il cui supporto risultava

---

<sup>19</sup> IBIDEM.

<sup>20</sup> Afghanistan, Brasile, Canada, Danimarca, Repubblica Domenicana, Ecuador, El Salvador, Grecia, Haiti, Iran, Libano, Paesi Bassi, Norvegia, Filippine, Stati Uniti d'America, Uruguay.

<sup>21</sup> *Agreement For Facilitating the International Circulation of Visual and Auditory Materials of an Educational, Scientific and Cultural (Beirut Agreement)*, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=12064&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12064&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), ultimo accesso 07/10/2019.

<sup>22</sup> Poi ulteriormente integrato dal Protocollo di Nairobi, ratificato all'Assemblea Generale del 1976.

naturale porsi per ottenere non solo, e non tanto, finanziamenti economici quanto soprattutto prestigio internazionale e maggiore visibilità. Non che ciò risultasse facile: i rapporti con una simile struttura burocratica erano spesso difficoltosi, come testimoniano alcune lettere presenti nell'archivio di Pierre Francastel, segretario per alcuni anni della FIFA<sup>23</sup>.

Dopo l'iniziale momento propulsivo parigino, la FIFA entra dunque in una fase di stallo. Manca uno statuto che ne delinei la missione a lungo termine e ne regoli l'organizzazione e la struttura interna, mentre nell'immediato le azioni concrete si limitano alla comunque meritoria curatela di un primo repertorio di film sull'arte, contenuto in un numero della rivista belga «Les Arts Plastiques<sup>24</sup>».

Al secondo congresso della FIFA tenutosi a Bruxelles dal 19 al 22 febbraio 1950 – in concomitanza con una serie di proiezioni che diedero vita al primo Festival del film sull'arte europeo<sup>25</sup> – le discussioni si concentrarono sull'esatta definizione da dare a questa tipologia di film<sup>26</sup>, spinoso problema che, lungi dall'essere di mera natura grammaticale, implicava numerose conseguenze di ordine concettuale e tassonomico<sup>27</sup>. Il numero della rivista «Les Beaux-Arts» dedicato al film sull'arte<sup>28</sup>, diretta emanazione delle discussioni del congresso, evidenzia come l'interesse primario sia stato, in quell'occasione, una ricognizione delle diverse produzioni nazionali di documentari sulle arti, quasi a voler mappare una situazione produttiva che, in quegli anni, appariva in pieno fermento in diverse nazioni europee, al di là di Italia, Francia e Belgio: a Paesi Bassi, Canada, Cecoslovacchia, Danimarca, Svezia, Regno Unito sono dedicati specifici articoli. Per quanto riguarda la situazione della FIFA, oltre ad alcuni cambi di funzione (il ruolo di segretario passa da Gaston Diehl a René Huyghes), non vengono in realtà fatti passi avanti sul fronte della redazione dello statuto e dunque di una definitiva istituzionalizzazione, necessaria per ottenere appoggio e sovvenzioni da ambiti governativi e sovranazionali.

È all'anno successivo, il 1951, in occasione del terzo congresso della FIFA ad Amsterdam che si giunge finalmente a uno statuto e a una definizione precisa di obiettivi, struttura, modalità d'azione.

«La maggior parte di voi sono al corrente della FIFA. È nel 1948, credo, per iniziativa di Henri Langlois, di Mary Meerson<sup>29</sup>, e di Gaston Diehl, che si fondò la Fédération internationale du Film d'art, a Parigi. Dopo la sua fondazione, il film sull'arte ha vissuto per qualche anno in disparte. Ma

---

<sup>23</sup> ARCHIVES PIERRE E GALLIENNE FRANCASTEL (d'ora in poi: Archives Francastel), Institut Nationale d'Histoire de l'Art (INHA), Parigi, scatola 8, fascicolo *Correspondence avec la Fédération internationale du Film d'art*.

<sup>24</sup> *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949.

<sup>25</sup> In realtà, già il primo congresso di Parigi aveva visto una ricca programmazione di proiezioni, con ben sessantaquattro film da undici nazioni (tra cui cinque film sperimentali della Creative Film Associates di Hollywood), configurandosi, se non proprio come un festival del film sull'arte, quantomeno come la prima, significativa rassegna ad hoc mai realizzata in Europa.

<sup>26</sup> F. N. BOLEN, *Film sur l'art ou film d'art?*, «Le Courrier», vol. III, n. 3, aprile 1950, p. 11.

<sup>27</sup> Cfr. capitolo II, § *Definire, suddividere, classificare*.

<sup>28</sup> *Le film sur l'art*, numero speciale a cura di Luc Haesaerts di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950. La rivista contiene anche il programma giornaliero delle attività, l'elenco dei film attesi per le proiezioni e i premi che la FIFA si riservava di assegnare (Gran Prix, miglior soggetto, miglior qualità tecnica, miglior sonoro). Non è stato possibile reperire i titoli vincitori, che non sembrano essere stati riportati in alcuna pubblicazione.

<sup>29</sup> Danzatrice bulgara (russa per alcune fonti) nata nel 1900 o 1902, Marie Popoff giunse in Francia insieme ai Ballets Russes di Diaghilev e fu una delle protagoniste della vita mondana di Parigi negli anni Venti e Trenta, prima di sposare il pittore e scenografo costruttivista russo Lazare Meerson, cambiando definitivamente nome e cognome. Dopo la morte di questi, conobbe nel 1941 Henri Langlois, del quale divenne nel dopoguerra moglie e collaboratrice fidatissima, contribuendo in maniera fondamentale alla storia della Cinémathèque Française fino alla sua morte nel 1993.



nel 1951, durante il Congresso internazionale dei critici d'arte, abbiamo riparlato della cosa e questo congresso è stato al tempo stesso il congresso del film sull'arte. Abbiamo mostrato diversi film e abbiamo provato a fare un progetto di statuto e di gettare basi più solide per questa federazione<sup>30</sup>.»

È dunque nel luglio del 1951, con la redazione e la delibera dello statuto, che la FIFA assume esistenza legale a tutti gli effetti. Vale la pena riportare integralmente l'articolo 3 («Objet»), dedicato agli scopi della FIFA e i mezzi previsti per aggiungerli:

«L'oggetto dell'Associazione è di promuovere, grazie a una collaborazione internazionale il più vasta possibile, la realizzazione, la conoscenza, lo studio, la conservazione e la diffusione dei film relativi alle opere d'arte.

I suoi mezzi d'azione sono l'organizzazione di Festivals e di Congressi, l'istituzione di un legame permanente tra le diverse categorie di persone (produttori, realizzatori, distributori, critici e fruitori) che s'interessano al film d'arte. L'Associazione prevede eventualmente la pubblicazione di cataloghi o di lavori (volantini, brochure, riviste, film) di educazione artistica, la costituzione di uno schedario internazionale di documentazione, d'una o più Cineteche specializzate e, in generale, qualunque forma d'attività disinteressata relativa al proprio oggetto. I mezzi finanziari di cui dispone l'associazione sono: a) i contributi [*dei membri*], b) le sovvenzioni, c) le risorse eccezionali<sup>31</sup>».

Questo articolo dello statuto FIFA (la cui sede legale viene definitivamente fissata a Parigi, Pavillon de Marsan del Louvre, e sottoposta alla legge francese per tutti gli aspetti giuridici) copre perfettamente il ventaglio di attività cui la federazione dedicherà i suoi sforzi negli anni successivi, soprattutto quelli di più intensa attività, tra il 1951 e il 1956. Rimandando al prossimo paragrafo per un'analisi dettagliata dei diversi cataloghi e repertori di documentari d'arte stilati nel corso di vent'anni, ci si concentrerà invece sull'altra questione delineata dall'articolo 3, la creazione di uno schedario internazionale e di un centro di studi, con relativa cineteca specializzata, sul film sull'arte. Un progetto ambizioso di cui si comincia a discutere già prima del congresso di Amsterdam, e che pone in maniera non semplice i rapporti tra FIFA e FIAF (Fédération Internationale des Archives du Films). La soluzione prospettata è quella di creare questo centro di studio presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam; ma l'idea non è di facile realizzazione e non suscita unanimi entusiasmi.

La nomina di Pierre Francastel a segretario nel 1951 ci consente di seguire più da vicino l'iter di questa vicenda – il cui esito non sarà comunque quello sperato – tramite alcuni documenti conservati nel suo archivio parigino<sup>32</sup>. Raccogliendo il compito di segretario dal suo predecessore René Huyghe, Francastel rimase in carica fino alle dimissioni nel 1954: un'esperienza non facile, e quasi turbolenta in alcuni frangenti, contraddistinta da attriti con Sandberg e Langlois proprio in riferimento alla costituzione dell'archivio, e sul piano esterno dal delicato rapporto con Ragghianti e il suo Comité pour le Cinéma et les Arts Figuratifs. Il periodo francastelliano rappresenta però anche quello di maggior vivacità della Fédération, che successivamente entrerà in una fase di attività più ordinarie e regolari fino alla fine del decennio, attività che poi declineranno gradatamente nel corso degli anni Sessanta. Non è tanto la creazione di una cineteca del film sull'arte, considerata da tutti i membri del consiglio

---

<sup>30</sup> William SANDBERG, citato in F. GUERIN, *La Fédération Internationale du Film sur l'Art*, «Zeuxis. Film sur l'art – Film on art», anno I, n. 1, autumn 2000, p. 18.

<sup>31</sup> Statuto della FIFA, dattiloscritto, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>32</sup> Per un esame più approfondito del ruolo di Francastel all'interno della FIFA, si veda il saggio di François ALBERA, *Pierre Francastel, un historien de l'art à la FIFA*, in F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT (a cura di), *Le film sur l'art*, pp. 101-116.

amministrativo un'inderogabile necessità per far fronte ai problemi di conservazione, reperimento e consultazione dei film e per rispondere allo statuto da poco varato, a suscitare controversie, quanto il luogo e le modalità di gestione.

Da un lato, Henri Langlois, il cui apporto è indispensabile per avere il sostegno della FIAF, contesta l'idea stessa di una cineteca autonoma dedicata al documentario artistico: «Cineteca del film d'arte? Siamo noi la Cineteca d'arte. Siamo noi che li conserviamo. C'è confusione tra film d'arte e film sull'arte»<sup>33</sup>. Le mire di Langlois puntano in realtà ben più lontano, a ricondurre la FIFA nell'alveo della Cinémathèque Française e della FIAF – quasi paradossalmente, se si pensa che proprio lui era stato una delle eminenze grigie che avevano spinto alla creazione della Fédération nel 1948. Francastel, consapevole di quest'azione di progressivo assorbimento cui punta Langlois, si adopera per conservare all'associazione spazi di manovra e di libertà, arrivando a scontri che devono essere stati molto veementi e diretti<sup>34</sup>.

Al di là di discussioni informali già a partire dal 1950, è solo dal 1952 che si concretizza l'idea di un Centro Internazionale di Diffusione e Informazione del Film sull'Arte, ospitato dallo Stedelijk Museum di Amsterdam, e di una Cineteca Internazionale del Film sull'Arte presso la Cineteca Olandese<sup>35</sup>; a tale scopo viene ammesso in quell'anno nel Consiglio di Amministrazione un secondo membro olandese, Jan De Vaal, incaricato della raccolta e della conservazione delle pellicole<sup>36</sup>. Un protocollo d'intesa con la FIAF era indispensabile, poiché era alla rete già esistente delle cineteche che si sarebbero appoggiate le operazioni di costituzione e di manutenzione dell'archivio. Un primo negoziato dettagliato avviene il 2 novembre 1952 ad Amsterdam tra i rappresentanti di FIFA, FIAF e della Cineteca Olandese, dalla quale risulta un primo testo dell'accordo che, come stabilito dal Consiglio del 2 dicembre 1952, dovrà essere sottoposto a due modifiche per la completa approvazione: la FIAF dovrà avere diritto a due rappresentanti permanenti in seno alla FIFA e l'accordo dovrà precisare meglio la gestione delle copie, indicando quali dovranno essere conservate in pianta stabile a Amsterdam e quali la FIFA potrà invece movimentare per il noleggio e il prestito. Viene inoltre ribadito che la Cineteca Internazionale del Film sull'Arte, pur ospitata dalla Cineteca Olandese, sarà indipendente da essa e farà capo direttamente alla FIFA.

Al quarto Congresso Internazionale della FIFA, ospitato su invito del presidente Petrucci durante il Festival di Venezia (precisamente dall'11 al 15 agosto 1953) la questione della Cineteca riemerge prepotentemente, in un clima avvelenato da fraintendimenti emersi nelle settimane precedenti. Nel mese di luglio, i delegati della FIAF André Thirifays, della Cinémathèque royale de Belgique, e Freddy Buache, della Cinémathèque suisse, fanno infatti sapere a Francastel che il testo dell'accordo, non conforme alle discussioni intraprese a Amsterdam nel novembre 1952, non sarà accettato a Venezia dalla FIAF; un'insinuazione che non manca di indignare lo storico dell'arte. Un nuovo protocollo d'intesa stilato da Buache

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 113.

<sup>34</sup> Lo testimonia la lettera indirizzata a Francastel da Langlois, in cui questi avverte lo storico dell'arte della sua intenzione di denunciarlo se avesse nuovamente esternato "affermazioni diffamatorie" nei suoi confronti, come, a detta di testimoni, era avvenuto ad Amsterdam: probabilmente Langlois si riferisce a una riunione che si svolse nei Paesi Bassi il 2 novembre 1952. Lettera del 19 marzo 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>35</sup> Nello stesso periodo anche il Comité CIDALC di Ragghianti avvia la costituzione di «una cineteca, una fototeca e una biblioteca sul film sull'arte» a Palazzo Strozzi a Firenze; F. N. BOLEN, *Per il film sull'arte*, p. 28.

<sup>36</sup> Verbale del Consiglio della Federazione del 13 dicembre 1952, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8. Agli atti di questo e del successivo Consiglio (15 agosto 1953) risulta la ricezione di una sovvenzione di 2000 dollari annui, per due anni, da parte dell'Unesco, proprio per la costituzione del Centro e della Cineteca. De Vaal era dal 1946 direttore del Nederlands Historisch Film Archief (divenuto nel 1952 Nederlands Filmmuseum e nel 2010 EYE Film Institute Netherlands), carica che mantenne per quarant'anni, fino al 1987.

viene presentato a Venezia come rispondente agli scambi intercorsi nel novembre 1952 in Olanda, nel quale il nome di Henri Langlois (o in alternativa quello di Mary Meerson) è proposto come rappresentante della FIAF all'interno del comitato direttivo della FIFA: in tal caso, viene esplicitamente ribadito che «è necessario che termini lo scontro con monsieur Francastel<sup>37</sup>». Al Consiglio veneziano questa risoluzione di accordo viene nuovamente respinta, ribadendo che «la continuazione dei negoziati è subordinata alla preventiva ratifica dell'accordo nei suoi termini preventivamente fissati, con riserva di uno o due precisazioni suggerite o accettate dal Segretario generale, tenuto conto dei verbali di Amsterdam e del testo originale dell'accordo che si trova nelle sue mani<sup>38</sup>».

Che le negoziazioni siano proseguite, e in quali termini, dopo il 1953 non è desumibile dai documenti dell'archivio Francastel. Il catalogo *Films on Art* del 1953, a cura di Francis Bolen, riserva nondimeno un'intera pagina al Centro Internazionale di Amsterdam, indicato come uno dei due organi permanenti della Federazione, insieme alla Segreteria di Parigi, e il cui compito consiste «nell'assistere ogni persona desiderosa di ottenere informazioni sull'esistenza di film o sulla possibilità di acquistare diritti commerciali o di altro tipo su questi film, o stampe di essi<sup>39</sup>». Il testo prosegue indicando anche la Cineteca Internazionale del Film sull'Arte, destinata principalmente al deposito e alla consultazione in loco delle copie, e soltanto a una circolazione limitata per via dei diritti di produttori e registi sulle opere.

Nello scontro che si delinea tra FIFA e FIAF, tra Langlois e Francastel, sembra di poter intravedere due distinte spinte, talvolta conflittuali, che animano il dibattito nato negli anni Trenta e in piena espansione nel dopoguerra circa la conservazione del cinema. Da un lato, esso rappresenta un bene di esclusiva pertinenza di cineteche e archivi cinematografici, sorti indipendentemente dalle istituzioni preposte alla conservazione e alla valorizzazione dell'arte, dai circoli cinefili e dagli ambienti dell'avanguardia europea del periodo interbellico. Dall'altro lato, una parte dei professionisti del mondo museale (storici e critici, curatori, direttori) inizia a vedere nel film un bene di spiccato valore artistico da conservare, collezionare, catalogare ed esporre, facendo rientrare il cinema nel novero delle arti figurative di cui essi devono, o dovrebbero, occuparsi, sul modello inaugurato dalla Film Library del Museum of Modern Art di New York<sup>40</sup>. La gestione del patrimonio filmico, in quest'ottica, dovrebbe essere affidata alla rete internazionale dei musei con le sue istituzioni specifiche (come l'ICOM) invece che al network, relativamente indipendente, delle cineteche coordinato dalla FIAF.

Il vero punto debole del progetto era rappresentato dalla scarsa possibilità di convincere i produttori ad inviare una copia dei propri film sull'arte alla Cineteca di Amsterdam, per di più a titolo gratuito o quasi: la Federazione non poteva infatti permettersi l'acquisto delle copie e dei diritti d'uso e di proiezione. Se il Centro di informazione ebbe un ruolo nelle attività della FIFA, sulla costituzione e sulle attività della Cineteca le fonti tacciono. In un approfondito resoconto sulle istituzioni europee deputate al documentario d'arte, tenuto a New York nel 1957 in occasione del III Festival del Film sull'Arte del Metropolitan Museum, Francis Bolen afferma esplicitamente che «la Fédération sperimentò che la costituzione di una Cineteca era assai difficile, dato che era possibile raccogliere solo pochi fondi. Questo è il perché la

---

<sup>37</sup> Lettera di Freddy Bauche del 29 luglio 1953, citata da F. ALBERA, *Pierre Francastel, un historien de l'art à la FIFA*, p. 114.

<sup>38</sup> Verbale del Consiglio della Federazione del 15 agosto 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>39</sup> F.N. BOLEN, *Films on Art. Panorama 1953*, Unesco, Parigi 1953, p. 16.

<sup>40</sup> Sulla Film Library del MoMA di New York e in generale sul rapporto tra cinema e musei, si veda il capitolo V.

Fédération ha attualmente relegato il Centro di Amsterdam come ultima delle sue preoccupazioni<sup>41</sup>». Il pericolo per la FIAF (e per Langlois) che un'altra Fédération esercitasse una funzione di controllo e salvaguardia sul patrimonio filmico inteso come "arte" era stato scongiurato<sup>42</sup>.

Al Congresso di Venezia Francastel si trovò inoltre faccia a faccia con Ragghianti, presidente e maggior animatore del Comité CIDALC International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs.

Per inquadrare il Comité bisogna preventivamente fare riferimento all'organizzazione maggiore nella quale esso si collocò, il CIDALC (Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma), fondato a Parigi nel 1930 dal rumeno Nicolas Pillat, divenutone nel dopoguerra vice-presidente e segretario permanente. Dall'iniziale missione di diffusione delle arti attraverso il cinema, il CIDALC si indirizzò nel dopoguerra verso il sostegno del cinema come mezzo pedagogico e didattico, di promozione della cultura in senso lato, con particolare attenzione al rapporto tra film e giovani generazioni. Esso fu dunque un ulteriore prodotto di quel clima culturale che portò alla nascita dapprima della Società delle Nazioni (sotto la cui egida il CIDALC operò negli anni Trenta) e quindi dell'ONU e dell'Unesco. La struttura dell'organizzazione era fondata attorno a due poli principali, il Comitato Internazionale con sede a Parigi, e il Centro Internazionale a Roma, guidato da Mario Verdone, con funzioni di coordinamento e collegamento grazie anche alle sovvenzioni annuali del Governo italiano<sup>43</sup>. Data l'amplissimo ventaglio di ambiti toccati dal CIDALC, dal film scientifico a quello turistico, dal film per ragazzi a quello medico, iniziò a emergere negli anni una sorta di suddivisione delle competenze tra i vari comitati nazionali e le singole istituzioni poste sotto il suo controllo: ogni nazione, anche attraverso l'organizzazione di rassegne periodiche, l'elaborazione di pubblicazioni o la produzione di documentari diveniva punto di riferimento per una certa tipologia di film culturale<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> F. N. BOLEN, *Per il film sull'arte*, p. 30.

<sup>42</sup> Francis Guerin, nella sua ricostruzione della storia della FIFA sulle pagine di «Zeuxis», afferma che nel 1955 la sede della Fédération fu spostata dal Pavillon de Marsan alla rue Spontini, proprio negli stessi uffici che ospitavano la FIAF e la Cinémathèque Française. La notizia potrebbe giustificare il fatto che parte dell'archivio FIFA sia confluito nelle collezioni della Cinémathèque, come afferma Albera; tuttavia, nel catalogo *Dix ans de film sur l'art* del 1966, a cura della stessa FIFA, l'indirizzo indicato è nuovamente quello di Pavillon de Marsan, Louvre, rue de Rivoli 1, dove la Segreteria sembra essere ritornata in un momento imprecisato all'inizio degli anni Sessanta. Nelle lettere intestate della Fédération dalla fine degli anni Cinquanta appare come indirizzo di riferimento rue de Faubourg Saint-Honoré 140, molto probabilmente l'indirizzo privato della segretaria della Federazione Simone Gille-Delafon. La sede parigina della Fédération sembra essere dunque stata quella di rue Rivoli, tranne che per una breve parentesi attorno a metà anni Cinquanta, quando fu trasferita in rue Spontini; il materiale consultato non permette tuttavia una maggiore precisione nel delineare questi spostamenti di sede.

<sup>43</sup> Su «Cinéma éducatif et culturel», rivista ufficiale del CIDALC che pubblica anche resoconti e verbali delle riunioni, si legge: «[Pillat] chiede in seguito la ratifica del budget del CIDALC per l'anno 1955-56, basato sulla somma di 6.250.000 lire, somma che rappresenta, come gli altri anni, la sovvenzione della Direzione Generale per lo Spettacolo d'Italia per 6.000.000 e la sovvenzione della Direzione Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri d'Italia per 250.000 lire» (n.12-13, 1956, p. 34).

<sup>44</sup> «Ad esempio, il Comitato Nazionale belga CIDALC organizza ogni anno [...] il "Festival Internazionale del Film Turistico e Folcloristico". Il Comitato Nazionale francese presta speciale attenzione al "film per l'infanzia". Il Comitato Nazionale spagnolo ha organizzato Festivals internazionali per i "Films sulla danza e il balletto"». (F. N. BOLEN, *Per il film sull'arte*, p. 26). Queste "specializzazioni" non mancano di generare confusione e contraddizioni nei commentatori. Theodore Bowie, nel delineare la struttura del CIDALC, afferma infatti che «la specialità della Gran Bretagna, per esempio, è il film per l'infanzia; quella di Monaco, film sul turismo; quella della Spagna, film sulla danza» (T. BOWIE, *Film sull'arte in Italia*, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 14-15, 1957, p. 28).

All'interno di questo quadro istituzionale viene creato, durante il Congresso del CIDALC di Firenze del 1950, il Comité International CIDALC pour le Cinéma et les Arts Figuratifs, con sede presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte di Firenze, su proposta di Ragghianti e presieduto da lui stesso. Lo Studio compariva già come produttore dei primi due cortometraggi di Ragghianti, il critofilm *La deposizione di Raffaello* e il film storico (non propriamente critofilm, come lo storico dell'arte lucchese tiene a precisare<sup>45</sup>) *Lorenzo il Magnifico e le arti*. Che Ragghianti, figura eminente tanto nella riflessione quanto nella concreta realizzazione di documentari d'arte, si impegnasse anche a livello istituzionale e organizzativo per la diffusione dell'arte attraverso il cinema non dovette probabilmente sorprendere nessuno. Nei primi anni di vita (dopo una prima assemblea a Venezia nel 1951, dove raccolse l'appoggio della Biennale, e la ricezione di sovvenzioni da parte del Governo), il Comité si strutturò solidamente, annoverando numerose adesioni di personalità dell'arte, del cinema, di semplici interessati al fenomeno; in particolare, oltre a incontri e riunioni, il Comité si concentrò sulla redazione di un poderoso catalogo di film sull'arte, e tentò di instaurare un legame con la FIFA: legame che fosse, ovviamente, paritario e non subordinato. Le due istituzioni avevano infatti una missione, una struttura, delle finalità estremamente simili, tanto da apparire quasi ridondanti se poste l'una accanto all'altra. La presenza di due associazioni concorrenti non favoriva infatti la conoscenza e la diffusione del film sull'arte, ma si potrebbe quasi ipotizzare che disperse maggiormente le forze e le risorse, dal momento che i membri e i partecipanti delle due istituzioni risultavano, nella maggior parte dei casi, gli stessi. Da entrambe le parti si avvertì la convenienza di un'unione di sforzi e d'intenti, e tuttavia nessuna delle due intendeva cedere la propria autonomia per "confluire" nell'altra.

Al quarto Congresso FIFA nel 1953, Ragghianti partecipò in qualità di presidente del Comité. Nel verbale del Consiglio leggiamo che «il Consiglio prende atto con la più viva soddisfazione della presenza al Congresso del sig. Ragghianti, rappresentante del Comité CIDALC di Firenze [...]. Registra i termini dell'accordo realizzato con il sig. Ragghianti per quanto concerne l'istaurazione di un legame permanente tra i due organismi per l'intermediario di uno scambio di rappresentanti e per quanto riguarda gli *scopi più limitati* del Comité di Firenze<sup>46</sup>». L'avvenuta presa di contatti per stabilire un'amichevole compartecipazione alla missione divulgativa del film sull'arte è ribadita anche dall'organo ufficiale del CIDALC, nella sezione delle notizie: «Il Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs ha partecipato nell'agosto del 1953 al Congresso della FIFA, in occasione del Festival di Venezia. Il Comité e la FIFA hanno definito i loro rapporti, estremamente cordiali, di collaborazione e di integrazione culturale. Tra il professor Francastel, presidente della FIFA [sic!] e il sig. Ragghianti, presidente del Comité, che ha la sua sede a Firenze, è stato stabilito un piano di rapporti e di lavoro nel comune interesse della cultura cinematografica<sup>47</sup>.»

Ragghianti era stato invitato a Venezia proprio da Francastel, invito che l'aveva lasciato «non senza meraviglia» di fronte all'appoggio che la Biennale, a suo dire, accordava alla FIFA

---

<sup>45</sup> C.L. RAGGHIANI, *Informazione sul critofilm d'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno IV, n. 23, marzo-aprile 1956, poi in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952 [1957], p. 285.

<sup>46</sup> Verbale del Consiglio della Federazione del 15 agosto 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8. Il corsivo è mio: sul fatto che il Comité CIDALC avesse scopi più limitati della FIFA Ragghianti avrebbe certamente avuto da ridire, e il confronto tra le due associazioni non giustifica in alcun modo una simile specificazione.

<sup>47</sup> In «Cinéma éducatif et culturel», anno II, n.5, 1953, p. 41.

a discapito del Comité, come scrive in una lettera inviata al direttore Antonio Petrucci e a Umbro Apollonio, responsabile dell'Archivio dell'ente veneziano<sup>48</sup>. Il breve scambio epistolare che intercorre tra Ragghianti, Apollonio, Petrucci e Francastel getta luce sulle relazioni delle due organizzazioni con un partner tanto importante come la Biennale, oltre a rivelare la neppure troppo sottile competizione instauratasi tra le di esse. «La ragione per la quale il “Comité” sorse, nel quadro dell'organizzazione internazionale CIDALC, fu principalmente quello di assicurare all'Italia la sede di un'attività internazionale che ci riguarda con particolare interesse, sia culturale che economico. E difatti al programma del “Comité” fu assicurata l'adesione di numerosi associati anche della FIFA, in ragione della diversa funzione, degli scopi disinteressati ed eminentemente culturali del “Comité CIDALC”<sup>49</sup>». Il Comité avrebbe dunque un carattere spiccatamente culturale, dunque maggiormente in accordo con la Biennale di Venezia, la quale ha già garantito il suo appoggio in occasione della prima riunione nel 1951, mentre la FIFA «fino all'anno scorso, ebbe carattere spiccatamente professionistico, sindacale e di categoria (interessi dei produttori, distributori, ecc. di films d'arte)<sup>50</sup>». Secondo Ragghianti, proprio la comparsa del Comité e il suo progressivo emergere quale punto di riferimento per il film sull'arte aveva provocato nel 1952 da parte della FIFA «una reazione imprevista: l'annuncio, cioè, che la FIFA mutava sostanzialmente i propri caratteri ed i propri scopi, aggiungendo agli altri del suo Statuto quelli del nostro<sup>51</sup>». Quale fosse questo cambiamento intercorso nello statuto della FIFA, che non era mai stato modificato, bensì semplicemente adottato con grande ritardo, e dove Ragghianti ravvedesse nell'attività della federazione un carattere professionistico e sindacale appare davvero difficile dire, a tal punto che lo stesso Apollonio (membro sia della FIFA che del Comité), nella lettera di resoconto a Petrucci scrive che «non mi risulta che la FIFA si sia mai proposta un carattere professionistico, sindacale e di categoria; ha sempre tenuto fede, bensì, fin dal giugno 1948 quando è stata fondata, al principio stabilito nell'articolo 3 del suo statuto [...]. Non capisco perciò come Ragghianti possa affermare che alla fine dello scorso anno la FIFA abbia sostanzialmente mutato i propri scopi<sup>52</sup>».

Pur ribadendo più volte la massima volontà di collaborazione con la FIFA per consolidare e aumentare le attività attraverso una sinergia efficace, nella reciproca autonomia delle due associazioni, Ragghianti continua ad insistere nel corso della lettera sulla difesa di una sorta di diritto italiano sulla materia: «in seguito a ciò, sono intervenuti *pourparlers* con la FIFA, per verificare se ancora una volta si dovesse cedere il passo davanti a *una iniziativa fino ad un certo punto esclusiva per l'Italia*<sup>53</sup>». Seguono le motivazioni per le quali la Biennale dovrebbe garantire di preferenza l'appoggio al Comité rispetto alla FIFA (tra cui quella di garantire «entro ragionevoli limiti, anche gli interessi nostri [*degli italiani*], in un campo che è fuori di dubbio ci assicuri la priorità<sup>54</sup>»). Apollonio, nella sua relazione per Petrucci, interpreta la lettera di Ragghianti come frutto di un equivoco circa l'avvallo della Biennale alla FIFA, un appoggio

---

<sup>48</sup> Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti ad Antonio Petrucci e, per conoscenza, a Umbro Apollonio del 19 giugno 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>49</sup> IBIDEM, sottolineato nell'originale.

<sup>50</sup> IBIDEM.

<sup>51</sup> IBIDEM.

<sup>52</sup> Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 6 luglio 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>53</sup> Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti ad Antonio Petrucci del 19 giugno 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8 (mio corsivo).

<sup>54</sup> IBIDEM.

tutt'altro che sostanziale, bensì di semplice cortesia verso una cortese richiesta giunta da Parigi: «Se non erro l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale ha dato il suo patrocinio a diversi congressi e diverse istituzioni che si propongono la diffusione e il potenziamento del cinema. Non vedo perché avrebbe dovuto negarlo proprio alla FIFA, che è affiliata all'Unesco, dopo averlo concesso al CIDALC, associazione riconosciuta dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri. In effetti, l'appoggio che l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia viene a dare alla FIFA si limita a consentire che la FIFA tenga il suo IV Congresso a Venezia in coincidenza con la IV Esposizione Internazionale del Documentario e del Cortometraggio<sup>55</sup>».

Nella lettera che infine, il 23 luglio, Francastel invia a Apollonio (che in via riservata gli aveva fatto avere copia della missiva di Ragghianti), lo storico dell'arte parigino si limita a commentare – velenosamente – che «nell'aprile 1950 una riunione delle Associazioni non governative convocata dall'Unesco risultò in un fallimento del CIDALC, essendo risultata la sola di 15 associazioni convocate incapace di formulare chiaramente i propri scopi e di giustificare un'attività positiva. Fu in seguito a questo incidente che l'Unesco si interessò a noi. Sono certo che la nostra buona intesa con la Biennale serve i legittimi interessi italiani che le false manipolazioni del CIDALC avrebbero compromesso<sup>56</sup>». A dispetto perciò di quanto annunciato nel verbale della FIFA o sulla rivista del CIDALC, entrambe le associazioni, pur disposte a una collaborazione, non intendevano cedere una posizione di reputata preminenza nel panorama internazionale.

Un accordo non si raggiunse mai, e entrambe continuarono ad operare l'una accanto all'altra. Nella lunga postilla a cura della redazione di «SeleArte» apposta a un articolo di Francis Bolen del 1957 sono fornite ulteriori informazioni. Il testo ribadisce più volte il carattere di cortese e amicale collaborazione («sulla via della cooperazione attiva e dello scambio continuo<sup>57</sup>») tra le due associazioni fin dalla fondazione del Comité nel 1950, e i rapporti continui fintanto che Francastel rimase alla segreteria dell'associazione (1954). Dopo un periodo di stallo, durante il quale il Comité divenne Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA) in occasione del II Congresso sul Cinema e le Arti Figurative tenutosi a Palazzo Strozzi a Firenze (25-28 settembre 1955), nel 1955-1956 l'IIFA «ha proposto alla FIFA la nomina di una commissione paritetica per studiare la forma di fusione tra di due organismi, ambedue internazionali ed egualmente di grande autorità per la adesione di membri che rappresentano il meglio di coloro che si interessano del film sull'arte<sup>58</sup>». La fusione tra le due realtà è l'unica possibilità prospettata da Firenze: per compiere questo passo «manca solo, dunque la buona volontà<sup>59</sup>», presente solo da parte dell'IIFA, che non può però accettare la soluzione proposta dalla FIFA di confluire in essa come comitato nazionale italiano, secondo l'articolo 5 del suo statuto. Dunque la duplicità del panorama istituzionale permase invariata, con FIFA e IIFA, associazioni pressoché gemelle, a

---

<sup>55</sup> Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 6 luglio 1953 Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>56</sup> Lettera di Pierre Francastel a Umbro Apollonio del 23 luglio 1953, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8. Sulla qualità dei rapporti tra Ragghianti e Francastel le poche lettere che i due si scambiarono non lasciano intravedere molto. Nel 1955 Francastel scrive a Ragghianti (lettera del 19 marzo): «mi piacerebbe parlarvi anche del film sull'arte. Sapete che ho rotto con Sandberg e l'Unesco. C'è senza dubbio qualcosa di nuovo da fare.» Forse pensava, abbandonata la FIFA, di impegnarsi nel Comité? Nessuna prova supporta però questa suggestione. I due si incontrano poche settimane dopo a Forte dei Marmi in occasione di un viaggio in Italia del francese, cui segue un biglietto di entusiastici ringraziamenti per la giornata trascorsa insieme.

<sup>57</sup> *Postilla*, FRANCIS N. BOLEN, *Per il film sull'arte*, p. 32.

<sup>58</sup> *IVI*, p. 33.

<sup>59</sup> *IBIDEM*.

spartirsi, senza fare alcun sostanziale passo l'una verso l'altra, «l'inevitabile peso che deriva dall'esistenza stessa di due organismi analoghi i quali svolgono la propria attività in un campo ristretto, anzi specializzato<sup>60</sup>».

È sempre in questo anonimo testo<sup>61</sup> sui rapporti tra le due associazioni che viene correttamente individuato un significativo giro di boa della storia istituzionale del film sull'arte, nel biennio 1954-1955: «mentre la FIFA entrava in crisi, il “Comité CIDALC” svolgeva cospicua attività, si organizzava, e concludeva questo primo ciclo della sua attività col Congresso fiorentino del 1955 e la costituzione dell'IIFA, proposta da Paul Haesarts [sic] e con l'adesione, sia in assemblea che nei comitati direttivi, di membri autorevolissimi della FIFA<sup>62</sup>.»

Le dimissioni di Francastel da segretario della FIFA, cui seguono immediatamente, per solidarietà, quelle del vice-presidente Luc Haesaerts, complice anche lo scarso interessamento per la situazione della presidente Iris Barry, indeboliscono momentaneamente la dirigenza di un'organizzazione che non è mai riuscita a porsi veramente come punto di riferimento internazionale al pari, per esempio, dalla FIAF o dell'ICOM. Francastel rassegna una lettera di dimissioni alla Barry il 9 giugno 1954, all'indomani di una riunione del Consiglio della Fédération. Nella lettera, le motivazioni si articolano in tre punti: anzitutto, da un punto di vista personale, c'è il problema delle tensioni con Sandberg e de Vaal, che intendono estrometterlo con manovre sottobanco dal Consiglio, perché «ho difeso l'autonomia della Federazione contro diverse fonti d'influenza»<sup>63</sup>, rivelando un'attitudine ostile supportata dall'osservatore dell'Unesco alla riunione, Peter Bellew; in secondo luogo, e ciò che è più grave, lo preoccupano la gestione corrente e la situazione finanziaria del Centro di Amsterdam: dopo più di sei mesi dalla scadenza del 15 gennaio, Sandberg non ha ancora presentato un resoconto-spese dettagliato all'Unesco, tanto che Francastel sospetta irregolarità nella gestione delle sovvenzioni<sup>64</sup>; infine, il parigino non ritiene consono che una medesima persona detenga le cariche sia di tesoriere della Federazione che di direttore del Centro.

Usciti di scena Francastel e Haesaerts, la FIFA sembra essere giunta al capolinea: per la restante parte del 1954 nulla si muove, e solo all'inizio del 1955 proprio Sandberg tenterà di rimettere in piedi gli organi direttivi coinvolgendo i vecchi membri, tra cui Umbro Apollonio che avverte Francastel della mossa<sup>65</sup>. Si tratta di un processo lungo e difficoltoso se a giugno, a un anno dalle dimissioni, Francastel scrive a una non meglio specificata “madame”: «Per il film d'arte ci sono state delle rivoluzioni. Non mi sono trovato d'accordo con Sandberg che ha gestito i fondi dell'Unesco in maniera irregolare. Mi sono dunque ritirato con un certo scalpore. Da allora, la cosa va male. Gli inglesi e gli olandesi tentano di rinfocolarla. Faccio ogni riserva sui loro progetti e desidero tenermene completamente al di fuori<sup>66</sup>».

---

<sup>60</sup> IBIDEM.

<sup>61</sup> Probabilmente redatto dallo stesso Ragghianti o dalla moglie Licia Collobi. Si veda la nota 145 di questo capitolo.

<sup>62</sup> *IVI*, p. 32.

<sup>63</sup> Lettera di Pierre Francastel a Iris Barry, Presidente della FIFA, del 9 giugno 1954, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8. Francastel si riferisce forse alle pressioni di Langlois, che aveva negli olandesi e in Denis Forman degli alleati all'interno della FIFA.

<sup>64</sup> Accusa ribadita nella lettera al Direttore Generale della divisione Arts et Letters dell'Unesco, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, spedita in data 10 maggio 1955, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>65</sup> Lettera di Umbro Apollonio a Pierre Francastel del 20 gennaio 1955, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.

<sup>66</sup> Lettera di Pierre Francastel del 1 giugno 1955, Archives Francastel, INHA, Parigi, scatola 8.



Il Comité, ormai Istituto Internazionale del Film sull'Arte, invece, non perde tempo: il convegno organizzato a Firenze presso lo Studio di Storia dell'Arte riunisce un folto numero di storici e critici d'arte, personalità del mondo del cinema, protagonisti del documentario artistico, dando vita all'occasione di scambio e d'incontro più proficua del decennio, i cui atti sono interamente pubblicati l'anno successivo sulla rivista «Film<sup>67</sup>». L'asse del mondo del documentario d'arte sembra spostarsi, o quantomeno riassetarsi, da Parigi e Amsterdam a Firenze. Nel decennio successivo l'attività dell'IIFA – dove all'inizio degli anni Sessanta si occupano di film sull'arte giovani studiosi come Cesare Molinari, Pasquale Rocchetti, Lara Vinca Masini – si concentra su un attento lavoro di catalogazione e divulgazione dei film sull'arte, con rubriche su riviste («SeleArte», «Critica d'arte»), l'edizione di un secondo catalogo aggiornato nel 1963 (dopo quello ragghiantiano del 1953), e soprattutto l'impegno nella produzione dei critofilm. Rispetto alla FIFA, l'IIFA ha dunque il merito di essersi cimentata, sotto la spinta del suo presidente, sul fronte diretto della realizzazione di film sull'arte, e non soltanto nell'opera di informazione, diffusione, instaurazione di contatti e di accordi, organizzazione di (e partecipazione a) festival, congressi, tavole rotonde. La più notevole differenza tra le due associazioni risiede proprio nella presenza di una figura carismatica e infaticabile come Ragghianti che per molti aspetti “trascinò” il Comité prima e l'Istituto poi a divenire un punto di riferimento, modellandolo sui propri interessi e sulla propria immagine di autorevole studioso. Alla FIFA mancò invece un leader in tal senso: non diretta emanazione degli sforzi di un intellettuale, piuttosto frutto di un sentore condiviso di fronte a un fatto culturale nuovo e subito recepito come pieno di promesse, la Fédération ebbe un carattere più collettivo e meno fondato sulle iniziative di una singola personalità, e forse anche per questo più soggetta a periodi di stallo, confusione e inattività.

Nel giro di un paio d'anni la FIFA riprese la sua azione promotrice: nel 1956 partecipa all'organizzazione di una sezione dedicata al film sull'arte del Festival di Edimburgo, cui seguirono le retrospettive alla Biennale di Venezia del 1957 e 1958, e i rapporti con il nascente Gran Premio Bergamo<sup>68</sup>.

La composizione del consiglio di amministrazione varia profondamente nel 1956: mentre la presidenza onoraria passa a Lionello Venturi e James Johnson Sweeney, viene eletto presidente Denis Forman e vice-presidente Umbro Apollonio; Mary Meerson (vicina a Langlois e che era stata fino a quel momento tenuta lontana dai vertici dell'organizzazione da Francastel) diviene membro permanente; alla segreteria Henri Storck (segretario generale) e Simone Gille-Delafon (segretaria esecutiva). Quest'ultima, critica d'arte già molto attiva per l'Association Internationale des Critiques d'Art, rimarrà in tale funzione fino al 1970 e rappresenta il vero nucleo operativo dell'organizzazione, come dimostra la corrispondenza rintracciata tra Venezia e Bergamo. Solo Willem Sandberg mantiene la sua funzione di tesoriere nel nuovo assetto dirigente. Al 1955 risale invece un cambiamento dello statuto, applicato a partire dal 1956, che prevede la creazione di comitati nazionali: il primo a formarsi sarà proprio il Centre Français du Film sur l'Art, con l'interessamento sempre di Langlois<sup>69</sup>. Nel 1966 i comitati nazionali sono ormai diciassette: Repubblica Federale Tedesca, Austria, Belgio, Brasile, Danimarca, Stati Uniti d'America, Francia, Italia, Giappone, Messico, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Regno

---

<sup>67</sup> «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, 1956, n. 5-6.

<sup>68</sup> Cfr. capitolo VII.

<sup>69</sup> F. GUERIN, *La FIFA: définition d'un genre cinématographique*, «Zeuxis. Films sur l'art – Films on Art», anno I, n. 2, hiver 2001, p. 48.

Unito, Svizzera, Venezuela, Jugoslavia<sup>70</sup>. L'attivazione dei comitati nazionali, che avrebbero dovuto replicare su scala ridotta le attività dell'organizzazione internazionale, aveva l'obiettivo di delegare e ripartire le mansioni del segretariato centrale di Parigi, che avrebbe agito come collettore e organizzatore delle informazioni. Uno dei problemi maggiormente avvertiti dalla FIFA, come anche dall'IIFA, era infatti quello di mantenersi aggiornata sulla produzione di documentari d'arte, spesso poco pubblicizzati o non destinati a varcare i confini dei paesi d'origine; i servizi culturali delle ambasciate non sempre riuscivano a dare risposte adeguate alle richieste delle due associazioni. Un problema per nulla secondario se si considera che l'aggiornamento dei cataloghi divenne l'attività principale della FIFA negli anni Sessanta.

L'idea a più riprese proposta a partire dalla fine degli anni Cinquanta – segno che era stata applicata (*se* era stata applicata) solo parzialmente, e che necessitava di una ristrutturazione o di un'implementazione – era di affidare a uno o più referenti di ciascun comitato nazionale il compito di mantenersi costantemente informati sulla produzione di film sull'arte nel proprio paese; essi avrebbero dovuto redigere per ogni film una scheda standard da inviare, a cadenza regolare, al Centro di Informazione di Amsterdam perché fosse consultabile e disponibile per le attività della FIFA o le richieste degli utenti. Un sistema basato sul principio dei corrispondenti esteri delle testate giornalistiche, per il quale la FIFA prevedeva un rimborso spese forfettario<sup>71</sup>. Quest'attività di raccolta e schedatura del panorama filmico si intrecciava ai periodici incontri previsti dalla FIFA. Fu infatti nell'organizzazione di tavole rotonde e conferenze che la FIFA si impegnò particolarmente all'inizio degli anni Sessanta, con il supporto dell'Unesco e, a partire dal 1958, con la collaborazione di un nuovo ente, il Conseil International du Cinéma et de la Télévision dell'Unesco (CICT): nel giro di soli tre anni si susseguirono incontri a Madrid (maggio 1961), Bergamo (settembre 1961), Ottawa (maggio 1963) e Milano (ottobre 1963).

Queste periodiche riunioni tentavano di far fronte a problemi concreti e per molti aspetti impellenti, primo fra tutti quello della distribuzione e della circolazione delle opere (che sollevava un coro unanime di lamentele) senza però riuscire a formulare soluzioni decisive. Bisogna però premettere, prima di addentrarsi nell'analisi di questi eventi e del loro portato, che il panorama culturale e mediatico nel quale si trovano ad operare, tra l'inizio e la metà degli anni Sessanta, fu decisamente diverso da quello di soli dieci anni prima, nei pieni anni Cinquanta. Si consideri soltanto l'esponentiale diffusione del mezzo televisivo in tutti i paesi nordamericani ed europei occidentali, che comportò profondi cambiamenti non solo nel modo di realizzare documentari e reportage sull'arte, ma nelle abitudini di fruizione degli spettatori. Il ruolo della televisione fu infatti, certo non a caso, una delle tematiche che entrarono prepotentemente nel dibattito degli anni Sessanta e lo caratterizzarono rispetto a quello del decennio precedente. In generale, una maggiore apertura e disponibilità di musei e istituzioni dell'arte a partire dalla fine dei Cinquanta, unita alla completa maturazione del genere, garantì un costante avvicinarsi di occasioni di dibattito sul ruolo di mediazione della tecnologia per i beni culturali; dibattiti sempre più improntati a una dimensione fattuale, operativa e concreta, più che a quella più riflessiva ed estetica dominante nelle conferenze e negli interventi del dopoguerra.

---

<sup>70</sup> H. LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audiovisuels. Problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision*, in *Dix ans de film sur l'art*, Unesco, Parigi 1966, p. 93.

<sup>71</sup> Il sistema è descritto da Lemaître nel suo saggio del 1966, dove ci si riferisce ad esso come a un problema di lunga data. Cfr. *IVI*, pp. 45 e segg.

Alla fine degli anni Cinquanta, un intervento nel quale spicca questo carattere pragmatico e operativo in procinto di conquistare il posto d'onore è quello di Theodore Bowie dedicato alla propria esperienza di docente di storia dell'arte presso l'Indiana University di Bloomington, dove riuscì ad assemblare una cineteca di film sull'arte di quasi 300 titoli (la più grande e meglio strutturata raccolta di documentari d'arte del Nord America). Bowie individua quattro gradi di difficoltà per chi, armato di buona volontà, intende utilizzare il patrimonio di film sull'arte per motivi didattici o generalmente culturali (rassegne, conferenze, ecc.):

- 1) la difficoltà di reperimento delle informazioni sui film, legata alla qualità dei cataloghi e dei repertori,
- 2) le difficoltà pratiche legate all'esportazione di film, ai dazi doganali, ai permessi di proiezione, ai visti di censura,
- 3) le difficoltà di adattamento dei film al nuovo pubblico, in particolare la sottotitolatura o il doppiaggio del commento parlato,
- 4) la difficoltà di definire un canone di opere-guida che, specie per le cineteche, le università, le scuole, le organizzazioni culturali dovrebbero costituire un nucleo fondamentale e imprescindibile di film sull'arte.<sup>72</sup>

Al primo e all'ultimo di questi punti la FIFA come l'IIFA si dedicarono attraverso l'impresa catalografica descritta nel prossimo paragrafo, mentre per il terzo punto l'iniziativa non poteva che venire di volta in volta da produttori, distributori dei singoli film o da organizzazioni locali particolarmente attive. Per il secondo problema si cerca un coordinamento a seconda dei diversi utilizzi e dei diversi contesti di fruizione dei film: dalle sale commerciali a quelle non-commerciali e d'essai<sup>73</sup>, dai ciné-club ai musei, dalle università alle emittenti televisive. Ognuno di questi quadri di fruizione presentava esigenze e necessità diverse, e le possibilità di trovare soluzioni adatte per tutti erano scarse, senza dimenticare che il potere politico o, per usare un termine moderno, lobbistico di organizzazioni non governative e culturali come la FIFA era piuttosto scarso, tanto sulle istituzioni governative e nazionali quanto sugli apparati dell'industria cinematografica.

A fronte di continue risoluzioni e liste di desiderata e *voeux* puntualmente diffuse al termine dei lavori, i progetti prospettati e le richieste avanzate rimasero lettera morta, senza tradursi in azioni concrete. Salvo rare eccezioni, in questi incontri di inizio anni Sessanta non si discusse più di film sull'arte in termini di natura ampia e concettuale, circa il loro statuto di genere, le caratteristiche, il rapporto tra opera e film, o, se lo si fece, nulla di nuovo si aggiunse alle riflessioni che con ben maggiore frequenza e con più alto tenore speculativo erano emerse nella fase più vivace del dibattito intellettuale sul documentario d'arte, un decennio prima. Questa stanchezza della riflessione teorica, sintomatica di un indebolimento del film sull'arte nel panorama cinematografico e mediale del nuovo decennio, non mancò di sorprendere alcuni dei partecipanti a queste riunioni, evidentemente giunti con altre aspettative. È il caso di Beatrice Farwell, conservatrice al Metropolitan Museum di New York e invitata alla tavola rotonda di Ottawa del 1963, già menzionata in più di un'occasione poiché, nonostante si occupò di film sull'arte in quell'unica occasione e nei due brevi articoli che ne scaturirono, l'acutezza e

---

<sup>72</sup> T. BOWIE, *Le film sur l'art comme instrument d'enseignement supérieur*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 78-79.

<sup>73</sup> La Confédération des Cinémas d'Art et d'Essai tentava negli stessi anni di far abolire i dazi per film di riconosciuto interesse artistico e destinati a proiezioni non commerciali, nelle sale d'essai e nella *art houses*.

l'esattezza delle sue osservazioni, insieme a una giusta dose di vis polemica, ne fanno una voce di riferimento, seppur minore.

«[...] le materie di maggior dibattito sia nei discorsi che nelle sessioni seminariali sono state come dare alle stampe cataloghi internazionali e mantenerli aggiornati, come rifornire centri regionali con repertori di pellicole, e come superare le formidabili barriere legislative per la proiezione di film sull'arte originariamente realizzati per la tv. Questioni di gusto, qualità e accuratezza dell'informazione furono raramente sollevate negli incontri ufficiali, nonostante una moltitudine di commenti di questo segno era udibile nelle conversazioni private sui film che venivano proiettati<sup>74</sup>».

Già durante la tavola rotonda di Madrid, tenutasi nel maggio 1961, i temi della produzione e della distribuzione dei film furono centrali, e occuparono ampie sezioni della relazione finale stilata per l'Unesco da Henri Lemaître<sup>75</sup>. La situazione "anarchica" della produzione e della distribuzione internazionale dei film sull'arte era dovuta a una serie di concause elencate in questo rapporto: anzitutto, la necessità di rincorrere a sovvenzioni e aiuti finanziari alla produzione, attenendosi a temi "alla moda" e spesso indicati o indirizzati dagli stessi committenti o produttori, limitava la varietà di temi trattati e moltiplicava i film su determinati soggetti (grandi artisti, capolavori universalmente noti, luoghi ed edifici particolarmente celebri); in secondo luogo, la qualità dei film era fortemente variabile: talvolta rimanevano a un livello tanto superficiale da apparentarsi più a film di propaganda turistica, mentre talaltra risultavano così specialistici da essere fruibili solo da un ristretto pubblico di esperti, e respingenti per la maggioranza degli spettatori; a ciò si ricollegava la confusione che l'etichetta "film sull'arte" generava, poiché «ricopre una troppo grande diversità a tutti gli stadi, diversità ancora accresciuta da circostanze nazionali o regionali particolari e casi di ogni tipo<sup>76</sup>».

Dal punto di vista della distribuzione, mancava qualunque tipo di "infrastruttura" sovranazionale che garantisse corridoi di circolazione privilegiati per il documentario: «Ugualmente le relazioni organiche tra produzione e distribuzione sono inesistenti: almeno, per quanto ne sappiamo, non esistono, o sono molto scarsi, organismi, commerciali o non commerciali, specializzati nella funzione di intermediari tra produzione e distribuzione. A tal proposito, il film sull'arte, infatti, è nella maggior parte dei casi annegato nella categoria, lei stessa fortemente confusa, designata col termine tanto vago di "cortometraggio"<sup>77</sup>».

Le prospettive di fronte a questa situazione erano piuttosto pessimistiche: «per ciò che concerne la produzione, la situazione è di fatto, puramente e semplicemente, in contraddizione con i principi stessi che devono, riteniamo, ispirare la nostra visione. [...] Bisogna lavorare per modificare radicalmente la situazione attuale della produzione di film sull'arte<sup>78</sup>». Questa modificazione poteva avvenire attraverso la redazione di un "piano di produzione" internazionalmente valido, che individuasse temi, funzioni, tipologie, modalità di realizzazione su cui puntare maggiormente gli sforzi. Una più equa ripartizione tra film dedicati alla pittura (che dominano il panorama) e film dedicati ad arti applicate (ben più sottorappresentati) avrebbe influito positivamente sul panorama generale; a ciò si doveva accompagnare una "liberazione" delle pellicole dai vincoli doganali, e puntare a una produzione il più possibile in

---

<sup>74</sup> B. FARWELL, *Films on Art. A report from Ottawa*, «Art Journal», vol. 23, n. 1, Autumn, 1963, p. 38.

<sup>75</sup> H. LEMAITRE, *Influence du film documentaire d'art dans l'étude des œuvres d'art*, dattiloscritto WS/0661.112, Unesco, 13 giugno 1961.

<sup>76</sup> *IVI*, p. 7.

<sup>77</sup> *IVI*, p. 8.

<sup>78</sup> *IBIDEM*.

formato 16mm che consentisse una più semplice fruizione non solo nelle sale professionali ma anche in istituti didattici, circoli culturali, sale d'essai, università e qualunque sede volenterosa di programmare documentari d'arte. Ed è proprio da questi enti che si invoca infine un aiuto concreto alla produzione: «non è particolarmente deprecabile che nella maggior parte dei paesi le università, le biblioteche, i musei non dispongano nel loro budget di alcun capitolo speciale riservato alla produzione, per quanto modesta, di film sull'arte e che queste istituzioni debbano rivolgersi, quando è il caso, a una produzione senza relazione organica con esse [...]»<sup>79</sup>. Una non troppo velata allusione a quegli organi governativi, statali o sovrastatali, che garantiscono il finanziamento di enti didattici e culturali, il cui budget era evidentemente al di sotto delle loro necessità.

D'altra parte, la rete di istituzioni culturali come università, biblioteche, musei, associazioni nazionali, regionali o locali, insieme all'ampio circuito delle sale d'essai e dei cinéclub, costituiva un valido appoggio per la creazione di quell'infrastruttura che poteva garantire la circolazione agevole e «assicurata<sup>80</sup>» dei film sull'arte, costituendo altrettanti poli di aggregazione e scambio delle pellicole, oltre che luoghi di proiezione. Ciò che la relazione della tavola rotonda di Madrid pose in particolare rilievo fu infatti la stretta relazione tra produzione e distribuzione, proponendo un'«organizzazione verticale<sup>81</sup>» al problema che vedeva integrati gli sforzi dei produttori e dei distributori cinematografici, anche commerciali, con le istituzioni culturali. Uno scambio di informazioni a doppio senso: attraverso la costituzione di snodi appositamente designati (segreterie di università e biblioteche, uffici per la comunicazione dei musei) i bisogni degli utilizzatori sarebbero stati comunicati a produttori, distributori, associazioni sovranazionali (come la FIFA o l'IIFA), mentre questi ultimi avrebbero informato circa progetti in lavorazione, problematiche tecniche e richieste di collaborazione alle realtà locali. La relazione finale di Lemaître pone infine particolare enfasi sul ruolo dei comitati nazionali creati in seno alla FIFA, che di questa struttura a snodi successivi avrebbero dovuto rappresentare il ganglio principale in grado di connettere organizzazioni internazionali, industria cinematografica nazionale, istituzioni, enti governativi, promuovendo un sistematico studio della situazione legislativa e produttiva del cortometraggio nei rispettivi paesi. Al circuito non commerciale, su cui si concentra questa analisi, va aggiunto quello commerciale (sale ordinarie ed emittenti televisive), dove alle problematiche giuridiche e culturali sopracitate si aggiungono quelle di profitto economico, con una ancor più difficile collaborazione da parte dell'industria del cinema.

Sebbene l'analisi della situazione esistente fosse accurata ed enucleasse correttamente le problematiche maggiori che affliggevano il film sull'arte negli anni Sessanta, le proposte per risolverle, particolarmente articolate e basate sul coinvolgimento di un elevato numero di attori, erano decisamente più vaghe e quasi impraticabili. Lemaître fa giustamente notare che l'intreccio di impedimenti economici (con produttori e distributori più attenti ai profitti che alla missione educativa del cinema ed enti culturali dalle risorse finanziarie inadeguate e senza dunque forza né interesse di occuparsi di film sull'arte), giuridici (con un'inestricabile matassa di norme nazionali e di accordi internazionali in contraddizione tra loro, sempre a detrimento di questi ultimi che non hanno autorità coercitiva sulla sovranità dei singoli stati) e legislativi (con piani di promozione e retribuzione dei film documentari generalmente inesistenti o

---

<sup>79</sup> IVI, p. 25.

<sup>80</sup> IVI, p. 23.

<sup>81</sup> IVI, p. 31.

inadeguati nella maggioranza delle nazioni) rende la situazione un autentico rompicapo. Le conclusioni della relazione indicano una serie di obiettivi (un'«integrazione effettiva del rapporto produzione-distribuzione», un «piano organizzativo della produzione», un «inventario e messa a punto delle possibilità tecniche e finanziarie di realizzazione», la «ricerca di intese e accordi governativi e internazionali» per il problema doganale<sup>82</sup>) che non trovarono mai effettiva realizzazione.

Se ne riprese a parlare pochi mesi dopo, al Gran Premio Bergamo<sup>83</sup>, dal 5 al 7 settembre 1961, in una tavola rotonda che vide la partecipazione sia della FIFA che dell'IIFA e fu presieduta da Enrico Fulchignoni in rappresentanza dell'Unesco. I tre interventi principali furono affidati, tra gli altri, all'onnipresente Henri Lemaître e a Cesare Molinari<sup>84</sup>. Dalle discussioni emersero delle risoluzioni articolate in tre punti principali:

- 1) Sull'importanza del film sull'arte come mezzo d'insegnamento, la tavola rotonda si augurò, il più presto possibile, la costituzione di una Storia dell'Arte attraverso il cinema realizzata dall'Unesco o da altre organizzazioni internazionali, mentre riteneva necessario che le istituzioni governative dei diversi paesi istituissero premi speciali per i film sull'arte adatti all'insegnamento e si costituisse un nucleo fondamentale a disposizione di tutti gli istituti didattici. Ugualmente urgenti erano le misure per liberare tali film educativi, privi perciò di carattere commerciale, dai vincoli doganali e per istituire corsi e cattedre di Storia dell'arte cinematografica per la formazione degli insegnanti alla cultura visiva moderna.
- 2) Per migliorare produzione e circolazione dei film, la tavola rotonda auspicava la creazione di un più efficiente sistema di schedatura dei film prodotti a livello nazionale, con la creazione di ampi repertori di schede approfondite inoltrate a enti e istituzioni preposte a livello internazionale alla redazione e all'aggiornamento dei cataloghi critici.
- 3) Circa l'aiuto alla produzione, la tavola rotonda invitò le istituzioni governative dei singoli paesi a delineare formule efficaci di supporto; le emittenti televisive a fare un uso più ampio e sistematico dei film sull'arte esistenti e a produrne di nuovi; le grandi aziende e le realtà industriali a incentivare la realizzazione di film sul design, le tecniche artistiche, l'artigianato.

Si tratta di risoluzioni che, come spiega in un articolo di commento ai lavori bergamaschi Claudio Bertieri, «comporta[no] difficoltà di vario ordine: economico, industriale, burocratico e pedagogico. Non a caso, infatti, certi interventi li avevamo ancora nella memoria e certi suggerimenti [...] ci riportavano a riunioni di anni fa (e non pochi) quando si cominciò a parlare, in termini giudiziosamente esatti, di questo importantissimo problema<sup>85</sup>». Nulla di nuovo, dunque, e infatti le medesime questioni si ripresentarono, e furono nuovamente ridiscusse, al successivo meeting.

Organizzato non dalla FIFA, che fu invitata a partecipare, ma direttamente su iniziativa dell'Unesco e del CICT, esso si tenne alla National Gallery of Canada di Ottawa, il 23 maggio 1963: la richiesta di predisporre un incontro era arrivata direttamente dalla sede centrale Unesco

---

<sup>82</sup> Ivi, pp. 41-43.

<sup>83</sup> Sul Gran Premio Bergamo del film sull'arte e d'arte rimando al capitolo VII.

<sup>84</sup> Henri Lemaître presentò una relazione dal titolo *L'influenza del film documentario d'arte nello studio delle opere d'arte*, che, in sostanza, riproponeva il rapporto stilato per l'incontro di Madrid; Molinari si occupò di *Problemi e metodi attuali del film sull'arte*. Cfr. «La Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961, pp. 49-51.

<sup>85</sup> C. BERTIERI, *Un problema di sempre che va risolto*, Ivi, p. 53.

di place Fontenoy a Dorothy Macpherson<sup>86</sup> e Jean-Paul Morrissey «per proseguire il dialogo intrapreso a Bergamo, a Mosca e a Madrid<sup>87</sup>». Il tema individuato dall'Unesco pone per la prima volta da pari a pari il ruolo del cinema e quello della televisione nella mediazione dell'arte, dedicando la giornata di studi all'«utilizzo del film nella conoscenza dell'arte e la sfida lanciata dalla televisione<sup>88</sup>»: ospiti d'onore del convegno furono, non casualmente, Jean-Marie Drot e John Read, entrambi, oltre che importanti registi di film sull'arte, rappresentanti di emittenti televisive, rispettivamente la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) e la British Broadcasting Company (BBC). È sorprendente che John Read, rappresentante della FIFA insieme a Macpherson, concludesse il suo intervento raccomandando «l'istituzione di un centro internazionale del film sull'arte, con la funzione di organizzare una classificazione internazionale e un centro d'informazione<sup>89</sup>»: Read era infatti a conoscenza che tale centro già esisteva ad Amsterdam, sebbene forse non particolarmente attivo. Forse, l'auspicio era indirizzato al contesto americano (dove però il MoMA e il Metropolitan Museum di New York svolgevano già non ufficialmente funzioni simili), e ciò giustificherebbe la creazione, proprio in quell'occasione del Canadian Centre for Film on Art, diretto dalla Macpherson.

Basandoci su quanto riportato dal *compte-rendu* del convegno, fu effettivamente di televisione che si parlò prevalentemente, oltre che di problemi di circolazione dei film tra i diversi stati. Così commenta la Farwell: «Gli artisti, gli storici dell'arte e gli educatori d'arte hanno presto formato un'opposizione di minoranza al senso generale del meeting. Delle quattro risoluzioni adottate dalla conferenza, tre si occupano di problemi di distribuzione. La quarta, presentata dal gruppo dei mediatori d'arte, fu accettata con difficoltà, e un'altra proposta da questo gruppo fu rifiutata<sup>90</sup>». Il clima alla conferenza appare quasi di condiscendenza verso gli esperti d'arte («Il portavoce per la produzione di film e TV, nel corso del dibattito su questi argomenti, prese a stuzzicare con leggero divertimento i “professori”, e alle successive proiezioni si alluse ai film come “a prova di professore” e “non a prova di professore”<sup>91</sup>») tanto che «essi [*i rappresentanti della TV*] non capiscono perché i mediatori culturali non siano in piena ammirazione dei loro sforzi. I mediatori, da parte loro, non si occupano di pubblico di massa, e preferiscono condurre i loro insegnamenti con materiali tradizionali su basi accademiche. Questi due punti di vista non hanno mai trovato veri punti di contatto per tutta la conferenza<sup>92</sup>». A dispetto dunque di quanto riportato dalla Macpherson nella sua relazione “ufficiale”, la Farwell evidenzia una mancata intesa tra due concezioni diverse di intendere i film e i programmi d'arte, secondo una logica di spettacolo e intrattenimento - «ciò che hanno

---

<sup>86</sup> Dorothy Macpherson, dopo alcuni anni di esperienza lavorativa in Gran Bretagna, era all'epoca delegata dell'Office national du Film presso la National Gallery di Ottawa. Nel giro di pochi anni diventerà una figura centrale per il panorama internazionale del film sull'arte, e grazie a lei, dalla fine degli anni Sessanta, il Canada assumerà un ruolo di primissimo piano grazie al lavoro del Canadian Centre of the Film on Art, diretto a lungo proprio dalla Macpherson, e l'instaurazione del FIFA (Festival International du Film sur l'Art) di Montréal nel 1972; giunto alla 37° edizione, è oggi il più importante festival di questo tipo al mondo. Su Dorothy Macpherson e il suo ruolo come direttrice del centro canadese, si veda R. ROZON, *Dorothy Macpherson, ou la démocratisation de l'art par le film*, «Vie des arts», vol. 23, n. 91, summer 1978, pp. 63-65. Jean-Paul Morrisset era delegato della National Gallery per il Québec e le province marittime.

<sup>87</sup> D. MACPHERSON, J.P. MORRISSET, *Une dernière chance. Un an après le festival-colloque de l'Unesco sur le film sur l'art*, in «Culture», anno XXV, 1964, p. 149. Sul convegno di Mosca, probabilmente organizzato dal CICT nel 1962, non sono state finora reperite informazioni certe.

<sup>88</sup> IBIDEM.

<sup>89</sup> IVI, p. 153.

<sup>90</sup> B. FARWELL, *Films on Art*, p. 38.

<sup>91</sup> IBIDEM.

<sup>92</sup> IBIDEM.

in mente i produttori è come sedurre il pubblico di massa e farlo restare a guardare l'arte invece di sport, news o qualunque altra cosa» – oppure come mezzo di educazione rigorosa alle arti – «i mediatori tendono a mettere in dubbio il valore del film nell'insegnamento dell'arte, e la loro “quarta risoluzione” è indirizzata proprio a generare un dibattito sul tema alla prossima riunione di questo tipo<sup>93</sup>». In nessun altro resoconto di conferenze o incontri è mai dichiarata così nettamente la spaccatura che corre tra le due visioni, talvolta antitetiche, che regolano la produzione di film sull'arte. In effetti, la richiesta di iscrivere all'ordine del giorno del successivo incontro internazionale anche un dibattito tra esperti d'arte e produttori «sull'uso e sul ruolo dei film», secondo il testo della quarta risoluzione di Ottawa – posta soltanto in ultima posizione dopo le altre tre individuate dal meeting – appare paradossale se solo confrontato con il tenore delle conferenze degli anni Cinquanta, quasi che ormai fossero solo le questioni economiche e gli accordi internazionali a dominare la scena.

Le risoluzioni votate alla successiva Giornata internazionale del film sull'arte di Milano<sup>94</sup>, organizzata il 18 ottobre 1963 e anch'essa dedicata anzitutto all'ambito televisivo, si posero in perfetta continuità, ampliandole, con quelle canadesi, suddivise in «problemi della produzione» e «problemi della diffusione». Per superare i «numerosi ostacoli» che ostacolavano una buona cooperazione tra professionisti del cinema e della televisione e storici dell'arte o conservatori di musei furono prospettate diverse soluzioni: aumento dei contatti tra i due settori di lavoro, pressioni sugli enti governativi per incentivare le sovvenzioni ai film sull'arte, diffusione di bollettini periodici anche all'interno di pubblicazioni già avviate e con un'ampia circolazione (per esempio «ICOM News»), organizzazione da parte dei comitati nazionali di Giornate di selezione dei film sull'arte per far incontrare produttori e fruitori, affiancate da una «Settimana internazionale del film sull'arte», regolamentazione della questione dei diritti d'autore, specie in campo televisivo. Il quadro tracciato delinea comunque una grande incertezza circa la reale possibilità di realizzare questi suggerimenti: «nessun ordine di priorità è fissato, nell'ignoranza dei mezzi finanziari e umani di cui disporrà la FIFA negli anni a venire<sup>95</sup>»

Questo clima di incertezza e di conseguente, progressiva perdita di capacità organizzativa e propositiva si accentuò negli anni seguenti. La FIFA concentrò la sua attività sulla funzione informativa e catalografica (di altre riunioni internazionali, compresa un'assemblea generale della Fédération prospettata per il 1965, non si è rivenuta traccia nei documenti), mentre anche le attività dell'IIFA, dopo la realizzazione di *Michelangiolo* nel 1964 che chiuse l'avventura dei critofilm, andarono progressivamente scemando pur proseguendo fino ai pieni anni Ottanta.

I secondi anni Sessanta rappresentarono dunque, anche dal punto di vista istituzionale, una lunga coda per il documentario d'arte europeo, distante ormai dal clima entusiasta e fervido di idee e di attività del decennio precedente. Il panorama mediale, il pubblico cinematografico, le priorità culturali erano cambiate, e con esse gli interessi e gli indirizzi delle grandi agenzie internazionali come l'Unesco, o dei festival come Venezia e Bergamo. All'inizio del 1970 venne proposta (e subito favorevolmente accolta dalla direzione dell'istituzione) la trasformazione della FIFA in Association Internationale pour l'Art et les Moyens Audiovisuels in seno al Comité International du Cinéma et de la Télévision dell'Unesco, con sede a Roma e a guida di Mario Verdone<sup>96</sup>, fusione sancita in occasione di una tavola rotonda a Venezia, il 25

---

<sup>93</sup> IBIDEM.

<sup>94</sup> Riportate in H. LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audiovisuels*, pp. 96-99.

<sup>95</sup> IVI, p. 97.

<sup>96</sup> ARCHIVIO STORICO DELLA BIENNALE DI VENEZIA – ASAC (d'ora in poi: ASAC), Fondo Storico, *serie Cinema*, busta 277, lettera di Simone Gille-Delafon a Umbro Apollonio del 24 aprile 1970.



giugno 1970, in occasione della IX (e ultima) Mostra Internazionale del Film sull'Arte<sup>97</sup>. È l'atto conclusivo della FIFA, termine di un'istituzione e di un'avventura che fu «l'opera di una generazione<sup>98</sup>» e di un peculiare modo di intendere il film sulle arti.

Vertigine della lista.

## Repertori e cataloghi della FIFA e dell'IIFA

Per far fronte all'«anarchica situazione» della produzione e della circolazione dei film sull'arte – per usare l'espressione utilizzata da Lemaître alla tavola rotonda madrilenas – una delle principali attività delle associazioni internazionali fu da subito quella di raccogliere e sistematizzare incessantemente notizie e informazioni sui film.

Sia la FIFA che l'IIFA, seppur in maniera diversa, si impegnarono a redigere ampi repertori e veri e propri cataloghi fin dalla loro fondazione. Alla fine degli anni Quaranta, presa coscienza del fenomeno e della sua vitalità, si avvertì con particolare acutezza questa necessità di sistematizzazione. Nel breve giro di quattro anni, dal 1949 al 1953, videro la luce ben sette pubblicazioni tra repertori e cataloghi, alcune legate tra loro da stretti legami, ciascuna con le proprie caratteristiche, rivelatrici delle intenzioni e delle visioni dei curatori.

L'attività di schedatura e catalogazione non si arrestò negli anni seguenti, concentrandosi su alcune imprese di ampio respiro (i cataloghi della FIFA del 1960, 1966, 1970 o quello dell'IIFA del 1963) e ricercando al contempo formule più snelle di diffusione delle informazioni, come bollettini periodici o rubriche ricorrenti sulle riviste, dal momento che chiaramente non bastava scovare i film e tracciare periodicamente il panorama generale, ma era soprattutto necessario rimanere al passo con una produzione in pieno fermento tra anni Cinquanta e Sessanta. Bisogna considerare che spesso questi film non uscivano dai confini nazionali, o circolavano solo parzialmente per vie non commerciali (ambasciate, festival, cineclub): il lavoro per reperire dati e informazioni sui film, specie se di provenienza extraeuropea, e averne esatta contezza era dunque laborioso e di lunga durata. In questo frangente un'istituzione come la FIAF non pare aver fornito esplicito appoggio alla FIFA – meno ancora all'IIFA – se non per quanto riguarda il Centro di Documentazione previsto ad Amsterdam. Non va dimenticato che diversi membri della FIAF erano anche tra le fila della FIFA; tuttavia, non sembrano esserci state azioni coordinate da parte della FIAF in favore di questi cataloghi (cosa che forse non fu neppure richiesta da parte della FIFA), nemmeno per la definizione di uno standard univoco per la catalogazione.

Una vera e propria “ansia catalografica” caratterizza l'attività delle organizzazioni internazionali, ansia che ci ha fornito oggetti di studio preziosi. I repertori accuratamente stilati, le scarse rubriche periodiche, i voluminosi cataloghi prodotti tra 1949 e 1970 sono infatti oggetti che riuniscono in sé tre componenti essenziali: sono anzitutto catalizzatori dell'ampio dibattito che si muove tra riviste e contributi sparsi costituendo una “teoria del film sull'arte”, della quale i saggi e le prefazioni di queste pubblicazioni fanno spesso il punto a una certa altezza cronologica; sono emanazioni rivelatrici delle istituzioni preposte allo studio, alla catalogazione, alla diffusione, alla valorizzazione del patrimonio dei film sull'arte; contengono, infine e forse banalmente, informazioni dettagliate sugli oggetti concreti, sui singoli film

---

<sup>97</sup> Cfr. capitolo VI.

<sup>98</sup> F. GUERMAN, *La FIFA: définition d'un genre cinématographique*, p. 52.

sull'arte. Oggetto stratificato, dalle molteplici possibilità di lettura, il catalogo rappresenta perciò un'ineludibile fonte storica primaria che merita specifica attenzione<sup>99</sup>.

Un primo gruppo coerente è quello rappresentato dai repertori apparsi tra il 1949 e il 1951 in Belgio, Italia e Francia. In tutti i casi, essi sono numeri speciali di riviste d'arte o di cinema dedicati al film sull'arte, dei quali il repertorio occupa soltanto l'ultima parte. Ampio spazio è invece dedicato a saggi teorici e interventi critici di notevole respiro e con varie finalità.

Nel 1949 il numero doppio speciale *Le film sur l'art* della rivista belga «Les Arts Plastiques»<sup>100</sup> diretta da Luc Haesaerts rappresenta il primo tentativo di sistemazione della produzione dei documentari d'arte. I saggi critici occupano ben più spazio del catalogo finale, e, al di là dei due iniziali<sup>101</sup> che riflettono sulle condizioni generali del rapporto tra cinema e pittura, e il successivo articolo di André Souris sull'apporto del compositore musicale al film sull'arte<sup>102</sup>, i successivi interventi tracciano il quadro nei quattro principali paesi produttori, spesso rifacendosi alle maggiori figure autoriali. Henri Storck e Paul Haesaerts firmano un articolo sul loro film *Rubens*, riportando ampie parti di sceneggiatura in uno schema grafico che affianca immagini, commento verbale e partitura musicale, e illustrando così la loro peculiare analisi filmica dell'opera pittorica; Lauro Venturi porta la propria esperienza di operatore per Luciano Emmer, al fine di esporre l'approccio del regista italiano, mentre un breve articolo dello Studio Italiano di Storia dell'Arte introduce il primo critofilm di Ragghianti, *La deposizione di Raffaello*; Arthur Knight e Gaston Diehl si occupano, rispettivamente, del panorama americano e francese, sfuggendo a un arido elenco di registi e titoli e sviluppando invece acute riflessioni (in particolare Diehl). Il repertorio internazionale che segue, realizzato con l'ausilio della Cinémathèque royale de Belgique, è immediatamente dichiarato come «ancora incompleto»<sup>103</sup> e destinato ad integrarsi con successivi supplementi. Ordinato per nazionalità, come sarà lo standard per praticamente tutti i cataloghi tranne rarissime eccezioni, *Le film sur l'art* presenta informazioni estremamente sintetiche su ciascuno film: oltre al regista, al compositore, all'autore del commento e ai dati tecnici (colore o bianco e nero, durata, formato, sonoro, versioni disponibili), alla voce «produttore» (talvolta integrata da «distributore») viene indicato l'ente o l'indirizzo cui rivolgere richieste di noleggio o acquisto. Segue una stringatissima descrizione del tema del film, spesso limitata a una frase o a un paio di parole chiave. Sono solo tredici le nazioni rappresentate<sup>104</sup>, e nel panorama complessivo dominano Belgio, Francia, Italia e USA, esattamente com'era prevedibile aspettarsi dai saggi introduttivi.

Il repertorio predisposto l'anno successivo, in occasione del Festival del Film sull'Arte di Bruxelles cui si accompagna la seconda Conferenza della FIFA, non modifica di molto i numeri e la composizione di questo scenario. Si tratta del numero speciale di una rivista, questa volta «Les Beaux-Arts» di Bruxelles, predisposto da Luc Haesaerts, direttore del comitato

---

<sup>99</sup> Per uno sguardo d'insieme di tipo quantitativo sul contenuto di questi cataloghi storici cfr. negli *Apparati, Analisi grafica dei cataloghi storici prodotti da FIFA e IIFA (1949-1966)*.

<sup>100</sup> *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949.

<sup>101</sup> R. MICHA, *Double saut périlleux*, ivi, pp. 3-8; P. DAVAY, *Contraindre à voir, ou la peinture révélée*, ivi, pp. 9-19.

<sup>102</sup> A. SOURIS, *Musique et tableaux filmés. Notes sur la musique dans Le monde de Paul Delvaux*, ivi, pp. 20-24.

<sup>103</sup> *Répertoire international de films sur l'art*, ivi, p. 59. La lista sarà riprodotta sulla rivista francese «L'Amour de l'Art» nel numero speciale dedicato a cinema e arte, anno XXIX, nuova serie, nn. 37-38-39, 1949.

<sup>104</sup> Dodici, in realtà, tenendo presente che i film rubricati sotto la voce «Cina» sono di produzione statunitense.

organizzatore della Conferenza FIFA<sup>105</sup>. Nuovamente, largo spazio viene assegnato agli articoli, e anche in questo caso l'ottica è strettamente nazionale, con affondi sulla produzione dei singoli paesi: oltre alla Francia, al Belgio<sup>106</sup> e all'Italia<sup>107</sup>, conquistano il privilegio di un proprio articolo Canada, Danimarca, Gran Bretagna, Paesi Bassi, Cecoslovacchia e Svezia. Si tratta dei paesi già presenti nel repertorio del 1949, la cui produzione viene aggiornata con una manciata di titoli per ognuno di essi. Si aggiungono nuove nazioni come Australia, Polonia e Persia, sebbene con un solo titolo a testa. Il passo in avanti rispetto all'anno precedente non è dunque estremamente significativo, e tuttavia il numero di «Les Beaux-Arts» ha il merito di estendere l'attenzione oltre le nazioni canoniche per iniziare ad abbracciare una prospettiva autenticamente mondiale.

Ulteriore e fondamentale esempio di questa tipologia di repertorio allegato a una raccolta di saggi teorici arriva dall'Italia, nel Quaderno della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dal titolo *Il cinema e le belle arti*, apparso nel luglio 1950, e riedito con l'aggiunta di saggi di notevole importanza nell'agosto-settembre dello stesso anno come numero speciale della rivista «Bianco e Nero»<sup>108</sup>. Si tratta di un testo fondamentale per lo studio del documentario d'arte, specie in Italia, cui infatti si è già fatto cenno in molteplici occasioni<sup>109</sup> proprio per la ricchezza di spunti e prospettive d'analisi, dalla riflessione eminentemente estetica (negli articoli di Carlo Ludovico Ragghianti, Claudio Varese, Giulio Carlo Argan) a quella sugli influssi pittorici nel cinema narrativo (Domenico Purificato), fino a interventi su questioni specifiche (Bruno Zevi sul documentario d'architettura, Roman Vlad sull'apporto musicale), raccogliendo voci di storici dell'arte, critici cinematografici, realizzatori (Umberto Barbaro, Luciano Emmer, Marcel L'Herbier), talvolta anche fortemente critiche se non esplicitamente polemiche verso il film sull'arte (nei casi di Domenico Paolella o Giuseppe Fiocco). La volontà che emerge è di affrontare l'argomento nella maniera più esaustiva possibile, senza cercare una forzata conciliazione tra visioni differenti ma costituendo un dialogo unico nel panorama degli studi dell'epoca. In conclusione, due panorami nazionali di notevole esaustività sono tracciati per la Francia, a firma di Jean Vidal, e l'Italia, in un articolo di Mario Verdone, cui segue una bibliografia ragionata sui rapporti tra cinema e arti figurative redatta da Guido Aristarco che rimarrà per anni un riferimento sull'argomento.

È sempre Verdone a curare il regesto finale, indicato semplicemente come «Filmografia»: sebbene sia presentato come una mera combinazione delle informazioni presenti nei repertori belgi del 1949 e del 1950, si avvale in realtà anche dei «dati avuti da varie manifestazioni internazionali, soprattutto dalle Mostre veneziane di arte cinematografica<sup>110</sup>», fornendo molto più che un semplice centone di dati disponibili altrove. L'aumento delle informazioni è desumibile già dal numero di nazioni rappresentate, dove compaiono per la prima volta Austria, Finlandia, Germania e Haiti, ma soprattutto da quello di film regestati, con un aumento

---

<sup>105</sup> L. HAESAERTS (a cura di), *Le film sur l'art*, «Les Beaux-Arts», febbraio 1950. Non sono presenti sulla rivista né annata, né numero del fascicolo.

<sup>106</sup> Con interviste a André Cauvin, Henri Storck e Charles Dekeukeleire.

<sup>107</sup> All'Italia sono dedicati due spazi, l'uno a firma di Mario Verdone che riflette sui problemi del colore, l'altro di Lionello Venturi che traccia un quadro piuttosto disincantato della produzione del Belpaese nel biennio precedente.

<sup>108</sup> *Le belle arti e il film*, Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, edizioni Bianco e Nero, Roma 1950; riedizione aggiornata in «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950.

<sup>109</sup> Cfr. capitolo II.

<sup>110</sup> M. VERDONE, *Filmografia*, «Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 146.

vertiginoso per l'Italia (da 33 a 91 pellicole): la filmografia di Verdone si pone dunque come l'analisi più accurata del panorama del documentario d'arte italiano fino al 1950, nel quale rientrano film sulla pittura, sull'architettura, sui centri storici e le città d'arte, sulle novità dell'arte contemporanea, le arti applicate e l'artigianato, fino ad argomenti più eccentrici come la tradizione del presepe o i monasteri buddhisti del Tibet<sup>111</sup>. La maggior parte dei film sono realizzati a partire dal 1946, mentre le produzioni degli anni Trenta, a firma Cines, sono solo una manciata (tra cui però l'importante *Assisi* di Alessandro Blasetti). Ricorrono alcuni nomi notevoli come Romolo Marcellini, che nell'immediato dopoguerra si dedica con particolare fervore al cortometraggio di argomento storico-artistico, o Glauco Pellegrini, i cui film (*Parliamo del naso*, *L'esperienza del cubismo*, *Ceramiche ombre*) ricevono particolare attenzione nel dibattito dell'epoca. La quantità e la qualità dei dati per ciascun film variano molto da caso a caso e accanto a schede (come quelle dei film dello Studio di Storia dell'Arte di Raggiamenti) con l'esplicitazione di tutte le responsabilità, dalla regia al colore, dal commento ai dati tecnici, in altre ci si limita alla durata, alla produzione e alla regia: film che evidentemente non solo oggi, ma anche all'epoca dovevano essere di difficile reperimento. La medesima situazione si ripropone per le pellicole dei paesi stranieri, per i quali la raccolta di informazioni doveva risultare ancora più ardua.

Nel 1951 viene realizzata a Parigi una brochure, in doppia versione francese e inglese, contenente il repertorio belga di «Les Arts Plastiques» del 1949 opportunamente integrato. Per garantirne la più vasta diffusione, è l'Unesco stessa a produrre questa breve guida al film sull'arte indicata dal titolo di «Bilan 1950», distribuita in tremila copie in francese e altrettante in inglese<sup>112</sup>. È significativo che l'Unesco si faccia direttamente carico di questa missione di divulgazione, rivelando un senso d'urgenza improcrastinabile, mentre nei vent'anni successivi lo sforzo di raccolta e diffusione delle informazioni sarà delegato alla Fédération, in quel momento ancora in fase embrionale. La guida risponde all'intenzione «di riunire in un'ulteriore opera le informazioni sui film e i paesi che erano sfuggiti alla nostra prima inchiesta» e tuttavia «malgrado gli sforzi dei suoi compilatori, un repertorio internazionale non può mai pretendersi completo<sup>113</sup>». L'apporto di riflessioni critico-teoriche appare numericamente più scarso (i saggi sono infatti soltanto sette); qualitativamente, accanto a interventi che toccano punti nevralgici del dibattito dell'epoca, a firma di eminenti personalità (Paul Haesaerts sulla possibilità di fare critica d'arte tramite il film<sup>114</sup>, Pierre Francastel sulla pedagogia dell'arte a mezzo cinema<sup>115</sup>), altri si appuntano su prospettive più limitate, analizzando la produzione nazionale (India, Canada) o singoli esempi di film particolarmente significativi<sup>116</sup>.

Questo *II Répertoire international de film sur l'art* è una diretta integrazione di quello del 1949: non ripete i titoli già presente nel *I Répertoire*, bensì «riporta i titoli venuti alla nostra conoscenza da allora<sup>117</sup>». L'integrazione appare notevole in termini numerici, anche solo constatando l'ingresso in campo della Germania, totalmente ignorata nel repertorio precedente, con un contingente di ben trentuno film o, in misura minore, della Grecia con dieci titoli. Ma

---

<sup>111</sup> *Il Presepe*, della Cineteca Scolastica (1943), con la collaborazione di Valerio Mariani; *Tibet proibito*, di Pietro F. Mele (1949).

<sup>112</sup> *Le film sur l'art. Bilan 1950*, Unesco, Parigi 1951.

<sup>113</sup> *IVI*, p. 2.

<sup>114</sup> P. HAESAERTS, *Sur la critique par le cinéma*, *IVI*, pp. 17-19.

<sup>115</sup> P. FRANCASTEL, *Le point de vue d'un pédagogue*, *IVI*, pp. 13-16.

<sup>116</sup> J.P. HODIN, *Deux films anglais*, *IVI*, pp. 20-30.

<sup>117</sup> *IVI*, p. 2.

anche nazioni precedentemente rappresentate denotano un vivo incremento della produzione: quindici film in più per il Canada e diciotto per Danimarca, senza considerare i casi eclatanti di Stati Uniti (sessanta nuovi film), Francia (cinquantatré) e Italia (sessantaquattro). Siamo dunque già in un'ottica di aggiornamento e implementazione delle informazioni, sebbene anche questo opuscolo non rappresenti un vero e proprio catalogo ragionato, con schede dettagliate e autonome per ciascun film: anche nel layout grafico, l'impressione visiva immediata è quella di un semplice elenco di film, suddivisi per nazionalità. Mancano strumenti di ausilio alla consultazione per il lettore, come indici dei nomi o dei titoli, o classificazioni alternative, che riuniscano i film per tipologia o destinazione di pubblico. In queste prime pubblicazioni l'accento è posto anzitutto sulla sistemazione concettuale oltre che meramente quantitativa o statistica del film sull'arte, riscontrabile nello spazio e nell'enfasi riservati ai saggi teorici e alle riflessioni critiche.

La vera e propria stagione d'oro dei cataloghi occuperà il biennio successivo, 1952-1953, e vedrà la creazione di tre opere frutto di tre enti diversi e dunque concepite con significative divergenze. Tutte e tre, però, diverranno riferimenti imprescindibili negli anni successivi. Una produzione ormai notevole, diffusa in molte nazioni e anche assai differenziata al suo interno, un dibattito teorico che necessitava delle prime sistematizzazioni e ricapitolazioni, le difficoltà di reperimento e distribuzione dei film, le necessità di diversi contesti culturali (europeo da una parte e americano dall'altra anzitutto) spingevano infatti per la creazione di registi più strutturati, ragionati, completi e facilmente consultabili.

Ne nacquero il catalogo americano *Films On Art*, a cura di William McK. Chapman ed edito dalla American Federation of Arts (col supporto della Spaeth Foundation<sup>118</sup>); *Films on Art. Panorama 1953* di Francis Bolen in collaborazione con la FIFA e con il supporto dell'Unesco<sup>119</sup>; infine *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, realizzato dal Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs CIDALC di Palazzo Strozzi e pubblicato dalle Edizioni dell'Ateneo di Roma<sup>120</sup>. La rilevanza di queste tre opere è già stata esaminata con attenzione<sup>121</sup>: le si ripercorrerà anche in questa sede proprio per il ruolo cruciale che assumono nell'"impresa catalografica" di quegli anni.

Il contesto nel quale ognuno di essi vede la luce è cruciale per stabilirne caratteristiche e identità. *Films on Art* viene esplicitamente definito nell'introduzione «il primo registro comprensivo del suo genere mai realizzato<sup>122</sup>»: in realtà, anche attenendoci al solo contesto nordamericano, un precedente era stato rappresentato dalla *Guide to Art Films 1949-1950*, a cura di Sidney Berkowitz, Helen Franc e Dorothy Gilbert<sup>123</sup>. Quello di Chapman intende essere un «manuale» (*handbook*) di agevole utilizzo, la cui realizzazione è apparsa necessaria in

---

<sup>118</sup> W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, The American Federation of Arts, New York 1952. L'AFA, fondata nel 1909, è un'associazione nazionale non profit che si occupa di valorizzazione delle arti in America tramite pubblicazioni, riviste, mostre itineranti, conferenze, programmi didattici, consulenze in materia artistica a industrie, compagnie, enti governativi. In particolare per il documentario d'arte, l'AFA supportò all'epoca il festival di film sull'arte di Woodstock nel 1951, lo studio dell'uso dei film nell'educazione alle arti e la creazione di biblioteche e cineteche regionali (come quella installata alla Addison Gallery di Andover); IVI, p. iii.

<sup>119</sup> F.N. BOLEN (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, Unesco, Parigi 1953.

<sup>120</sup> C.L. RAGGHIANI (a cura di), *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1953.

<sup>121</sup> Cfr. M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, capitolo 7.

<sup>122</sup> F.H. TAYLOR, *Introduction*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, p. i. Taylor era all'epoca direttore del Metropolitan Museum di New York.

<sup>123</sup> W.McK. CHAPMAN, *Editor's Note*, in ID. (a cura di), *Films on Art*, p. v.

un'epoca in cui le arti sono state rivoluzionate dall'avvento dei nuovi media e «le possibilità del film sull'arte (*art film*) – sia di finzione (*theatrical*) che documentario – sono illimitate<sup>124</sup>». Il bisogno di una simile opera di consultazione appare anche al suo curatore innegabile, e Chapman<sup>125</sup> dichiara di aver visionato quanti più possibile dei 453 film registati: ciò lo spinge ad allertare il lettore che «gli apprezzamenti sono a titolo personale e [una certa dose] di pregiudizio è destinata a essere presente e deve essere tenuta in conto<sup>126</sup>». Questo riferimento alla soggettività del giudizio sui singoli film (il catalogo si professa «semi-critico») tocca un punto essenziale che sarà a lungo oggetto di dibattito: la necessità di introdurre nelle schede un giudizio di valore, indispensabile per orientare il fruitore nella scelta di film su un particolare argomento storico-artistico, nel caso, per esempio, di dover predisporre una retrospettiva o di volerli utilizzare per scopi didattici.

Al di là dell'oggettiva difficoltà di reperire e vedere una simile mole di film, Chapman puntualizza dunque l'inevitabile parzialità di tali valutazioni (specie se espresse non in maniera articolata, ma con un sistema di simboli o stelline, immediato ma semplificato), e sulla problematicità di qualunque metro di giudizio adottato: alcuni film didattici, brevi, formalmente poco elaborati se non quasi artigianali non potrebbero essere giudicati benevolmente dal punto di vista dell'estetica cinematografica, seppure siano ottimi per l'insegnamento; d'altra parte, film di alto livello estetico e critico potrebbero rivelarsi inutilizzabili, proprio perché troppo specialistici e “alti” per un pubblico generico o per accompagnare le lezioni in licei e accademie. Con quale criterio bisognerebbe perciò esprimere questi sintetici giudizi? «Per questo è sembrato poco saggio fare ampie distinzioni tra essi, a eccezione di quando sono o parecchio sopra la media o molto scarsi, e in quel caso ciò è stato annotato<sup>127</sup>». La questione del giudizio critico tornerà in altre occasioni, vera *vexata questio* per chiunque si accinga a predisporre un catalogo il più possibile universale ma anche utile e accurato.

Chapman opta per non utilizzare nemmeno simboli che indichino la destinazione di pubblico di questi film, poiché «è stato deciso che tutti i film per un pubblico generico [...] sono adatti all'insegnamento a qualche livello, e che i film didattici sono facilmente identificabili e non fraintendibili con i film per un ampio pubblico<sup>128</sup>». La presenza stessa di un'affermazione del genere informa però come la necessità di fornire strumenti alla consultazione stia emergendo. Va sottolineato che il catalogo americano non opera la canonica suddivisione “all'europea” per nazione: i film sono elencati in un unico, lungo elenco in ordine alfabetico. Questo perché presupposto all'inserimento di una pellicola nel registro è che essa sia disponibile sul territorio nordamericano (USA e Canada). L'ottica di questo catalogo è perciò fortemente nazionale non tanto per la classificazione dei film, quanto, ancor più profondamente, per l'impostazione della ricerca stessa: film di qualunque provenienza, purché a disposizione del fruitore americano. Ovviamente anche i cataloghi francesi, belgi o italiani lavoravano su una base territoriale forte,

---

<sup>124</sup> F.H. TAYLOR, *Introduction*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, p. i.

<sup>125</sup> Corrispondente per molti anni da Parigi per le riviste «Time» e «Life», giornalista e scrittore, William McKissack Chapman realizzò nel 1948 *Lascaux: Cradle of Man's Art*, dedicato alle pitture parietali preistoriche delle grotte di Lascaux in Francia, considerato ancora oggi uno dei maggiori film sull'arte di quegli anni. Tornato a New York, tra il 1958 e il 1961 si trasferì a Wakpala (South Dakota), vicino alla riserva indiana di Standing Rock, per curare l'asma del figlio minore. Lui e la moglie gestirono, con titanici sforzi, la scuola St. Elizabeth per i nativi Sioux, finanziata dalla Chiesa Episcopale, cercando di migliorare le condizioni di vita di una popolazione impoverita e alcolizzata, un'esperienza poi confluita nel memoir *Remember the Wind*.

<sup>126</sup> W.McK. CHAPMAN, *Editor's Note*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, p. v.

<sup>127</sup> IBIDEM.

<sup>128</sup> IVI, p. vi.

raccogliendo maggiori informazioni sulle produzioni a loro più vicine, e in particolare sulla propria (valga di nuovo l'esempio della sproporzione dei film italiani elencati da Verdone rispetto a quelli presenti negli altri repertori); tuttavia, nelle intenzioni essi si pongono come repertori di raccolta di *tutti* i film sull'arte di cui si ha notizia, a prescindere dalla loro disponibilità per un certo paese; una caratteristica che sarà accentuata dal *Panorama* di Bolen e dal *Répertoire* di Ragghianti. Il catalogo di Chapman, invece, è pensato espressamente per le realtà culturali statunitensi, dai college ai musei, dalle stazioni televisive alle biblioteche, realtà che avevano probabilmente non poche difficoltà a reperire i documentari nell'immenso territorio degli Stati Uniti o addirittura a farli arrivare dall'Europa. La cura con cui generalmente sono redatte le descrizioni rende il catalogo uno strumento prezioso per la preparazione di rassegne o lezioni; tra le informazioni fornite, oltre alle responsabilità e alle specifiche tecniche, accanto alla compagnia distributrice cui rivolgersi compare spesso (unico caso tra le opere catalografiche) l'indicazione del prezzo in dollari sia per il noleggio che per l'acquisto della pellicola. Con spirito pragmatico, il regesto dell'AFA fornisce infine indirizzi e recapiti di tutti gli enti distributori da contattare per ottenere i film in America. Per un fruitore europeo o asiatico invece, al di là della mera informazione, il regesto di Chapman risultava, dal punto di vista pratico, meno interessante degli altri.

La composizione dei cataloghi ci fornisce inoltre un quadro di che cosa fosse percepito come film sull'arte, per esempio in rapporto alla nozione di "sperimentale" che negli ambienti artistici degli Stati Uniti dell'epoca giocava un ruolo tutt'altro che trascurabile. «Il termine "sperimentale" come è usato in questo libro si riferisce a film di carattere investigativo che si relazionano alle arti grafiche, plastiche e glittiche<sup>129</sup>», in cui gli artisti dipingono direttamente sulla pellicola o costituiscono creazione scultoree sfruttando le caratteristiche della luce, rispondendo alla domanda «cosa può significare il film per il pittore o lo scultore? [...] Sfortunatamente, non siamo stati nella possibilità di includere il crescente numero di film sperimentali che cercano di provare che il Film in sé è una forma d'arte, separata e distinta da ogni eredità del Teatro. Ciò apre a un campo interamente nuovo e affascinante, che non è negli obbiettivi di questo libro esplorare<sup>130</sup>». Chapman traccia dunque una netta linea di demarcazione tra *art film* e *film on art*, tra la sperimentazione degli artisti e l'utilizzo del film per la visione, più o meno didattica, critica o creativa, di opere d'arte figurativa – il che è piuttosto sorprendente nel contesto americano che, più di quello europeo, tendeva a tenere unite le due nozioni, forse anche per l'influenza di molti degli artisti dell'avanguardia cinematografica europea trasferitisi in USA<sup>131</sup>. Lo stesso saggio di carattere generale di Arthur Knight presente nel catalogo tende a considerare come un'unità inscindibile la storia del cinema d'avanguardia dada, surrealista o astratto degli anni Venti e quella del documentario d'arte, a differenza del contributo di Iris Barry che risulta più centrato sulla genealogia tradizionale del genere, da Cauvin e Emmer fino alla proliferazione del dopoguerra. I successivi interventi sono altrettanto debitori del contesto americano, che privilegia l'idea del film come strumento di

---

<sup>129</sup> IBIDEM.

<sup>130</sup> IBIDEM.

<sup>131</sup> Lo dimostra il simposio organizzato nel 1947 dal Museum of Modern Art di San Francisco, che raccolse sotto il titolo di *Art in Cinema* tanto i film sulle arti e quanto le opere d'avanguardia o sperimentali. Cfr. F. STAUFFACHER (a cura di), *Art in Cinema. A Symposium on the Avant-garde Film together with Program Notes*, Museum of Modern Art, San Francisco 1947.

didattica nel college e nei musei<sup>132</sup>. Si tratta di interventi estesi e approfonditi, che fanno del catalogo di Chapman un *trait d'union* ideale tra la tipologia del repertorio allegato alla raccolta di saggi e i cataloghi di Bolen e Ragghianti dell'anno successivo.

L'elenco dei film, inframmezzato dai fotogrammi dei più celebri tra loro, occupa comunque la parte più cospicua della pubblicazione, e nonostante la dichiarazione di Chapman di non dare valutazioni di merito riguardo ai film, o quantomeno di non ritenerle scovre dalle preferenze idiosincratiche del curatore, la descrizione riportata (soprattutto «dei più nuovi, dei più ambiziosi, [...] di quelli ritenuti più interessanti e che non stati generalmente proiettati nel nostro paese<sup>133</sup>») è ben più dettagliata che in qualunque altra pubblicazione e chiaramente apportatrice di un giudizio. Si prenda, per esempio, la descrizione di *Le Monde de Paul Delvaux*, di Henri Storck, che nel repertorio del 1949 veniva descritto con questa breve formula, poi ripresa in quello del 1950 e nel *Panorama* del 1953: «Viaggio nell'universo peculiare di Paul Delvaux, dove la camera trascina lo spettatore senza che questi abbia la possibilità di assumere un'attitudine oggettiva, "al di fuor" dell'opera del pittore<sup>134</sup>». Su *Films on Art* leggiamo invece:

«Henri Storck, noto produttore [sic] belga di *L'isola di Pasqua*, *Rubens* e altri film, Paul Éluard, celebrato poeta francese, André Souris, eminente compositore belga, combinano i loro talenti per portare in vita l'universo fantastico di uno dei maggiori pittori surrealisti del Belgio, Delvaux. Per molti americani, specialmente coloro che non capiscono il francese, il film sarà disturbante e probabilmente apparirà lascivo. Dal punto di vista della realizzazione cinematografica, è uno dei film sull'arte più innovativi mai realizzati<sup>135</sup>».

Al di là di un elemento di valutazione presente in entrambe le descrizioni (più implicito nella prima, esplicito nel finale della seconda), quella di Chapman si dilunga in particolare a presentare le personalità artistiche responsabili del film e soprattutto dichiara le difficoltà di comprensione che il pubblico americano potrebbe incontrare, non solo per un problema linguistico, ma per una diversa sensibilità di fronte alla comune accezione di visibile e di rappresentabile, il che rende il film di Storck potenzialmente "disturbante e lascivo".

A confronto con le diverse innovazioni che, sotto alcuni aspetti, caratterizzano la pubblicazione americana, il *Panorama* di Bolen del 1953 si pone in diretta continuità con i repertori precedenti: «questo terzo libretto, che è parte della stessa serie, è inteso a dare un quadro della situazione presente e una ricapitolazione generale delle informazioni raccolte su questa materia<sup>136</sup>». L'intenzione di produrre «qualcosa di pratico» ha guidato l'intera operazione, dettando una serie di innovazioni nella scheda di presentazione, forse anche sull'esempio di *Films on Art*: il nome del produttore è seguito da quello del distributore nella nazione di origine del film, e la lista completa dei loro indirizzi è fornita alla fine del volume. Anche il saggio iniziale di Bolen è inteso a «riunire e ricapitolare idee che, nonostante siano state esposte altrove, meritano di essere *coordinate* e presentate al più ampio pubblico

---

<sup>132</sup> Di educazione e didattica si occupano Charles D. GAITSKELL (*The Art and Craft Film in general Education*, pp. 21-28) e H.W. JANSON (*College Use of Films on Art*, pp. 38-43); all'ambito museale e ai problemi della programmazione si rivolgono Perry MILLER (*Creative Programming*, pp. 29-37) e Patrick T. MALONE (*Films on Art in the Art Museum*, pp. 44-49).

<sup>133</sup> W.McK. CHAPMAN, *Editor's Note*, in ID. (a cura di), *Films on Art*, p. vi.

<sup>134</sup> L. HAESAERTS (a cura di), *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949, p. 60.

<sup>135</sup> W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, p. 79.

<sup>136</sup> *Introduction*, in F.N. BOLEN (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, p. 3.



possibile<sup>137</sup>». Si ripetono nuovamente i dubbi sui confini della categoria “film sull’arte”, e se debba includere film direttamente dipinti sulla pellicola o di animazione sperimentale, cui è dedicato l’unico altro saggio del catalogo, di Denis Forman<sup>138</sup>: «è sembrato logico includere film sperimentali» è la risoluzione definitiva, mentre vengono esclusi film istruttivi sulle tecniche artistiche poiché «senza alcun riferimento all’ispirazione creativa» e i *travelogues* «senza scopo culturale<sup>139</sup>». Le maglie di selezione dei film sono dunque ben definite e il risultato è un regesto di 729 titoli.

Il contemporaneo *Répertoire* realizzato con un titanico sforzo di tre anni dallo Studio di Storia dell’Arte di Firenze guidato da Ragghianti annovera invece ben 1109 titoli. La disparità numerica, che implica una diversa politica di ammissione delle opere al catalogo, non mancò di suscitare reazioni. Al congresso della FIFA di Amsterdam – quando i cataloghi erano ancora in preparazione ma già se ne aveva già sentore, specie per quello ragghiantiano, la cui pubblicazione era prevista per il 1951 ma fu poi ritardata – Henri Langlois centra il bersaglio con la consueta verve polemica:

«Ci sono forse 4000 o 5000 film che si potrebbero chiamare film d’arte. Per esempio i film su Versailles. Ce ne sono stati, dal 1900 a oggi, un buon migliaio. Ma si possono chiamare tutti i film su Versailles, film d’arte? Certamente no. È perché ci sono tre vedute della cattedrale di Reims e quattro vedute della cattedrale di Chartres che lo si può chiamare film d’arte? È per questo che l’Associazione del film d’arte [sic] è stata fondata, per delimitare, tra i documentari, tra i film d’arte e i film che sono semplicemente o dei frammenti montati alla rinfusa, o dei film di volgarizzazione, ecc. Ciò vi chiarisce perché il catalogo dell’Unesco non ha che 120 titoli e quello di Ragghianti molti di più<sup>140</sup>».

A difesa dello storico dell’arte italiano interviene Mario Verdone: «La spiegazione del sig. Langlois, che è d’altronde esatta, potrebbe forse far pensare che il sig. Ragghianti, che è un critico d’arte molto noto, non sappia cosa sia un film d’arte. Ma noi ci occupiamo di film sull’arte, ossia film basati su opere d’arte e presentati in una certa modalità critica o storica<sup>141</sup>». Verdone ribadisce quindi la legittimità della scelta di includere nel catalogo anche cortometraggi su città o su borghi d’arte che potrebbero essere annoverati tra i film turistici, o film su tecniche artigianali, forme d’arte popolari o tradizioni folkloriche al confine con il film etnografico, se essi si rivelano validi alla divulgazione del patrimonio artistico e monumentale.

Il *Répertoire* del Comité di Firenze punta insomma all’esaustività dell’informazione e a tracciare il quadro più ampio possibile, pur rinnovando il topos dell’incompletezza di tale impresa nella sua introduzione. Se già è difficile ottenere informazioni oggettive sui film, risulta ovviamente impossibile per i redattori prenderne visione: di conseguenza, il *Répertoire* rinuncia a fornire sistematicamente indicazioni di valore, sebbene sulla scorta del catalogo americano le descrizioni dei film, quando presenti, siano piuttosto efficaci e lascino trapelare un giudizio negativo o positivo.

Nemmeno il *Panorama* di Bolen opta per fornire una valutazione critica dei film, nonostante la richiesta provenga da più parti: «alcuni dei corrispondenti hanno espresso il desiderio che il

---

<sup>137</sup> IBIDEM (mio corsivo). Il saggio di Bolen è *Films and Visual Arts*, pp. 5-10.

<sup>138</sup> D. FORMAN, *A new Dimension in Painting*, in IVI, pp. 11-13.

<sup>139</sup> *Introduction*, in F.N. BOLEN (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, p. 3.

<sup>140</sup> Citato in F. GUERIN, *La FIFA: définition d’un genre cinématographique*, p. 46. Traduco intenzionalmente con “film d’arte” poiché Langlois non utilizza mai l’espressione *film sur l’art*, ma sempre e solo *film d’art*, ritenendo probabilmente superflua la distinzione.

<sup>141</sup> IBIDEM.

catalogo includa un apprezzamento critico di ciascun film menzionato. Ciò sarebbe certamente un'innovazione attraente e utile, ma l'autore si è sentito incapace di assumersi una così grande responsabilità; solo un comitato di esperti attentamente scelti potrebbe avere sufficiente autorità per portare a termine un compito tanto grande e arduo<sup>142</sup>». L'autore individua il nucleo del problema: data l'essenza pluridisciplinare e i molteplici indirizzi d'uso del film sull'arte, chi potrebbe giudicarlo in maniera oggettiva? Non certo un'unica persona, che difficilmente raccoglie tutte le conoscenze e competenze necessarie, ma solo un comitato di più esperti (storici e critici d'arte, critici cinematografici, registi e produttori, artisti). Lo ribadisce anche in occasione del Congresso di Firenze del 1955: «Tanto Ragghianti che io stesso abbiamo evitato gli apprezzamenti critici. Il fatto è che – siamo realisti! – è difficile se non impossibile emettere dei giudizi ugualmente accettabili a Bombay e a Città del Messico, a Parigi e a Pechino<sup>143</sup>». Ma Theodore Bowie, proprio al Congresso fiorentino, ritorna sulla questione.

«Per noi il più importante *voto* espresso da questo Congresso concerne la necessità di pubblicare una guida veramente critica al film sull'Arte. [...] Un catalogo critico è un'impresa maggiore, che richiede sforzi collettivi e l'accettazione di congiunte responsabilità. Il meccanismo per condurre al successo finale esiste, come è indispensabile la buona volontà di persone competenti che esprimono utili pareri, ed inoltre non vi sono ostacoli finanziari. Perciò vi sono ragioni di sperare<sup>144</sup>».

Le speranze di Bowie, che a Firenze indica proprio in Ragghianti il candidato ideale per portare avanti questa operazione, andranno deluse, poiché un catalogo universale e al contempo critico di film sull'arte non sarà mai realizzato; tuttavia, la FIFA non si dimostrerà sorda a questa richiesta sollevata da più parti.

Integrando le informazioni di questi tre cataloghi maggiori, si può ottenere una panoramica esaustiva della produzione di documentari d'arte all'altezza del 1953. Ma, «come ogni pubblicazione del genere, sono superate appena compaiono<sup>145</sup>», e necessitano perciò di un costante e continuo aggiornamento. Tale rinnovamento continuo sembra scontrarsi con una serie di ostacoli:

«non si capisce perché, ma questa è la situazione: non si può contare su nessuna rivista d'arte o giornale per una pubblicazione regolare di rassegne sui nuovi films; il numero dei critici competenti rimane straordinariamente ristretto; rapporti completi sui festivals di film o congressi non sono pubblicati o sono insufficientemente trasmessi<sup>146</sup>».

L'idea che circola a partire dalla metà degli anni Cinquanta e rilanciata nelle discussioni e nelle risoluzioni degli incontri di Bergamo, Madrid o Milano di inizio anni Sessanta è produrre dei bollettini periodici che circolino tra i membri della FIFA, dell'IIFA e tutti i possibili enti culturali interessati, bollettini che costituirebbero la base per l'edizione di guide periodiche e complete. Ancora più auspicabile sarebbe la diffusione di informazioni su riviste ad ampia circolazione, che possano raggiungere anche un pubblico non (eccessivamente) specializzato, attraverso la creazione di rubriche ricorrenti su riviste d'arte e di cinema.

---

<sup>142</sup> *Introduction*, in F.N. BOLEN (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, p. 4.

<sup>143</sup> F.N. BOLEN, *Le film sur l'art. La manière de s'en servir*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, 1956, p. 61.

<sup>144</sup> T. BOWIE, *Film sull'arte in Italia*, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 14-15, 1957, pp. 29-30.

<sup>145</sup> T. R. BOWIE, *Film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno III, n. 16, gennaio-febbraio 1955, p. 11.

<sup>146</sup> *IBIDEM*.

Il mondo delle riviste d'arte e di cinema rappresenta una sfera ben distinta rispetto a quella di pubblicazioni saltuarie come i cataloghi FIFA o IIFA. Le riviste hanno interessi e strutture diverse, una politica spesso distante da quella di semplice informazione riguardo ai film, e un ventaglio di argomenti e temi estremamente ampio, specie per le pubblicazioni riguardanti il cinema, nelle quali il film sull'arte rappresenta un genere decisamente minoritario. Il compito di supportare l'opera di informazione e divulgazione sui documentari d'arte come auspicato dalle istituzioni internazionali parrebbe più consono alle riviste divulgative d'ambito artistico, specie se dedicate alle arti contemporanee; tuttavia, l'interesse di queste pubblicazioni risulta anch'esso piuttosto scarso e saltuario<sup>147</sup>. Una delle poche eccezioni (l'unica che si esaminerà in questa sede), in un esperimento portato avanti per alcuni anni, è rappresentata – non casualmente – dalle riviste di matrice ragghiantiana, «SeleArte» anzitutto e «Critica d'arte» in seconda battuta.

Il carattere pluridisciplinare e internazionale della rivista che, con il supporto di Adriano Olivetti, Ragghianti dirige dal 1952, ben si accorda alla funzione di coniugare cinema e arte e di diffondere ad ampio raggio le novità in tale campo<sup>148</sup>. La tiratura iniziale di diecimila copie, tra vendite e omaggi, rappresenta già uno standard altissimo per una rivista d'arte dell'epoca e andrà accrescendosi con gli anni, complice il successo riscontrato con più di cinquemila abbonati, garantendo una diffusione sempre più capillare: alla fine del 1954 ogni numero è stampato in circa 28.000 copie e all'apice della parabola, nel 1958, la tiratura è di 54.544 copie, distribuite in tutto il mondo grazie alla rete commerciale Olivetti.

Fin dal principio la rivista presenta un alto numero di rubriche ricorrenti<sup>149</sup>, tra le quali, a partire dal numero 21 del novembre-dicembre 1955 *Selezione del film sull'arte*, a cura di Francis Bolen: «Una nuova rubrica si apre oggi in «SeleArte». Essa ha per fine di contribuire alla conoscenza e alla diffusione del film sull'arte mediante la pubblicazione di notizie critiche, destinate ad orientare tutti gli interessati ed anche a guidare coloro che intendono utilizzare i films sull'arte nei loro acquisti, noleggi o prestiti<sup>150</sup>». Riprendendo il suo intervento a Firenze nel 1955, Bolen afferma che «sarebbe impossibile formulare dei giudizi ugualmente accettabili a Bombay e a Messico, a Parigi e a Pechino, a Roma o a Melbourne: a ciò si oppone evidentemente la varietà delle situazioni etiche, culturali, di civiltà<sup>151</sup>». Tuttavia, è possibile formulare «degli apprezzamenti che siano validi almeno in un complesso di Paesi nei quali esistono, sia pure grosso modo, condizioni artistiche e correnti di pensiero e di interessi culturali

---

<sup>147</sup> Come è stato appurato in una prima fase di questa ricerca, propedeutica alla redazione del regesto degli articoli sul film sull'arte e che ha visto lo spoglio di diverse riviste d'arte negli anni Cinquanta e Sessanta, lo spazio dedicato al cinema in esse è esiguo: nella maggior parte dei casi, soprattutto nel primo decennio preso in considerazione, il film non costituiva motivo d'interesse per queste pubblicazioni.

<sup>148</sup> Intento della rivista era espressamente quello di orientare un pubblico non necessariamente esperto di cultura artistica «attraverso una SELEZIONE accurata, responsabile, vasta, chiara; una INFORMAZIONE precisa, attuale, periodica, che ponga il lettore in contatto coi fenomeni artistici più vitali in tutto il mondo» (*Ragioni della rivista*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno I, n. 1, luglio-agosto 1952, p.1). Rimando allo studio di S. BOTTINELLI, «*SeleArte*» (1952-1966). *Una finestra sul mondo*, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2010, per la storia e l'analisi di questa rivista d'arte unica nel panorama italiano.

<sup>149</sup> Spesso non firmate, erano perlopiù scritte dalla moglie di Ragghianti, Licia Collobi. Cfr. S. BOTTINELLI, «*SeleARte*», p. 31-32.

<sup>150</sup> F. N. BOLEN, *Selezione del film sull'arte*, «*SeleArte*. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno IV, n. 21, novembre-dicembre 1955, p. 76.

<sup>151</sup> IBIDEM.

simili o affini<sup>152</sup>»: ossia, leggendo tra le righe, nei paesi tra i quali era maggiormente diffusa la rivista, e particolarmente in Europa.

La scheda predisposta è approfondita e dettagliata<sup>153</sup>: dopo responsabilità e dati tecnici, segue l'eventuale partecipazione a Festival e il conseguimento di premi, un profilo dell'autore e infine il soggetto del film, consistente in una dettagliata analisi delle sequenze in cui i diversi elementi cinematografici (dal colore al commento, dal montaggio alla partitura musicale, dalla scelta delle opere alla consapevolezza critica globale dell'operazione) vengono esaminati, sempre «con pareri non categorici, anzi sfumati, sia perché l'autore terrà conto delle reazioni degli spettatori, sia perché citerà le opinioni dei colleghi, pure esprimendo nell'insieme il pensiero suo proprio<sup>154</sup>». In conclusione, una ricapitolazione dei pregi e dei difetti del film indirizza verso il tipo di pubblico più adatto: per specialisti, studenti, pubblico generico, o tutte queste categorie. Una scheda d'analisi tanto approfondita, ben lontana dalle stringate annotazioni dei cataloghi e che entra nel merito del contenuto e della qualità del film, se certamente rappresenta un prezioso strumento, implica al contempo un impegno gravoso per i catalogatori. La rubrica si inaugura con *Un siècle d'or* di Paul Haesaerts, dedicato alla pittura fiamminga del XV e XVI secolo, film di un autore maggiore che giustifica la lunghezza e l'accuratezza della scheda. Non sempre però i film saranno all'altezza di un esame tanto rigoroso, e la scheda si farà più succinta, anche per poter dare spazio a più di un film al mese.

È un'avventura che ha vita breve: dopo il numero successivo (con il film *Brueghel l'ancien* di Arcady) e quello di luglio-agosto del 1956 (dove è recensito, tra gli altri, *Le Mystère Picasso*) la rubrica svanisce per non comparire mai più.

Maggiore durata, circa due anni, ha l'equivalente rubrica in «Critica d'arte»<sup>155</sup>, a firma di Cesare Molinari nel 1961-62 e di Piero Pierotti nel 1963. In realtà, questo spazio nasce come commento a eventi legati al documentario d'arte, in particolare il Gran Premio Bergamo: le schede presentate nei diversi numeri corrispondono spesso alla selezione presentata nella rassegna bergamasca. Più snella rispetto alla scheda prevista su «SeleArte», quella di «Critica d'arte» prevede solo una prima parte con dati tecnici e un breve testo di commento.

La rubrica si compone in realtà di due parti separate: oltre alle schede è presente quasi sempre un breve articolo iniziale, che partendo dall'analisi di alcuni film affronta alcune questioni particolari, come il rapporto tra film d'arte e animazione<sup>156</sup>, il diverso impiego di un tema narrativo per strutturare il documentario<sup>157</sup>, i film dedicati a Giotto<sup>158</sup>. In totale, nel corso dei tre anni, sono schedati sotto la dicitura «film sull'arte» novanta pellicole, anche se bisogna rimarcare la presenza di documentari non esattamente attinenti alle arti figurative, come *A Valparaiso* di Joris Ivens, o di film sulla danza, il teatro o la pantomima.

---

<sup>152</sup> IBIDEM.

<sup>153</sup> Si rimanda al *Regesto degli articoli* per l'elenco completo dei film schedati su «SeleArte» e su «Critica d'arte».

<sup>154</sup> *IVI*, p. 77.

<sup>155</sup> «Critica d'arte», fondata nel 1935 da Ragghianti insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli con il nome di «La critica d'arte» e alla cui direzione tra 1938 e 1940 anche Roberto Longhi, viene ripresa e ristrutturata dal solo Ragghianti nel 1954, con il cambio del titolo. Nel corso dei successivi quindi anni la rivista cambierà editore più volte (da Vallecchi di Firenze a Neri Pozza di Vicenza, e viceversa) modificando anche il proprio assetto redazionale e grafico.

<sup>156</sup> C. MOLINARI, *Film sull'arte*, «Critica d'arte», anno VIII, n. 43, gennaio-febbraio 1961, pp. 14-16.

<sup>157</sup> C. MOLINARI, *Film sull'arte*, «Critica d'arte», anno VIII, n. 45, maggio-giugno 1961, pp. 13-16.

<sup>158</sup> C. MOLINARI, *Film sull'arte. Film italiani su Giotto*, «Critica d'arte», anno IX, n. 51, maggio-giugno 1962, pp. 15-16.

Lo studio del cinema, e dello spettacolo in generale, era stato parte integrante di «Critica d'Arte» fin dall'inaugurazione della nuova serie nel 1954, dando anche a questa rivista – seppur certamente di tono più accademico e specialistico rispetto a «SeleArte» – un impianto multidisciplinare e aperto al dialogo tra le diverse forme d'espressione figurativa. In particolare, dal 1961 si avvia una sorta di “rivista all'interno della rivista” (con comitato redazionale autonomo) intitolata semplicemente «Spettacolo» e che riunisce contributi sul cinema, il teatro, la scenografia: oltre al film sull'arte, temi cinematografici prediletti sono l'analisi delle opere di maestri già classici come Chaplin o Ejzenštejn o di autori in piena attività, da Antonioni a Buñuel. Con il passaggio nel 1964 dall'editore Neri Pozza a Vallecchi, «Spettacolo» scompare e i contributi di questo tipo rientrano nel corpo principale della rivista. Sembrerebbe essere ripristinata nuovamente a partire dal n. 79 del 1966, questa volta a cadenza trimestrale, ma in realtà a questo primo numero non ne fanno seguito altri, e anzi la presenza del cinema in «Critica d'arte» va scemando fino a scomparire nei secondi anni Sessanta. Di sicuro, a sparire dai radar è il film sull'arte, al quale non sono dedicati ulteriori spazi.

Se la strada delle pubblicazioni periodiche in forma di bollettino o rubriche su riviste non ha insomma grande fortuna, maggior successo investe le iniziative di aggiornamento dei cataloghi del 1953.

A distanza di un decennio sia l'IIFA che la FIFA intendono rinnovare la loro guida, sebbene i tempi con cui riescono a raggiungere l'obiettivo siano diversi: già nel 1963 l'Istituto di Firenze dà alle stampe *Le film sur l'art. Répertoire International du film sur l'art 1953-1960*, a cura di Pasquale Rocchetti e Cesare Molinari<sup>159</sup>, mentre è solo nel 1966 che la FIFA pubblica, su commissione dell'Unesco, *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture*<sup>160</sup>.

Il *Répertoire* di Rocchetti e Molinari, preceduto da un breve saggio di quest'ultimo, raccoglie 1373 film da 49 nazioni; per potersi districare più facilmente in questa enorme quantità di schede viene fornito un indice alfabetico dei titoli e uno dei registi, mentre le schede sono ampliate fino a includere, potenzialmente, tutte le possibili informazioni tecniche desumibili dai *credits* del film. Informazioni che, come sottolinea l'introduzione di Molinari, hanno richiesto un lungo lavoro di ricerca e che spesso non è stato possibile ottenere né dai produttori né dagli enti culturali dei singoli paesi. A fronte della mole di film regestati, manca infatti l'indicazione di come poterli recuperare o a chi rivolgersi per avere informazioni su di essi – a parte, ovviamente, l'IIFA stesso.

Il lavoro messo in campo dalla FIFA, sebbene esca a ben quattro anni di distanza rispetto al panorama che intende tracciare – con un *décalage* che rivela la difficoltà di tenere il passo da parte delle istituzioni con la produzione corrente – è meno ingente in termini numerici (“solo” 382 film schedati), ma più accurato nelle informazioni e negli strumenti forniti al lettore. Anzitutto il saggio introduttivo di Henri Lemaître<sup>161</sup>, che occupa quasi cento pagine, è un vero compendio sul film sull'arte che tocca non solo le classiche questioni della definizione, delle finalità o dell'evoluzione storica del genere, ma prende in considerazione anche problemi essenziali sorti negli ultimi anni, per esempio il rapporto con la televisione o il ruolo dei film nei musei. Il titolo stesso, con il riferimento ai «moyens audio-visuels» e non soltanto al film,

---

<sup>159</sup> C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), *Le film sur l'art. Répertoire International du film sur l'art 1953-1960*, Neri Pozza, Vicenza 1963.

<sup>160</sup> *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture*, Unesco, Parigi 1966.

<sup>161</sup> H. LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels. Problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision*, Ivi, pp. 11-102.

rivela la modernità di un approccio orientato verso un panorama in cui, sempre più, il cinema non è che *uno* dei mezzi audiovisivi. È un saggio che, com'è abitudine di Lemaître, punta a fare una sintesi di posizioni e approcci diversi per farli convivere (talvolta con qualche forzatura) in un quadro unitario, possibilmente coerente: un testo ecumenico e perfetto dunque per aprire un'opera di consultazione che si vuole universale, summa della produzione filmica degli ultimi dieci anni, capace di compendiare idee, dibattiti, tappe storiche del fenomeno, problemi irrisolti, possibili soluzioni.

La produzione presa in esame riguarda in realtà i film su pittura e scultura, dal momento che già esisteva un recente catalogo di film d'architettura (sul quale si tornerà a breve). I film sono infatti divenuti «innumerevoli<sup>162</sup>» e non è più pensabile redigere cataloghi onnicomprensivi, ma solo integrazioni di quelli già esistenti; il panorama è talmente vasto che è necessario dedicarsi a sottogeneri del film sull'arte, distinguendoli a seconda del medium artistico indagato – pittorico, scultoreo, architettonico. Il catalogo del 1966 fornisce anche strumenti utilissimi di consultazione: anzitutto un indice alfabetico dei titoli, cui è affiancata una griglia che indica la tipologia (o le tipologie) di pubblico adatte per quella pellicola (grande pubblico, specialisti, insegnamento, informazione). Segue un indice per «tipo di film», a seconda del tema trattato:

- pittura,
  - icone,
  - miniature,
  - pitture murali,
  - pittura naïve,
  - pittura psicopatologica,
- disegno, incisione, calligrafia, manifesto, disegno infantile,
- scultura,
- archeologia e preistoria,
- arte di un'epoca, di una regione e arti decorative,
- artisti,
  - artista al lavoro: incontro con un artista,
  - vita e opere di un artista,
- conservazione delle opere d'arte,
- studio di un tema,
- film d'arte, astratti, sperimentali, d'animazione, umoristici, poetici,
- tecnica,
- visita di un luogo (monumento, museo, scuola, esposizione).

La classificazione si fa col passare del tempo sempre più accurata o frammentaria, a seconda della lettura che se ne voglia dare: se da un lato gli indici sono certamente utili a “tagliare” trasversalmente la massa di film registati secondo determinate prospettive di ricerca, dall'altra la moltiplicazione di categorie e sottocategorie rivela lo sforzo classificatorio che soggiace a ogni impresa catalografica, spinta a far rientrare in cassetti prestabiliti una materia spesso refrattaria a suddivisioni troppo nette e precise. Ne è prova l'elevato numero di film che sono rubricati in due, tre o anche più sottocategorie. Inoltre, i criteri tassonomici sono fondati sul soggetto trattato: il «tipo» di film coincide con il «tipo» di soggetto indagato.

---

<sup>162</sup> *Préface*, IVI, p. 6.

La scheda predisposta per i film è completa ma al contempo estremamente chiara, già dal layout grafico che distingue bene le diverse voci. Oltre a quelle canoniche, è significativa la distinzione tra la voce «distribuzione», la più importante per chi volesse ottenere i film per proiezioni o acquisti, subito seguita dall'indicazione dei detentori dei diritti sull'opera, e dall'indicazione della tipologia di pubblico privilegiata. Oltre alla sinossi del film, è anche presente la specifica voce «appréciation» che fornisce un giudizio ragionato sul film. Tale giudizio è stato assegnato con un lungo lavoro della commissione esaminatrice (formata da Simone Gille-Delafon, Jean Lods, Jan Korngold, Lucien Hervé, Jean Cleinge, Pierre Alechinsky<sup>163</sup>) nel corso di sessioni di visione settimanali alla Maison dell'Unesco di Parigi nei mesi di luglio del 1962, 1963 e 1964. «Il giudizio dei film è stato fatto [...] in funzione del loro interesse dal punto di vista del soggetto al quale sono consacrati, la pittura e la scultura, o dello studio rispettivo su queste ultime. Si è inoltre tenuto conto del valore estetico della pellicola esaminata<sup>164</sup>».

Sono i medesimi criteri utilizzati nel precedente catalogo curato dalla FIFA, realizzato sempre su diretta richiesta dell'Unesco, *Films sur l'art. 1960 architecture*<sup>165</sup>. È questo il primo catalogo a introdurre il giudizio critico che, come affermava Bolen, per ritenersi oggettivamente valido non può che essere emanazione di un comitato plurale di esperti. Si legge nell'introduzione: «non si tratta di una lista di film ma di un catalogo critico. A più riprese è stato formulato l'auspicio di veder introdotto nei repertori di film un apprezzamento che possa guidare chi deve fare una scelta. [...] senza disconoscere la responsabilità che una tale impresa comporta, l'attrattiva e il fascino che essa rappresenta hanno deciso in suo favore<sup>166</sup>». Il catalogo non nasconde le difficoltà incontrate, prima fra tutte il numero di paesi che hanno risposto alla richiesta di informazioni, piuttosto basso in termini assoluti e che dunque inficia l'aspirazione all'universalità del regesto (anche se, rispetto ai precedenti, «la FIFA stima che la risposta fatta al suo appello da 35 nazioni costituisca in sé stessa un successo<sup>167</sup>»). I lavori del gruppo di specialisti si sono svolti in due diversi periodi nell'arco di tre anni, tra il 1956 e il 1959. La commissione, che ha ammesso al catalogo 244 documentari sui più di 400 presentati, era composta da due storici dell'arte (André Chastel, Shuji Takashina), un critico d'arte (Simone Gille-Delafon), un critico d'architettura (James Maude Richards), due architetti (Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris), due registi (Jean Lods, Basil Wright), una storica del cinema (Iris Barry), un fotografo d'architettura (Lucien Hervé). Questa pluralità di approcci e competenze si riflette anche nella presenza di due saggi introduttivi al catalogo, l'uno di André Chastel, l'altro di Basil Wright<sup>168</sup>, volti a dare voce sia al versante della storia e della critica d'arte e d'architettura, sia alla prospettiva dei realizzatori e dei critici cinematografici. I lavori preliminari della commissione, sfociati in un'articolata proposta di definizione del film

---

<sup>163</sup> Il catalogo menziona anche l'aiuto nel reperimento dei film di Dore Ashton (Stati Uniti), Dorothy Macpherson (Canada), James Johnson Sweney (Stati Uniti), John Maddison (Regno Unito), André Chastel (Francia), Mario Verdone (Italia), Pierre Schneider (Stati Uniti), Boris Milev (Bulgaria), Shuji Takashina (Giappone) e Pasquale Rocchetti (Italia), figura quest'ultima che funse da ponte con l'Istituto di Firenze; IVI, pp. 6-7.

<sup>164</sup> IVI, p. 7.

<sup>165</sup> *Films sur l'art. Catalogue établi par un comité de spécialistes, publié par la Fédération internationale du film sur l'art FIFA. 1960 architecture*, Unesco, Parigi 1960.

<sup>166</sup> *Introduction*, IVI, pp. 15-16.

<sup>167</sup> IVI, p. 19.

<sup>168</sup> A. CHASTEL, *Le cinéma, cet auxiliaire de l'architecture*, IVI, pp. 5-9 ; B. WRIGHT, *Cinéma et architecture*, IVI, pp. 10-14.

sull'architettura, sono ugualmente riportati<sup>169</sup>. Le quattro qualità essenziali di un film sull'architettura sono individuate nel suo valore descrittivo (attenzione all'opera architettonica in sé, non intesa come espediente narrativo o aneddótico), valore tecnico (attenzione alle caratteristiche tecniche dell'opera, all'ambiente, alla struttura, al materiale), valore storico (attenzione al contesto storico che ha visto sorgere l'opera o a quello che ne ha modificato l'aspetto nel corso della sua esistenza), valore attuale (attenzione ai problemi attuali dell'architettura e capacità di educare lo spettatore al gusto e alla riflessione sull'architettura); su questi criteri si fonda il giudizio della commissione. «Nessun film risponde fino ad oggi a tutti questi desiderata» è il verdetto finale, sebbene molti film di alta qualità testimonino «la consapevolezza che alcuni realizzatori hanno già coscienza di queste esigenze<sup>170</sup>».

È in questo catalogo che fanno il loro debutto gli apparati di consultazione e gli indici tematici poi riproposti anche per il regesto di pittura e scultura del 1966. Mentre la classificazione per tipologie di pubblico prevede le medesime categorie (grande pubblico, specialisti, insegnamento, informazione), quella per tematica individua le sottocategorie di belle arti, storia, turismo, documentario, tecnica, film d'arte: una spiegazione di queste categorie non viene però fornita, lasciando dei dubbi su etichette che appaiono generiche quando non propriamente fuorvianti: cosa si intende per “documentario” come sottogenere del film d'architettura quando tutti i film del catalogo sono in realtà documentari in senso lato? E come può il film d'arte essere al contempo sia sovracategoria e che sottocategoria del film d'architettura? Nemmeno una disamina dei titoli rubricati sotto queste indicazioni fugava i dubbi, e d'altra parte è bene ricordare che si tratta di categorie non esclusive e di un ordinamento tutt'altro che rigido, dove il medesimo film può ritornare in più sottogruppi.

Il catalogo dell'IIFA del 1963 e i due della FIFA del 1963 e 1966 rappresentano le imprese maggiori dello sforzo di aggiornamento che domina le preoccupazioni delle istituzioni internazionali a cavallo dei due decenni. Dalla metà degli anni Sessanta la FIFA sarà impegnata nella redazione dell'ultimo, grande catalogo, il *Catalogue de films d'intérêt archéologique, ethnographique ou historique*<sup>171</sup>, che riunisce tre grandi categorie solo labilmente apparentate tra loro, anzi «soggetti molto diversi», come afferma esplicitamente la prefazione<sup>172</sup>: loro minimo comun denominatore è «contribuire all'azione intrapresa dall'Unesco per salvaguardare, mettere in valore e far conoscere il patrimonio culturale dell'umanità<sup>173</sup>». La struttura del catalogo si pone in perfetta continuità con lo standard della FIFA: suddivisione in regioni del mondo (Africa, Nord e Sud America, Asia, Europa, Oceania), ulteriormente suddivise nei singoli paesi; presenza di due ampi saggi introduttivi, l'uno, di Jean Laude, sul rapporto tra cinema e archeologia, l'altro sul film etnografico, dell'onnipresente Henri Lemaître<sup>174</sup>; presenza di ampi indici finali, che, in questo caso, risultano particolarmente importanti per orientarsi nella pubblicazione (sempre per paese, tipologia di pubblico, soggetto trattato). La materia si allontana dall'ambito del film sull'arte propriamente detto: «il film che abbia per oggetto un fatto archeologico è così apparso a coloro che hanno stabilito il catalogo dover rispondere a criteri sensibilmente differenti rispetto a quelli a cui si è abituati a riferirsi

---

<sup>169</sup> *Définition du film sur l'architecture*, IVI, pp. 20-22.

<sup>170</sup> IVI, p. 21.

<sup>171</sup> *Catalogue de films d'intérêt archéologique, ethnographique ou historique*, Unesco, Parigi 1970.

<sup>172</sup> *Préface*, IVI, p. 5.

<sup>173</sup> IBIDEM.

<sup>174</sup> J. LAUDE, *Cinéma et archéologie*, IVI, pp. 11-35; H. LEMAITRE, *Le film, voyage imaginaire*, IVI, pp. 36-60.



per il film sull'arte<sup>175</sup>», poiché il valore propriamente documentario in ambito archeologico è preponderante rispetto alla rielaborazione critica o creativa della forma filmica. Spesso, infatti, i film archeologici (come spiega Laude nel suo saggio) sono pellicole quasi amatoriali e senza alcuna pretesa cinematografica, il cui unico interesse è fissare su un supporto visivo il momento degli scavi e le condizioni originarie di ritrovamento dei reperti. Il comitato di esperti presieduto da Simone Gille-Delafon<sup>176</sup>, avvertendo le esigenze peculiare dell'ambito archeologico, include perciò anche questi «film di documentazione» nel regesto<sup>177</sup>.

È l'ultima grande impresa catalografica della FIFA, licenziata alla vigilia della sua dissoluzione. Nel 1970, dall'altra parte dell'Atlantico, Dorothy Macpherson dà alle stampe un agile repertorio intitolato *Films on Art*<sup>178</sup>, pubblicato dal Canadian Centre for Films on Art: si tratta in realtà del catalogo dei film effettivamente conservati dal Centro e disponibili al prestito in tutta la nazione. Un catalogo più generale, ma sempre limitato ai soli film reperibili in territorio nordamericano, verrà curato dalla Macpherson solo nel 1978. Simili repertori nazionali non sembrano essere stati predisposti frequentemente: abbiamo notizia di un catalogo nazionale da parte del comitato nazionale danese pubblicato nel 1958<sup>179</sup>, mentre esiste un accurato catalogo tedesco stilato alla metà degli anni Sessanta e che, basandosi sui registri di censura dal 1916 al 1966, annovera ben 552 titoli<sup>180</sup>. Non solo questo catalogo restituisce il giusto peso a una nazione tra le più produttive nel campo del documentario d'arte – che anzi proprio nella Repubblica di Weimar ebbe uno dei suoi ambiti di prima fioritura<sup>181</sup> – ma che nel dopoguerra sembra non ricevere la giusta attenzione dal panorama internazionale<sup>182</sup>, ma rende anche evidente come la redazione di repertori nazionali, con un focus più mirato e maggiore facilità di consultazione di documenti e archivi, potesse disegnare un quadro più articolato e completo.

L'impresa catalografica fu dunque una costante nella storia delle istituzioni preposte al film sull'arte, che attraversò diverse fasi producendo oggetti con caratteristiche diverse: da un primo periodo (1949-1951) in cui i registi erano allegati a raccolte di saggi di notevole importanza, al biennio che produsse i cataloghi divenuti poi opere di riferimento (1952-1953), fino al lungo periodo dell'aggiornamento, quando si tentò di strutturare un sistema di informazione periodica sui documentari d'arte, ma che in ultima analisi sfociò solo nelle nuove edizioni aggiornate di

---

<sup>175</sup> *Introduction*, IVI, p. 60.

<sup>176</sup> Ne fanno parte James Johnson Sweeney, Jean Lods, André Chastel, Dorothy Macpherson, Jan Korngold, Lucien Hervé, Mario Verdone, Pasquale Rocchetti: come si può intuire, le stesse personalità si ripetono nei diversi comitati dei cataloghi degli anni Sessanta, garantendo così un'omogeneità d'impostazione critica e metodologica.

<sup>177</sup> Cfr. capitolo II, § *Non solo pittura: film su scultura, architettura, archeologia*.

<sup>178</sup> D. MACPHERSON (a cura di), *Catalogue. Films on Art*, Canadian Centre for Films on Art, Ottawa 1970.

<sup>179</sup> Citato in H. LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels*, p. 93.

<sup>180</sup> R. BURGNER, *Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916-1966*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen-UNESCO Kommission von 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde*, Deutschen-UNESCO Kommission, Colonia 1967, pp. 127-203.

<sup>181</sup> Si pensi all'opera pionieristica, già ricordata, di Hans Cürdis con la serie *Schaffende Hände*.

<sup>182</sup> Certamente la difficilissima situazione politica ed economica dell'immediato dopoguerra nelle due Germanie, che investì anche la produzione cinematografica, fu la causa principale del drastico calo di documentari realizzati tra 1943 e 1947 (fino al completo vuoto del 1945-46). Tuttavia il regesto, che documenta la produzione sia della Repubblica Federale che della Repubblica Democratica, attesta che già a partire dal 1948 il numero di film sull'arte realizzati fu superiore a quello di molte altre nazioni europee. Rimane perciò in parte inspiegabile perché in quegli anni la Germania non venga generalmente considerata sul piano internazionale come un paese rilevante per il documentario d'arte, se non ipotizzando una scarsa circolazione di questi film fuori dai confini tedeschi e la presenza di pregiudizi e strascichi psicologici derivanti dal conflitto.

precedenti cataloghi (1960, 1963, 1966, 1970), le quali ebbero il merito di rispondere all'esigenza ampiamente sentita di una selezione critica e di una valutazione qualitativa del panorama.

Come pochi altri oggetti, i repertori e i cataloghi permettono così di seguire nel corso degli anni le fluttuazioni del concetto di film sull'arte attraverso i criteri di selezione adottati e le sottocategorie di volta in volta individuate: sono significative, per esempio, la graduale scomparsa dei film d'artista o sperimentali nei cataloghi degli anni Sessanta, o le graduali contaminazioni, via via più numerose, con il cinema di matrice etnografica, sancite dalla pubblicazione del 1970.

Ovunque, domina il *topos* retorico dell'incompletezza dell'elenco, dell'inesauribilità della lista, dell'infinita ricerca mai veramente terminata: un'autentica «vertigine della lista», per dirla con Umberto Eco<sup>183</sup>. Non è azzardato pensare, in fondo, che quella della FIFA e dell'IIFA fu sotto vari aspetti una fatica di Sisifo:

«Questo lavoro d'inventario e di ricerca di norme è chiaramente un lavoro senza fine, rappresentativo di ciò che era in gioco con il genere “film sull'arte”: tentare di categorizzare, di precisare dei tipi, dei valori, un pubblico, tentare di far entrare i film, per definirli, in idee prestabilite o di farli corrispondere a categorie riconosciute<sup>184</sup>».

## Il contesto italiano

### Un «cortometraggio documentario»

Che si tratti di ordinare i film per provenienza geografica o di delegare parte delle attività ai comitati dei singoli paesi, l'orizzonte nazionale non viene mai meno per gli organismi sovranazionali. «Enfatizzando la cultura (filmica) nazionale all'interno di un contesto internazionale, queste istituzioni forniscono sostegno all'idea di organizzazioni cinematografiche nazionali, riviste cinematografiche, scuole di cinema, premi per i film, cineteche e cataloghi<sup>185</sup>.»

È a questo secondo orizzonte che ci si volgerà per poter inquadrare in maniera esaustiva il documentario d'arte, non solo come oggetto all'interno di enti come la FIFA, l'IIFA, l'Unesco o ai festival ad esso dedicati: tutte istituzioni che in un certo senso lo “ritagliano”, estrapolandolo, da uno sfondo condiviso con analoghe tipologie di film documentari, sfondo costituito dai quadri produttivi e distributivi delle opere cinematografiche *tout court*. La quantità, ma anche la qualità dei documentari d'arte prodotti nei diversi stati varia considerevolmente, com'è facile intuire, a seconda delle caratteristiche dell'industria cinematografica nazionale, della situazione legislativa, della cultura cinematografica diffusa tra il pubblico, delle reti distributive commerciali e non commerciali. Scendendo perciò dal livello sovranazionale a quello nazionale, si prenderà in considerazione il contesto italiano della legislazione, produzione e distribuzione; successivamente, ci concentreremo brevemente sui film di tre figure chiave di questo contesto (Emmer e Raggianti, già incontrati più volte in

---

<sup>183</sup> U. ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

<sup>184</sup> F. GUERIN, *La FIFA: définition d'un genre cinématographique*, p. 51.

<sup>185</sup> Z. DRUICK, «*Reaching the Multimillions*», p. 87.

questa ricerca, a cui aggiungiamo Andreassi), che, nelle loro diversissime caratteristiche, lo caratterizzano come punte d'eccellenza.

Il film sull'arte italiano negli anni Cinquanta e Sessanta è, nella quasi totalità dei casi, un *cortometraggio documentario*. Questa definizione apparentemente cristallina sottende invece una notevole quantità di considerazioni e di problematiche. Più correttamente, dovremmo dire che il film sull'arte è di norma un cortometraggio *ed* è documentario, senza implicare una sorta di simbiosi tra queste due categorie, come se il cortometraggio non possa che essere documentario e non possano esistere documentari che siano medio o lungometraggi. Simbiosi che in realtà, in Italia, sembrava all'epoca assolutamente scontata.

«La regola quasi assoluta del cinema italiano, che investe di fatto il 99% della produzione di film corti e lunghi, è che il «cinema documentario» è di cortometraggio (e viceversa, che il cortometraggio è documentario) e che il «cinema a soggetto» è di lungometraggio (e viceversa, che il lungometraggio è «a soggetto»). Ed è in questo senso che la nozione (composita) di cortometraggio documentario ha un senso concreto, al punto da rendere sinonime e intercambiabili le due (semplici e pur diverse) nozioni<sup>186</sup>.»

Sebbene non sia qui possibile dare conto della complessità della situazione del documentario italiano dell'epoca, data l'evidente vastità dell'argomento, richiamiamo alcune coordinate per collocare opportunamente il film sull'arte anche all'interno di tale prospettiva e di un sistema sotto molti punti di vista determinante.

Il film documentario nell'Italia del dopoguerra e del boom economico non gode di buona salute – è anzi vessato da una serie di problemi che sembra impossibile risolvere – anche se apparentemente parrebbe il contrario. In termini numerici, la produzione è infatti ingentissima, con una media di seicento corti prodotti annualmente con l'apice, toccato nel 1955, di 1132 film. A fronte di questo aspetto florido dell'industria si pone però un livello qualitativo unanimemente riconosciuto dai commentatori dell'epoca medio-basso<sup>187</sup>.

Dalle riviste, dalle interviste ai cineasti, dai comunicati stampa degli organi rappresentativi del cinema si levano frequentemente voci che auspicano la modifica di una situazione compromessa, bloccata in una stagnazione preoccupante e in alcuni momenti decisamente allarmante, che determina un visibile ritardo dell'Italia nella produzione documentaria rispetto alle altre nazioni europee e la mancata formazione di una “scuola nazionale”, come accade altrove (in Francia, Belgio, negli USA). Le ragioni sono molteplici, alcune radicate nelle caratteristiche e nelle vicende precipue del cinema italiano. Il rapporto con il neorealismo, che fin dalla metà degli anni Quaranta immette nel film di finzione moduli e figure del documentario per restituire l'impressione di presa diretta sulla realtà dei fatti e delle cose, per esempio, è un fattore altamente problematico<sup>188</sup>.

Ma la sclerotizzazione dell'industria del cinema documentario è dovuta principalmente alla legislazione che regolò la materia nei vent'anni successivi al conflitto mondiale, e che ebbe ovviamente pesanti ripercussioni di natura economica e organizzativa, conducendo a una

---

<sup>186</sup> L. MICCICHÉ, *Documentario e finzione*, in ID. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Torino 1995, p. 15.

<sup>187</sup> Si vedano le ricorrenti ricognizioni fatte da Mario Verdone per riviste come «Cinema» o «Bianco e Nero», o quelle della «Rivista del cinematografo», spesso a commento della sezione dedicata al genere del Festival di Venezia.

<sup>188</sup> Sul rapporto tra neorealismo e documentario rimando a I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004.

sistema dominato dalla speculazione selvaggia di produttori, distributori ed esercenti, alla ricerca del massimo profitto con il minimo sforzo, anziché della qualità cinematografica. Una situazione a più riprese denunciata dagli autori, vittime principali di questo status quo che ne deprimeva le aspirazioni e le attività creative, sfociata in un atto di denuncia esplicito con il *Libro bianco del cortometraggio italiano*, firmato collettivamente dall'Associazione Nazionale Autori Cinematografici<sup>189</sup>.

Punto di avvio della vicenda giuridica è la legge 678 del 5 ottobre 1945 che istituisce per i cortometraggi il rimborso erariale del 3% sugli incassi lordi del film a soggetto cui sono abbinati nella distribuzione, per i quattro anni successivi alla prima proiezione in pubblico e senza tetto massimo. Solo due anni dopo, la legge 379 del 16 maggio 1947, che sancisce nell'articolo 8 l'obbligo per gli esercenti di presentare almeno un documentario o un'attualità a ogni spettacolo, istituisce un comitato tecnico (articolo 13) col compito di individuare quali film ammettere alla «programmazione obbligatoria», ossia da proiettare nelle sale in abbinamento ai film a soggetto<sup>190</sup>.

Un simile sistema, sorto all'indomani della fine del monopolio ventennale dell'Istituto LUCE sul cinema di attualità e documentario, ha immediatamente tre conseguenze: anzitutto, connota il documentario come una “forma assistita” dallo Stato, frutto ibrido di investimenti privati e pubblici, situazione immutata dai successivi decreti legislativi. In seconda istanza, la produzione di corti documentari si configura un appetibile investimento economico, visto il possibile ritorno, spesso significativo e talvolta ingente, di capitale. Scatta così una vera e propria corsa all'oro: esigenze artistiche e scrupoli sulla qualità delle opere vengono accantonati con l'unico obiettivo di produrre la maggior quantità possibile di cortometraggi da presentare alle commissioni, contenendo il più possibile i costi e ricercando un abbinamento favorevole. In terzo luogo, e proprio in conseguenza del secondo punto, si assiste da una parte alla moltiplicazione di case di produzione spesso effimere, la cui attività si esaurisce dopo una manciata se non addirittura un unico film, ma, d'altro canto, il panorama viene presto monopolizzato da un “cartello” di case produttrici a cominciare dalla Edelweiss, cui seguono Documento, Gamma, SEDI e Astra che, tramite accordi con la distribuzione che abbina i loro corti ai film di maggiore successo, si garantiscono una parte consistente dei rimborsi erariali, recuperando talvolta cifre astronomiche se confrontate con quelle spese per la realizzazione dei documentari<sup>191</sup>.

La legge 958 del 29 dicembre 1949 (la famigerata *legge Andreotti*) aggrava la situazione, aggiungendo al rimborso del 3% un ulteriore 2% da attribuire, a discrezione del comitato, a cortometraggi «di eccezionale valore tecnico o artistico<sup>192</sup>», il che significava, in sostanza, girati a colori e, non appena possibile, in formati panoramici<sup>193</sup>.

Sotto le disposizioni della legge Andreotti, rimasta in vigore per sei anni e mezzo, la cifra sostenuta dallo Stato per i cortometraggi passò da un miliardo di lire del 1947-49 a venti miliardi del periodo 1950-1956: un fiume inarrestabile di denaro destinato a finire letteralmente in un

---

<sup>189</sup> ANAC, ASSOCIAZIONE NAZIONALE AUTORI CINEMATOGRAFICI, *Libro bianco del cortometraggio italiano*, dattiloscritto, Roma maggio 1966.

<sup>190</sup> Legge del 16 maggio 1947, n. 397, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, art. 13.

<sup>191</sup> Per fare qualche esempio riportato dal *Libro bianco* e riferito a produzioni della Documento, il film *Il Lago di seta* recuperò in tre anni 46.333.397 lire; *Terrecotte* 38.602.482 lire; *Navi in cantiere* 22.684.467 lire, a fronte di un investimento medio di circa un milione e mezzo o due milioni di lire ciascuno.

<sup>192</sup> Legge del 29 dicembre 1949, n. 958, *Disposizioni per la cinematografia*, art. 14.

<sup>193</sup> Sul progressivo affermarsi nel cinema italiano dei formati panoramici, cfr. il recente F. VITELLA, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa 2018.

bucio nero che lo inghiottiva senza restituire ciò che ci si aspettava, ossia una produzione di alta qualità che «potrebbe costituire il vanto della nazione<sup>194</sup>». Il problema non è infatti, per Fernando Cerchio come per gli altri che dalle pagine delle riviste specializzate commentano la situazione, la cifra in sé, ma lo spreco cui va incontro di fronte a un meccanismo perverso per cui non solo le sovvenzioni statali piovono solo sulle case di produzione e di distribuzione maggiori, ma spesso per film che neppure arrivano nelle sale. Gli esercenti non hanno infatti alcun incentivo nel proiettare i documentari, generalmente sgraditi anche al pubblico che li considera «una tortura a pagamento<sup>195</sup>»; in connivenza con la distribuzione, compilano borderò fasulli nei quali dichiarano l'avvenuta proiezione dei documentari, sostituendoli invece con ben più remunerative pubblicità. A nulla valgono le circolari di Andreotti che invitano i prefetti e le autorità competenti a frequenti controlli nelle sale e alla denuncia di qualunque pratica illecita<sup>196</sup>. Il cartello delle “major” del documentario è poi difficilmente aggirabile: un produttore indipendente incontra enormi difficoltà a far ammettere il proprio film alla programmazione obbligatoria (senza la quale è impossibile giungere in sala) e, anche una volta ottenutala, la distribuzione non l'abbinerebbe comunque mai a un film di sicuro successo. Nella maggioranza dei casi, dunque, gli “indipendenti” si vedevano costretti a cedere i loro film alle case maggiori, spesso per cifre molto al di sotto di quelle investite nella produzione, le quali incamerano così gli introiti derivanti dal film.

Questo sistema verticale genera un malcostume talmente diffuso che anche Corrado Maltese, nel suo intervento di introduzione al film sull'arte all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte nel giugno del 1954, non può tacerne:

«L'attuale organizzazione del circuito, basata su una legge protettrice lodevole in origine ma poi divenuta facile strumento di speculazione, remunera non il merito del documentario, ma il suo più o meno fortunato abbinamento a questo o quel film spettacolare suscettibile di fare cassetta. Ma vi è di peggio: l'incasso non tocca ai produttori del documentario, ma alle poche case che monopolizzano il noleggio e la distribuzione e senza delle quali nessun piccolo imprenditore riuscirà mai a far circolare i suoi film. Il piccolo imprenditore *deve* cioè *vendere* il documentario alle case monopolizzatrice, perché in caso contrario difficoltà insormontabili lo distoglieranno dall'attuare l'abbinamento in proprio. Infine gli esercenti tendono a “saltare” la proiezione dei documentari (pur segnandola nei *borderò*) per guadagnare tempo e ottenere una proiezione in più del film spettacolare, oppure per cedere il posto a una interminabile, ma remunerativa pubblicità. Cosicché il pubblico molto spesso paga per documentari che non vede né sa che esistono<sup>197</sup>».

È lo «scandalo dei documentari» contro il quale si scaglia la redazione di «Cinema Nuovo», reclamando il varo di un nuovo sistema che elimini la speculazione ai danni dello Stato e incentivi veramente la produzione documentaristica, senza relegarla al rango di mero

---

<sup>194</sup> F. CERCHIO, *Il documentario è una cosa seria*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. XIV, anno VIII, 10 agosto 1955, p. 766.

<sup>195</sup> L. CHIARINI, *Le amarezze del documentarista*, «Cinema Nuovo. Rassegna quindicinale di cultura», anno I, 15 marzo 1953, p. 178.

<sup>196</sup> Citate in J. CHESSA, *Note di legislazione sul cortometraggio tra 1945 e 1965*, «Il nuovo spettatore», n. 6, 2002, p. 55.

<sup>197</sup> C. MALTESE, *Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?*, in *Colloqui del Sodalizio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1956, s.p.

riempitivo<sup>198</sup>. Su «Cinema», un gruppo di registi e critici<sup>199</sup> lancia un pesante atto d'accusa: «Immoralità, speculazione e basso livello artistico sono infatti le tristi caratteristiche dell'attuale situazione documentaristica italiana, situazione che bisogna pur avere il coraggio di definire con i suoi veri termini: assurda cioè ed equivoca<sup>200</sup>». Convinto che per risollevare questa situazione insostenibile «si rendono necessari interventi più radicali e concreti» del semplice sdegno, il collettivo avanza un'articolata serie di proposte, riassumibili in quattro punti principali:

«1) realizzare effettivamente gli scopi che giustificano le ampie provvidenze previste dalla Legge, che sono scopi d'arte, di cultura e di educazione; 2) elevare il livello del documentario italiano dando il giusto riconoscimento morale ed economico alla produzione migliore; 3) evitare entro i limiti del possibile la speculazione che non è affatto ammissibile trattandosi di denaro pubblico; 4) impedire lucri sproporzionati e indipendenti dalla qualità e dai costi<sup>201</sup>».

Sono istanze che giungono anche all'orecchio della politica, con qualche esponente parlamentare e del Governo che si interessa e si prodiga per presentare nuovi progetti di legge volti a migliorare la situazione, ponendosi in ascolto anche delle voci dei settori professionali del cinema e della stampa specializzata, come dimostrano le interviste di Michele Gandin a Egidio Ariosto e Filomena Delli Castelli su «Cinema»<sup>202</sup>.

La successiva legge 897 del 31 luglio 1956 abolisce le percentuali sugli incassi ma istituisce i premi di qualità<sup>203</sup>: ottanta da sei milioni di lire per i cortometraggi a colori e quaranta da tre milioni di lire per quelli in bianco e nero, col risultato di far drasticamente calare i documentari in bianco e nero dalla circolazione<sup>204</sup>. Si viene così a sancire la forma canonica del corto

---

<sup>198</sup> REDAZIONE DI «CINEMA NUOVO», *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema Nuovo», anno II, n. 23, 15 novembre 1953, p. 295.

<sup>199</sup> Tra i quali Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Fernaldo Di Giammatteo, Michel Gandin, Antonio Marchi, Francesco Maselli, Gianni Puccini, Renzo Renzi, Enrico Rossetti, Mario Verdone.

<sup>200</sup> *Riformare la legge sul documentario*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. IV, anno III, 15 novembre 1950, p. 264.

<sup>201</sup> IBIDEM.

<sup>202</sup> M. GANDIN, 1951 *Progetti di legge sul cinema. Quattro principi base per la disciplina dei documentari*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. VII, anno IV, 15 dicembre 1950; ID., *La legge sul documentario verrà modificata*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. VII, anno IV, 15 novembre. Ariosto, bresciano e afferente al Partito Socialista Democratico Italiano, è stato deputato a partire dal 1948 e fino al 1972, quindi senatore fino al 1983; ha ricoperto la carica di Ministro del turismo e dello spettacolo dal 20 marzo al 4 agosto 1979 (V Governo Andreotti) e di Ministro per i beni culturali e ambientali dal 4 agosto 1979 al 19 marzo 1980 (Governo Cossiga). Filomena Delli Castelli, abruzzese di nascita ma milanese d'adozione, fu una delle ventuno donne elette all'Assemblea Costituente Italiana nel 1946; fu deputata dal 1948 al 1958 nelle fila della Democrazia Cristiana, ricoprendo nella I legislatura (1948-1953) il ruolo di Segretario della Commissione speciale per l'esame e l'approvazione dei disegni di legge sul teatro e sulla cinematografia.

<sup>203</sup> Il sistema dei premi di qualità, pur in regimi legislativi di supporto alla produzione cinematografica molto diversi, era in vigore anche in Francia e nella Repubblica Federale Tedesca, come documentato in L. FIORAVANTI, *La nuova legge sul cinema*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1966, pp. 90-97. Per un esame dei film sull'arte che ricevettero queste sovvenzioni statali in Francia, cfr. F. GIMELLO-MESPLOMB, *Les films sur l'art lauréats de la «Prime à la qualité» du CNC: portrait d'une catégorie de bénéficiaires de l'intervention culturelle publique*, in F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT (a cura di), *Le film sur l'art*, pp. 117-134.

<sup>204</sup> Il favore accordato al colore a detrimento del bianco e nero fu uno dei punti più criticati della nuova legge, che non teneva conto delle esigenze espressive e realizzative del regista. Mentre per il nostro caso specifico, come già rilevato (cfr. capitolo II, § *Due elementi (non) accessori: colore e musica*), l'avvento del colore rappresentava un passaggio generalmente auspicabile per la presentazione delle opere d'arte, in altre tipologie di documentario l'attrezzatura e le esigenze tecniche necessarie alla ripresa a colori condizionavano pesantemente la realizzazione, e la qualità, dei documentari stessi.

documentario italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, la cosiddetta «formula 10<sup>205</sup>»: un film a colori della lunghezza massima di 295 metri (corrispondenti a circa undici minuti di proiezione), con un utilizzo minimo di pellicola negativa in fase di ripresa. In realtà, la lunghezza non è un'imposizione dettata dalle leggi, che considerano cortometraggi i film fino a 1600 metri, ma invalsa dalla pratica al risparmio delle case produttrici: oltre i 300 metri è necessario sostituire la bobina impressa con una nuova, con innalzamento dei costi; gli esercenti, inoltre, già poco predisposti a proiettare documentari di soli dieci minuti, non concederebbero certo la sala a opere di maggior metraggio. Questo implicito diktat sulla durata del film era talmente forte che alcuni registi, per non essersi attenuti, videro i loro film fatti a pezzi e distribuiti frammentariamente, con evidente perdita di tutto il senso dell'opera, come accadde a Luciano Emmer per il suo *Picasso* di cinquanta minuti segmentato in sei corti da meno di dieci minuti l'uno<sup>206</sup>. La nuova legge fece però in modo che non vi fosse più un clima di oligopolio da parte di poche case come Documento, Gamma o Astra, e nei successivi tre anni la qualità media dei film migliorò.

Ma la storia è fatta di corsi e ricorsi, e con la 1097 del 22 dicembre 1959 è ripristinato il sistema dei rimborsi erariali al cortometraggio: il 2% degli introiti lordi del film a soggetto abbinato, per tre anni dalla prima proiezione, ma solo fino a un massimo di 4.500.000 lire per i corti a colori e 2.500.000 lire per quelli in bianco e nero, sempre su decisione di una commissione nominata ad hoc<sup>207</sup>. Tra i duecento documentari ammessi annualmente alla programmazione obbligatoria vengono assegnati centoventi premi da 2.000.000 lire per film di particolare «valore tecnico, artistico e culturale». Il «cartello» si ripropone immediatamente, questa volta composto da Documento, SEDI, Vette Filmitalia e Corona, con il noleggiato bloccato da due case, l'UNICA (che distribuiva Documento, Vette e SEDI) e la distribuzione autonoma della Corona. Alcune case minori, tuttavia, come Phoenix, Universalia o Lux Film tentano di farsi strada nel sistema inseguendo una politica di maggiore qualità nella realizzazione dei film. Infine, la legge 1213 del 4 novembre 1965 apporta alcune modifiche, lasciando però sostanzialmente inalterato il quadro tracciato dalla legge del 1959<sup>208</sup>.

Dopo vent'anni di simili, alterne vicende legislative – che generano vari sistemi di sfruttamento economico ma nessuna attenzione alla qualità della produzione – il documentario italiano è considerato un prodotto di serie b, visto semplicemente, di volta in volta, come palestra per giovani registi in attesa del passaggio al lungometraggio di fiction, riempitivo per la programmazione, fonte di facili guadagni. Eppure, anche su questo sfondo per nulla entusiasmante, non sono mancate figure di rilevanza fondamentale per il cinema italiano: da Vittorio De Seta a Gianfranco Mingozzi o Florestano Vancini, da Francesco Maselli a Nelo Risi, fino a Cecilia Mangini e Lino Del Fra, sono diversi i nomi che, seppure di sfuggita, vale la pena ricordare, oltre ai molti che, più noti per le loro opere di finzione, hanno frequentato anche il documentario spaziando dal film antropologico a quello esotico, dal filone resistenziale

---

<sup>205</sup> Cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 123-127.

<sup>206</sup> Cfr. P. SCREMIN, *Picasso e il film sull'arte*, «Bianco & Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», anno LXII, n. 3, maggio-giugno 2001, pp. 95-106.

<sup>207</sup> Composta da un regista di lungometraggi, un musicista, un critico cinematografico, un direttore della fotografia, un rappresentante dei produttori.

<sup>208</sup> Per inquadrare questi ultimi passaggi legislativi rimando a M. GALLO, *Lo Stato: il dibattito sulla legge*, in G. DE VINCENTI (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1960/64*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 535-548, e a F. DE BERNARDINIS, *1965: la legge sul cinema*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano*, volume XI – 1965/1969, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia – Roma 2002, pp. 379-394.

all'erotico, dal film di montaggio alle inchieste sui nuovi costumi degli italiani e al cinema industriale<sup>209</sup>.

È questo dunque il quadro produttivo con il quale il cortometraggio sull'arte si trova a confrontarsi in Italia, almeno per quanto concerne il circuito commerciale. Non va infatti dimenticata la rete, piuttosto vivace fin dai primi anni Cinquanta e sempre di più nel corso degli anni, di cineforum (sia di matrice prettamente cattolica che maggiormente laici)<sup>210</sup>, associazioni e circoli cinefili, sale d'essai<sup>211</sup>, enti locali, festival e, sul finire degli anni Sessanta, i club-cinema<sup>212</sup>: una forma di circolazione che, sebbene più circoscritta, era di notevole importanza per i film culturali. Il pubblico di queste occasioni, maggiormente consapevole e meglio predisposto a una visione attenta e ricettiva rispetto agli spettatori delle sale commerciali, si avvicinava molto di più al target ideale degli autori di film sull'arte. Il circuito non commerciale era dunque uno sbocco naturale e esplicitamente ricercato dai registi e dai produttori indipendenti di documentari.

Il documentario d'arte era tra i generi più praticati e sfruttati nella produzione corrente delle "major" dell'epoca come Astra, Gamma, Corona, Documento, spesso ibridato con altre forme come il film turistico o il documentario storico o biografico. Si trattava, in fondo, di un tipo di film che incontrava facilmente le esigenze del sistema: senza curarsi troppo della qualità, i costi potevano essere contenuti al massimo riprendendo soltanto riproduzioni fotografiche delle opere e sfruttando sequenze da film già realizzati, mentre il carattere culturale discendeva direttamente dal soggetto e garantiva una quasi certa ammissione alla programmazione obbligatoria o ai premi di qualità. La produzione di documentari d'arte crebbe fino alla fine degli anni Sessanta per questa rispondenza al sistema che si autoalimentava, anche se spesso a rimetterci fu la qualità. Si tratta ovviamente di un andamento generale, che conobbe momenti di risalita (come i primi anni Sessanta) oltre che numerose e notevoli eccezioni. A un esame attento, non sono infatti rari i casi di autori consapevoli che riescono a realizzare buoni film sull'arte anche su commissione delle major del documentario italiano, interessate soprattutto al profitto economico.

Considerando il caso della Documento, autentico colosso del settore, si constata immediatamente che il numero di corti d'arte nel suo catalogo è elevato, e i loro autori sono tutt'altro che mestieranti o operatori promossi registi<sup>213</sup>. La maggior parte dei titoli sono produzioni della Documento, ma non mancano casi di titoli acquistati dagli "indipendenti" e così entrati nel catalogo.

---

<sup>209</sup> Blasetti, Rossellini, Visconti, Antonioni, Risi, Pasolini, Zurlini, Rosi, Emmer, Olmi contribuirono tutti significativamente al panorama del documentario italiano.

<sup>210</sup> Sul fenomeno dei cineforum si veda E. MOSCONI, *Un cinema "domestico". Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, Educatt, Milano 2018, capitolo 3 e V. TOSI, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei Cineclub (1945-1956)*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia-Roma 1999.

<sup>211</sup> C. COSULICH, *I nuovi confini delle operazioni culturali. AIACE, cinecircoli, sale d'essai*, in G. DE VINCENTI (a cura di), *Storia del cinema italiano*, pp. 495-503.

<sup>212</sup> S. ZAMBETTI, *L'affermazione del cineclubismo*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano*, pp. 446-455.

<sup>213</sup> Il patrimonio della Documento Film, che comprende circa 1200 pellicole, è diviso approssimativamente a metà tra la Cineteca Nazionale di Roma e l'Archivio Nazionale del Cinema di Ivrea: quest'ultimo ha intrapreso una progressiva digitalizzazione dei film, che vengono resi disponibili tramite il canale youtube Documentalia (<https://www.youtube.com/channel/UCEcj0n94amLKxc53YdFF2TA>, ultimo accesso 08/10/2019). Su questa casa di produzione, si veda la tesi di laurea di C. TASSINARI, *La Documento Film: analisi storica, economica e produttiva di una major del cinema italiano*, relatore prof. F. Pitassio, Università degli Studi di Udine, a.a. 2017/2018.



Come ha affermato Sergio Toffetti<sup>214</sup>, i cortometraggi assolvevano a una funzione che nel giro di pochi anni sarebbe divenuta appannaggio della televisione, ossia mostrare l'Italia in ogni sua sfaccettatura. Ciò spiega il ventaglio apparentemente inesauribile di tematiche e di approcci che caratterizza le più di 1200 pellicole della Documenta, autentico spaccato del Belpaese tra il 1949 e il 1970: non tanto per quanto concerne i fatti di cronaca, gli andamenti politici, gli eventi mondani – affrontati dai cinegiornali – quanto piuttosto riguardo al sostrato profondo dell'epoca: la mentalità, il costume, le abitudini, gli immaginari condivisi, i cambiamenti sociologici e, verrebbe da dire, antropologici di quegli anni. Il mondo del lavoro, dello svago, delle relazioni affettive, quello dello sport, del cinema, della moda, della casa, dei motori, della scienza, tutto rientra tra i potenziali soggetti di pillole cinematografiche da dieci minuti l'una.

Sui circa duecentocinquanta film del fondo Documenta disponibili online, i documentari sull'arte si rivelano numerosi ed eterogenei: da quelli archeologici come *La via dei morti* (Piero Nelli, 1960, sulle necropoli lungo l'Appia antica) o *Palestrina* (Gian Luigi Rondi, 1958) agli itinerari regionali o locali di *Calabria bizantina* (Michele Nesci, 1954), *Alto Lazio pittoresco* (Nando Pisani, 1954), *Barocco del popolo* (Francesco de Feo, 1967, su Lecce e il barocco salentino); dalla visita a istituzioni e musei in *Il museo del cinema* (Ubaldo Magnaghi, 1960) o *La scuola del bello* (Augusto Carloni, 1955, sulla giornata di un liceo artistico romano) alla rievocazione di personaggi storici e di epoche passate tramite le opere d'arte: *Il condottiero del mare* (Vittorio Sala, 1960, su Andrea Doria), *Borso d'Este* (Vittorio Sala, 1958, che esplora la cultura rinascimentale ferrarese), *Memorie in acquerello* (Gastone Grandi, 1960, sulla Roma ottocentesca immortalata dal pittore tedesco Roesler Franz e poi scomparsa a causa dei cambiamenti urbanistici). Non mancano film tematici, per esempio *Pennelli* (Remo Bussotti, 1960, sulla pittura di paesaggio dall'antichità a oggi), o dedicati a singoli capolavori come *Cupola del Brunelleschi* di Giuliano Betti (1952), già regista per il primo critofilm di Raggiamenti. Dominano incontrastati i film sulla pittura, monografici nel caso di *Panorami giotteschi* (Piero Turchetti, 1954), *Corali senesi* (Vittorio Sala e Jacopo Recupero, 1953, sui codici miniati della Cattedrale di Siena), *Pittore di Borgo* (Vittorio Sala, 1954, su Piero della Francesca), *L'arte di El Greco* (Ubaldo Ragona, 1954), *Favola del '700* (Gian Luigi Rondi, 1952 sugli affreschi di Giambattista Tiepolo a Villa Valmarana), il dittico *Van Gogh, follia del sole e Van Gogh, follia della notte* (Gian Luigi Rondi, 1952, dove il trattamento della pazzia dell'artista olandese attraverso le sue tele è chiaramente debitore dell'esempio di Resnais), o ancora, negli anni Sessanta, pellicole su artisti in attività come *Alberto Sughì* (Francesco Venturoli, 1964) e *Pittura come vita* (Emilia Pastorino, 1968, sulla pittrice Sarai Sherman). *Immagini della pittura moderna* (Leopoldo Savona, 1954), della Excelsa Film, su sceneggiatura di Libero de Libero e Domenico Purificato, è un itinerario attraverso i generi (natura morta, paesaggio, ritratto) per arrivare a comprendere i caratteri della pittura novecentesca, guidato dalla voce di Marcello Mastroianni (accreditato come Mastrojanni). Tra i film di più alta qualità, *Il giocoliere e il misantropo nell'arte di Bosch e Brueghel*, di Carlo Castelli Gattinara (1953), si addentra nell'ardua analisi iconografica dei dipinti e delle stampe dei due artisti fiamminghi con un ritmo visivo solenne e cadenzato e con un commento essenziale, chiaro ma al contempo suggestivo, in perfetto accordo con il carattere misterioso delle opere.

Altri film rivelano ulteriori spunti d'interesse sotto il profilo contenutistico o stilistico. *Il restauro del mosaico del Nilo* (Salvatore Aurigemma, 1954) è una produzione Ponti-De

---

<sup>214</sup> Nel corso di un pomeriggio di studi sugli archivi cinematografici tenutosi all'Archivio di Stato di Torino il 7 giugno 2018.

Laurentiis con la collaborazione del Ministero della Pubblica Istruzione che documenta lo storico restauro cui fu sottoposto il grande mosaico di epoca alessandrina del tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, scomposto in trentatré frammenti durante la Seconda guerra mondiale per salvarlo dai bombardamenti. Il lavoro dei restauratori mette in luce l'apporto dei precedenti interventi del 1640 e del 1853, mentre la macchina da presa indugia sul retro del mosaico rilevando la stratigrafia dei supporti via via accumulatisi, e che il restauro moderno eliminerà prima di riassetare l'opera su lastre di cemento armato. Nel risultato finale, le parti originali e quelle aggiunte nel corso dei secoli risultano chiaramente evidenti, senza tuttavia compromettere il senso della composizione.

*Segreto colloquio (icone russe)* (Manlio Leoni, 1955) esplora questa peculiare forma di pittura religiosa e il suo inestimabile valore spirituale per la fede popolare russa, grazie alla collezione conservata al Pontificio Collegio Russicum. Nel fare ciò, il film sferra una continua e sferzante invettiva contro «il giogo ateo» che opprime la chiesa russa, in esilio a Roma: «ora tutto tace nelle mille e mille chiese d'Oriente» e «attorno alle mura del Cremlino tace oggi ogni sentimento religioso». La «chiesa del silenzio» si preserva esiliata al di qua della Cortina di Ferro o, clandestina, «nelle case e nelle famiglie» dell'URSS, in attesa «che si riaprano al fine al verbo di Cristo le ferree porte d'Oriente<sup>215</sup>». Quello delle icone russe sembra quasi un pretesto per denunciare, con toni enfatici, l'oppressione cristiana da parte del regime comunista. È raro trovare un film sull'arte così carico di connotati politici resi espliciti dal commento parlato, ma a ben vedere si allinea al clima politico-sociale, dominato dalla Democrazia Cristiana e fortemente avverso al comunismo, dell'Italia di allora.

Una riflessione quasi metalinguistica è contenuta in *Nasce una stampa d'arte* (Emilio Marsili, 1954), opera a metà tra documentario artistico e film industriale che illustra il processo di riproduzione a colori di celebri dipinti per i libri d'arte (nella fattispecie *La Pietà* di Giovanni Bellini conservata alla Pinacoteca di Brera) per i libri d'arte. Dalle scene in cui il dipinto è fotografato a quelle dedicate ai processi di scomposizione (sulla pellicola) e di ricomposizione (nella stampa) dei colori, il film tematizza l'atto di riproduzione meccanica del quadro, alludendo all'operazione da lui stesso messa in atto.

*La città verticale* (Armando Luandi, 1957) esplora la nuova architettura di Milano e l'espansione della città, con una regia quasi di matrice avanguardista a far risaltare palazzi e strutture funzionaliste con forti tagli prospettici, riprese dall'alto, scorci accentuati. Massimo Mida riprende qualche anno più tardi una forma vagamente reminiscente della sinfonia urbana in *L'età di Milano* (1966) e *L'età di Torino* (1968, a tratti un vero e proprio reportage giornalistico impreziosito dalla colonna sonora elettronica di Egisto Macchi), città sorelle, divise tra passato e presente: l'Otto e il Novecento, il centro e la periferia, l'industria e l'arte, il proletariato e l'alta borghesia si contrappongono in questi due film che riescono a captare tensioni e fermenti sotterranei con uno stile che ha evidentemente fatto tesoro delle lezioni del cinema autoriale italiano, delle *nouvelles vagues* europee, delle inchieste televisive. È la prova che registi guidati da un'idea personale di cinema, come Mida, riescono a realizzare opere valide anche in un sistema produttivo come quello che è stato descritto in queste pagine.

Ad un esame di questo tipo, sul corpus di una casa produttiva attiva per lungo tempo, il cambiamento profondo che intercorre tra i due decenni si avverte in maniera chiarissima. L'attitudine compassata e didattica, quando non tediosamente professorale, dei film degli anni Cinquanta cede a quella più libera e provocatoria degli anni Sessanta. L'ironia fa il suo ingresso

---

<sup>215</sup> Dal commento del film.

portando una ventata di freschezza in cortometraggi come *Piazza di Spagna ore 12* di Michele Gandin (1961), che puntando per un'ora il teleobbiettivo sulla variegata folla della scalinata di Trinità dei Monti dedica ampio spazio ai turisti che scattano fotografie o compiono riprese cinematografiche, mossi dal desiderio di «fissare la propria immagine, eternare il momento della propria presenza<sup>216</sup>». Il tema è dunque il nuovo ruolo dei monumenti, perlopiù romani, come poli di attrazione turistica, e l'atto di riprenderli del regista si rispecchia in quello dei visitatori: l'arte vive ormai mediata dai mezzi di riproduzione e di comunicazione anche nella sfera privata e familiare. Anche Fernando Cerchio, in *Colosseo '67* (1967), si dedica alle folle di turisti che visitano l'Anfiteatro Flavio, gigante stretto dalle grandi arterie viarie intasate di traffico che lo circondano e lo isolano dal tessuto urbano, ridotto a souvenir e trasformato in posacenere da tavolo: un privilegio, afferma il film, che solo lui può vantare su molti altri monumenti. L'ironia domina anche questo film, dalla sequenza iniziale che con montaggio serrato ci fa apparire l'anfiteatro assediato da cartelli stradali, automobili, bus e un rumore assordante che ne umiliano la statura monumentale, fino all'epilogo dedicato ai gatti del Colosseo, con la voce fuori campo che recita i versi di Gioacchino Belli a loro dedicati. Siamo di fronte a film di difficile collocazione, che negoziano in termini individuali l'appartenenza a qualunque tipo di categoria: film sull'arte, film turistici, corti d'autore, opere di puro intrattenimento? Eludendo qualunque facile categorizzazione e anzi coniugando elementi diversi, questi film rappresentano alcuni dei casi più stimolanti tra le declinazioni personali del film sull'arte e gli approcci cinematografici al patrimonio culturale di quegli anni.

A forza di immagini.

Da Emmer a Andreassi, via Raghianti

Una medesima forza, seppure declinata in forme diverse, emana dai film di tre autori fondamentali nel panorama del film sull'arte italiano, due dei quali già ricordati più volte in questo studio.

Molte altre, ovviamente, sono le figure di documentaristi legate al film sull'arte, più o meno strettamente a seconda dei casi e sulle quali varrebbe la pena soffermarsi, come Michele Gandin, Vittorio Sala o Glauco Pellegrini, solo per citare tre esempi. Sulla scorta degli studi che Paola Scremin ha dedicato a questi tre registi, vogliamo però richiamare brevemente l'opera di Luciano Emmer, Carlo Ludovico Raghianti e Raffaele Andreassi, che riteniamo imprescindibili riferimenti per il contesto italiano per diversi motivi: al di là del ruolo di modello loro riconosciuto (specie i primi due) già all'epoca, e delle oggettive qualità intrinseche dei loro documentari, tutti e tre hanno realizzato film sull'arte per l'intera durata della loro carriera cinematografica; tutti hanno espresso una peculiare visione del ruolo del cinema nei confronti delle arti, e ponendoli l'uno accanto all'altro si possono tracciare direttrici sulle quali si mossero anche altri autori, seguendo il loro esempio. Partendo da Emmer, che già dai primi anni Quaranta realizza film sull'arte, passando per Raghianti che opera tra 1948 e 1964, e approdando infine ad Andreassi, la cui stagione più prolifica si colloca negli anni Sessanta, queste tre figure permettono inoltre di attraversare l'intero periodo scelto per questa ricerca. Infine, tutti e tre sono convinti fautori della capacità dell'immagine audiovisiva di relazionarsi

---

<sup>216</sup> Dal commento del film.

e di vivificare *autonomamente* l'immagine artistica – ognuno alla sua maniera, secondo le proprie idee, con la propria sensibilità. È un punto sul quale si tornerà in chiusura.

Luciano Emmer rappresenta, letteralmente, il detonatore che fa esplodere il film sull'arte italiano a livello internazionale. Prima ancora che in Italia, infatti, nell'immediato dopoguerra è dalla Svizzera – grazie alla conoscenza con Peter Bächtlin, curatore del Museo del cinema di Basilea – e dalla Francia, dove può contare sull'amicizia con Henri Langlois, che il suo nome diviene ampiamente noto per i suoi film sull'arte, proiettati a Basilea, Parigi, Lione e giunti fino a New York. Sono i film realizzati a Milano a partire dal 1940 insieme a Enrico Gras e Tatiana Graunding (sua futura moglie), dedicati alle storie di Cristo tratte dagli affreschi della Cappella degli Scrovegni (*Racconto di un affresco*), alla cacciata dei progenitori dall'Eden a partire dalle pitture di Hieronymus Bosch (*Paradiso terrestre*, 1941), alle battaglie rinascimentali (*Guerrieri*, 1943, che utilizza opere di Paolo Uccello, Piero della Francesca, Altichiero, Domenico Morone e Spinello Aretino) e alla vicenda di San Francesco, di nuovo esemplificata sugli affreschi giotteschi, questa volta di Assisi (*Cantico delle creature*, 1943). Con una Pathé del 1913 e una truka artigianale, Emmer e Gras (che avevano fondato la Dolomiti Film) riprendono alcune riproduzioni Alinari o Anderson delle pitture, spesso modificandole a carboncino per ottenere particolari effetti come mascherini o sfocature. Senza alcun commento parlato ma con accompagnamenti musicali audaci (grazie all'orecchio di Tatiana Graunding, figlia di un noto discografico milanese), si avvalgono soltanto delle inquadrature, dei movimenti di macchina, del montaggio per strutturare la parabola narrativa, fondando quell'approccio “drammatizzante” che abbiamo definito altrove<sup>217</sup> e che avrà grande seguito.

Al documentario d'arte Emmer era arrivato, per sua stessa ammissione, «per caso<sup>218</sup>»: voleva raccontare una storia, e Giotto gliela forniva già pronta. Si trattava di ristrutturarla in termini cinematografici, di creare dall'opera d'arte un'opera cinematografica: operazione che entusiasmo gli uomini di cinema (Bazin e Langlois in primis), molto meno alcuni storici dell'arte. Questa attenzione alla narrazione rimase una costante di Emmer, ampiamente rivendicata e rivelatrice della sua attitudine di cineasta. Il trattamento riservato alle opere pittoriche, più che un tradimento (accusa sempre respinta dal regista milanese) o una “profanazione”, è in realtà una transcodifica, una sperimentazione d'incontro tra due linguaggi artistici: non a caso, alla fine degli anni Quaranta, i suoi film sono indicati come sperimentali e d'avanguardia, poiché spingono il linguaggio cinematografico ad esaltare il contenuto emotivo e dinamico della pittura. «A me non interessava la rappresentazione o l'interpretazione dell'opera d'arte, mi premeva soltanto la vicenda umana che attraverso di essa potevo narrare<sup>219</sup>.» Particolarmente importanti, in questo senso, il lavoro sul montaggio e sulla costruzione del ritmo, capaci di rivelare con un semplice stacco, o un movimento di macchina, il dettaglio rivelatore di una figura, o di concatenare con una serie di sovrimpressioni ciò che l'affresco può rendere soltanto simultaneamente: è il caso degli angeli piangenti nel *Compianto sul Cristo morto* degli Scrovegni, che la tecnica cinematografica rende un unico angelo che, disperato, scende a precipizio dal cielo verso il sepolcro<sup>220</sup>. Un lavoro raffinatissimo, memore

---

<sup>217</sup> Cfr. capitolo II, § *Film come “cinedrammatizzazione” dell'arte*.

<sup>218</sup> Come da lui dichiarato in un'intervista del 2002 a Paola Scremin per il programma *Cinema sull'arte* di RAI SAT, reperibile su youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=oIjwg\\_PmuOM](https://www.youtube.com/watch?v=oIjwg_PmuOM) (ultimo accesso 09/05/2019).

<sup>219</sup> G. MONETA, *Luciano Emmer*, Il Castoro, Milano 1991, p. 4.

<sup>220</sup> Riguardo alla difficoltà di tale passaggio, Emmer ricordava nell'intervista con la Scremin che, all'epoca, una sequenza del genere, di pochi secondi richiedeva anche quindici giorni di lavoro, a dispetto dei «quindici secondi» necessari per lo stesso lavoro con le moderne tecniche informatiche; «però – dice Emmer – non ha lo

degli autori visti da Emmer, in particolare durante l'infanzia a Venezia e nella successiva giovinezza milanese: Griffith, Murnau, Stroheim, Dreyer, le avanguardie degli anni Venti, con un autentico amore per Jean Vigo e Jean Renoir. L'uso del montaggio in alcune sequenze non può non richiamare le opere dei registi sovietici, all'epoca visibili in Italia solo in occasione della Mostra di Venezia, a partire dal 1932. Non sappiamo se Emmer li avesse visti a Venezia, o magari tramite l'ambiente della Cineteca Italiana di Milano, fondata da Lattuada e Comencini e di cui fu subito membro, o ancora grazie ai Cineguf in cui mosse i primi passi negli anni Trenta; certo è che la sequenza della *Strage degli Innocenti* in *Racconto di un affresco* ha la forza icastica, *mutatis mutandis*, della scalinata di Odessa nella *Corazzata Potëmkin*.

Alla fine degli anni Quaranta, dopo che all'entusiasta accoglienza all'estero si aggiunge la riscoperta in patria, Emmer è il regista di film sull'arte per eccellenza. Mentre Pierre Braunberger ne diffonde le opere in Francia e, dal momento che lui non può occuparsene, decide di affidare ad Alain Resnais, allora studente di montaggio dell'Institut des Hautes Études Cinématographiques, la realizzazione di un documentario su Van Gogh che arriverà a vincere l'Oscar nel 1949<sup>221</sup>, in Italia il produttore Salvo D'Angelo gli affida ben cinque documentari d'arte. Le regole imposte dal sistema italiano si fanno sentire anche per Emmer, prima fra tutte l'introduzione della voce fuori campo che fa la sua comparsa in *L'invenzione della Croce*, *La leggenda di Sant'Orsola* (entrambi 1948), *La colonna Traiana* (1949, con la consulenza di Ranuccio Bianchi Bandinelli, purtroppo perduto), ma, così facendo, «le nuove regie perdono il fascino della primitiva intuizione<sup>222</sup>». Venezia è il soggetto di due corti del 1948: *Romantici a Venezia* è un'esplorazione della città attraverso gli scritti di celebri visitatori come Byron, De Musset e D'Annunzio, che nella versione francese avrà il testo scritto e recitato da Jean Cocteau (come anche *La leggenda di Sant'Orsola*); *Isole della Laguna* rende impressionisticamente l'atmosfera rarefatta delle isole di Murano, Burano, Torcello, sospese tra canali, barche di pescatori e maree che invadono le cripte romaniche.

I primi anni Cinquanta, mentre è impegnato anche nel cinema di fiction<sup>223</sup>, rappresentano una stagione fondamentale. Del 1950 è *Goya*, diviso in due parti distinte, *I disastri della guerra* e *La festa di Sant'Isidoro*, realizzato a partire da una composizione musicale di venti minuti eseguita dal celebre chitarrista Andrés Segovia. Per la Documento realizza *Matrimonio alla moda / La carriera di un libertino* (1953), dove si accorda perfettamente allo spirito satirico e caustico delle stampe di William Hogarth. Nel 1952 firma il lungometraggio *Leonardo da Vinci*, una coproduzione italo-franco-americana, Leone d'Oro alla Mostra di Venezia. Il film, il primo a colori per Emmer, è particolarmente importante per l'uso delle animazioni a passo uno realizzate dallo Studio Arcady di Parigi, grazie alle quali i disegni di Leonardo prendono letteralmente vita, formandosi sullo schermo come se l'artista li stesse realizzando in diretta: un espediente che potrebbe aver influenzato anche Henri-Georges Clouzot per il suo *Le Mystère Picasso*. Furono proprio le animazioni di Arcady a catturare l'attenzione della critica, meno impressionata dalle restanti parti del film. Mario Verdone afferma esplicitamente che esso

---

stesso valore. Quelli di allora avevano un'altra densità. Erano cinema». Intervista a Paola Scremin per *Cinema sull'arte*.

<sup>221</sup> Alain Resnais riconoscerà sempre un grande debito di gratitudine nei confronti di Emmer, arrivando a dire che, se non fosse stato per lui, non sarebbe mai divenuto un regista. Cfr. A. RESNAIS, *Mi insegnò che i dipinti sono già cinema*, in S. FRANCIA DI CELLE, E. GHEZZI (a cura di), *Mister(o) Emmer. L'attenta distrazione*, Torino Film Festival, Torino 2004, pp. 148-149.

<sup>222</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Parole dipinte*, p. 10.

<sup>223</sup> Esordisce con *Domenica d'agosto* (1950), cui seguiranno *Parigi è sempre Parigi* (1951), *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952, suo maggior successo) e *Terza liceo* (1954).

presenta «indubbie disuguaglianze», giudicando «sciatta» l'introduzione che, ripercorrendone i luoghi, traccia la biografia dell'artista, «superficiale e assolutamente insufficiente» il finale, mentre la parte centrale «in cui ritengo che l'intervento di Arcady sia stato notevole, è di insuperabile bravura<sup>224</sup>». Verdone si spinge più in là nel tessere l'elogio del francese, ripercorrendo le diverse occasioni nelle quali ha collaborato ad altri documentari d'arte e sottolineando l'importanza dell'operatore in questo tipo di film. Completamente passata sotto silenzio, qui come altrove, è la figura di Lauro Venturi: collaboratore di Emmer fin da *L'invenzione della Croce*, grazie alla profonda amicizia che legava il regista a suo padre Lionello, ebbe un ruolo basilare nella regia e nella produzione del *Leonardo* che non gli fu però mai riconosciuto da Emmer, cosa che incrinò irreparabilmente i rapporti tra i due<sup>225</sup>.

In occasione della storica mostra milanese del 1953 su Pablo Picasso, in cui fu esposta anche *Guernica*, Emmer realizzò il celebre *Picasso*, ottenendo di poter andare con la troupe a riprendere l'artista nell'atelier di Vallauris, in Provenza: sotto l'occhio della camera, la capacità creativa di Picasso si declina in molteplici modalità, dal disegno, alla creta, agli *objets trouvés*, fino alla realizzazione di una grande colomba della pace su un pannello bianco, poi andata distrutta<sup>226</sup>.

L'avvento della televisione apre nuovi spazi di lavoro per Emmer, il cui nome è da sempre associato al Carosello: per lo Sciroppo Fabbri realizza sette corti dal titolo *Un pittore alla settimana*, nei quali altrettanti artisti si cimentano nella realizzazione di un'opera davanti alla macchina da presa<sup>227</sup>, utilizzando, nel caso di Capogrossi, l'espedito dello schermo-tela<sup>228</sup>. Negli anni Sessanta, pur nel progressivo diradarsi dell'attività cinematografica<sup>229</sup>, realizza *La sublime fatica* (1966), su Michelangelo, che avrebbe dovuto servire da documentario d'apertura del kolossal hollywoodiano *Il tormento e l'estasi* di Carol Reed. Per la televisione torna ad occuparsi di Giotto in *Il libro dell'arte* (1967), questa volta senza concentrarsi sulle narrazioni dei suoi cicli d'affreschi, ma riadattando *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini (1396) per indagare la bottega di Giotto e i cantieri di Assisi, Padova e Roma. Complice di questo cambiamento di prospettiva è certo la collaborazione di Giovanni Previtali<sup>230</sup>, e «il documentario propone una lettura dell'opera d'arte vista come oggetto materiale, in alternativa alla proposta formalista di Ragghianti<sup>231</sup>».

Cambiamenti di approccio alla materia, a ben vedere, attraversano tutta la produzione emmeriana, solo apparentemente monolitica: dalla rielaborazione del contenuto narrativo di un'opera o di un ciclo di opere degli inizi, si passa a uno spiccato interesse per gli aspetti culturali e sociali dell'epoca ritratta (*Goya, Un matrimonio alla moda*), per l'atto di creazione artistica, e il formarsi dell'opera davanti alla camera (*Leonardo, Picasso*, i Caroselli per Fabbri)

---

<sup>224</sup> M. VERDONE, *Documentari e cortometraggi*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1952, p. 99.

<sup>225</sup> L. VENTURI, *Una visione parallela dell'arte. Memorie inedite di Lauro Venturi*, in S. FRANCA DI CELLE, E. GHEZZI (a cura di), *Mister(o) Emmer*, p. 119-131, in particolare p. 123 e segg. Lauro Venturi proseguì la carriera di regista, vincendo il premio Oscar per il miglior documentario nel 1964 con il film *Chagall*.

<sup>226</sup> Sulle vicende che dal film portarono a *Incontrare Picasso* (2000), si veda Paola SCREMIN, *Picasso e il film sull'arte*.

<sup>227</sup> Sono Carlo Levi, Franco Gentilini, Amerigo Bartoli, Anna Salvatore, Corrado Cagli, Renato Guttuso e Giuseppe Capogrossi.

<sup>228</sup> Sullo schermo-tela, cfr. capitolo III, § *Gesti di creazione: il film processuale e lo schermo-tela*.

<sup>229</sup> Dopo il film *La ragazza in vetrina* (1961) l'attività registica di Emmer nel campo della fiction si arresta, per volontaria decisione dell'autore.

<sup>230</sup> Giovanni PREVITALI aveva da poco pubblicato *Giotto e la sua bottega* (Fabbri, Milano 1964).

<sup>231</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Parole dipinte*, p. 17.

o per il rapporto tra artista e ambiente, come nel documentario *La terra dei naïfs jugoslavi* (1979), su un gruppo di pittori serbi e croati. Si arriva fino a una precoce riflessione sul fenomeno del turismo culturale, già avviata dalla vicenda di finzione di *Parigi è sempre Parigi: in La sublime fatica*, la soggettiva della *Pietà vaticana* restituisce la selva di flash dei turisti che la circondano.

Infine, le prove degli ultimi vent'anni, quando Emmer continua a sperimentare tra televisione, cinema e video, sono intrise da una «dimensione onirica» che da un lato punta a riscoprire il fascino dell'arte, dall'altro permette «un'elaborazione intima, personale e solitaria<sup>232</sup>» di un'esperienza decennale di simbiotico rapporto, attraverso la camera, con le arti. Le architetture e gli affreschi dei castelli trentini rievocano leggende e fantasmi in *La bellezza del diavolo* (1989); il vagare notturno nella Galleria Borghese di *Bella di notte* (1997), l'esplorazione delle grotte di Lascaux a lume di torcia in *Con aura... senz'aura. Viaggio ai confini dell'arte* (2003) sembrano sforzarsi di strappare l'arte al buio che la circonda e restituiscono la gioia epifanica della prima visione; *Le Carceri di Invenzione* (2009) sono un ultimo e quasi sconcolato sguardo, attraverso le incisioni di Giovanni Battista Piranesi, sulla «deriva dell'umanità<sup>233</sup>».

Scrivo nel 1950 Emmer:

«allora con Bosch, come oggi con Goya, mi sono rinchiuso a colloquio con loro e isolato dal resto del mondo, per chiedere attraverso di loro cosa stava succedendo e perché stava succedendo, per rendere, con un'opera sia pure modesta, fattivi il mio amore alla vita, la profonda solidarietà che provo per i miei simili. I miei documentari sull'arte sono stati un'espressione dei miei sentimenti e delle mie aspirazioni<sup>234</sup>».

Sono parole straordinariamente vicine a quelle scritte, quindici anni prima, da Henri Focillon<sup>235</sup>: entrare nel mondo dell'arte e isolarsi in esso per comprendere meglio il mondo esterno, per penetrare in profondità il senso dell'umano. Questo inesausto colloquio di Emmer con l'arte lo rende tutt'altro che un profanatore, bensì un profondo conoscitore – come affermava l'amico Lionello Venturi – pur in modalità che sollevavano dubbi e proteste da parte degli storici dell'arte più intransigenti.

Tra questi, nonostante Emmer fosse convinto del contrario<sup>236</sup>, non bisogna annoverare Ragghianti, che infatti scriveva:

«In questi film il protagonista è il “racconto” interpretato mediante una selezione adeguatamente significativa di immagini tratte dalle arti plastiche. Racconto che può essere banale o mediocre, o letteralmente raffinato, ma che non muta in sostanza il carattere del film. Di questa specie di documentari mi piace citare, per la loro elevatezza di tono e di tecnica, quelli di Emmer su Giotto, su Bosch, sul Cantico delle creature, sulla Leggenda di Sant'Orsola [...]»<sup>237</sup>.

---

<sup>232</sup> IBIDEM.

<sup>233</sup> IVI, p. 19.

<sup>234</sup> L. EMMER, *Dieci anni di lavoro e di vita*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 109.

<sup>235</sup> H. FOCILLON, *Ma perspective intérieure*, «Arts et Décoration», LXV, gennaio 1936, e «Beaux-Arts», 159, 17 gennaio 1936; trad. it. in ID., *Estetica dei visionari e altri scritti* (a cura di M. BIRAGHI), Pendragon, Bologna 1998, p. 99-101.

<sup>236</sup> Intervista a Paola Scremin per *Cinema sull'arte*.

<sup>237</sup> Citato in P. SCREMIN, *Luciano Emmer. Racconti sull'arte*, in S. FRANCIA DI CELLE, E. GHEZZI (a cura di), *Mister(o) Emmer*, p. 109.

Certo è che altri erano i motivi che spinsero Ragghianti a realizzare i propri critofilm, e non semplicemente come collaboratore di un cineasta, come avvenne usualmente per altri storici dell'arte, ma assumendosi in toto la responsabilità del film. I suoi documentari, dirette emanazioni della sua idea di critica d'arte «dinamica» e delle riflessioni estetiche sviluppate fin dalla giovinezza sui rapporti tra cinema e arti e sul carattere figurativo del film, sono solidamente ancorati a una dimensione critico-interpretativa dell'opera attraverso i mezzi del linguaggio cinematografico<sup>238</sup>. Così riassumeva lo stesso Ragghianti le motivazioni alla base del critofilm:

«La teorizzazione che ho fatto del critofilm d'arte ha questo significato: se il cinema, il film, è un linguaggio come il linguaggio artistico (linguaggio dove il processo spazio-temporale si verifica al più alto grado, in modo puro) allora anche la critica si può fare con questo linguaggio, critica come intendimento, come comprensione. Io ho cercato di far vedere con i mezzi cinematografici i processi che si effettuavano realmente nelle opere d'arte<sup>239</sup>».

Dopo l'esperienza del 1948 con *La deposizione di Raffaello*, è solo a partire dal 1954 che inizia il vero decennio dei critofilm, grazie all'interessamento, come per «SeleArte», di Adriano Olivetti<sup>240</sup>. Sarà proprio la didascalia «SeleArte cinematografica» a comparire all'inizio di tutti i film, a sottolineare la comunanza d'intenti critico-divulgativi tra rivista e cortometraggi. La produzione vera e propria è affidata alla Romor di Milano, nella persona di Alberto Mortara, e talvolta alla Este Film. Le ambizioni dei film si accrescono nel corso del tempo, come è evidente dal progressivo aumento della loro durata: dai primi, che si attengono alla canonica «formula 10», si passa negli anni Sessanta a sforzi maggiori, fino a venti e venticinque minuti, che culmineranno nel 1964 con il lungometraggio *Michelangiolo*, summa del metodo e della visione del cinema come strumento di critica d'arte, chiamato a indagare una poliedrica e titanica figura di artista totale.

Alcuni nuclei tematici forti sono facilmente individuabili: la pittura di matrice toscano-fiorentina del Rinascimento (*Il Cenacolo di Andrea del Castagno*, 1954; *Stile di Piero della Francesca*, 1954; *Stile dell'Angelico*, 1954; *Fantasia di Botticelli*. «*La calunnia*», 1961), l'architettura (*Storia di una piazza*, 1955; *Certosa di Pavia*, 1961; *Tempio Malatestiano*, 1962; *Stupinigi*, 1963; *Antelami: Battistero di Parma*, 1963), l'urbanistica (*Comunità millenarie*, 1954; *Lucca città comunale*, 1955; *Terre alte di Toscana*, 1961; *Canal Grande*, 1963), l'archeologia (*Urne etrusche a Volterra*, 1957; *L'arte della moneta nel tardo impero, Pompei urbanistica, Pompei città della pittura*, tutti del 1958), con l'unicum di *L'arte di Rosai* (1957) dedicato a un artista contemporaneo e vivente (almeno all'avvio della realizzazione del film)<sup>241</sup>. Nuclei compatti e forti, che riflettono interessi, aree di ricerche e anche limiti del loro autore,

---

<sup>238</sup> Per un inquadramento teorico dei critofilm, rimando al capitolo II, in particolare § *Film come critica d'arte*.

<sup>239</sup> M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995, p. 61.

<sup>240</sup> Sulla produzione di film industriali della Olivetti e sul ruolo dei critofilm in essa, si veda A. BELLOTTO, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, in M. SCOTIN (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000], Edizioni Charta, Milano 2000, pp. 166-176.

<sup>241</sup> Per un'analisi dettagliata dei film rimando al volume a cura di Valentina LA SALVIA, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2006. Si veda anche T. TOMMEI, *Ut pictura pellicola. Dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2014.



come per esempio l'impegno, spesso esplicitamente politico, per la preservazione del patrimonio monumentale, di borghi e centri storici.

Come rileva giustamente Marco Bertozzi, è il paradigma architettonico-urbanistico a strutturare profondamente la natura dei critofilm:

«l'utilizzo di metafore architettoniche, modelli spaziali, configurazioni geometriche rappresenta una costante dei critofilm, non solo d'urbanistica. Anche per i critofilm d'arte [...] l'estetica di Ragghianti trova nel modello architettonico una fonte costante d'ispirazione, attraverso il privilegio del *fare* come attività intrinsecamente spaziotemporale<sup>242</sup>».

Dal momento che l'architettura è arte che può essere apprezzata solo attraverso un percorso esplorativo, protratto nel tempo, e che dunque si coniuga assai bene alla natura temporale del cinema, anche le opere d'altra natura (pittorica, scultorea, d'arte applicata, e anche la città, sempre intesa da Ragghianti come grande opera d'arte unitaria) vengono considerate come architetture nelle quali la visione deve penetrare, dove sviluppare percorsi che restituiscano il processo corretto di osservazione, che è uno e uno solo, imposto dall'opera stessa se attentamente studiata, ricalcante il processo creativo dell'artista. «Il punto di vista [*dell'autore*] fa parte dell'opera, non è esterno o estraneo, l'opera nasce col pittore, con un punto di vista che lui stabilisce. Quando la si guarda bisogna stare lì e tutto lo spazio cosiddetto esterno dell'architettura è anche lo spazio esterno della pittura, non c'è nessuna differenza<sup>243</sup>.»

Anche riguardo ai film sulla pittura, «a differenza della scuola veneziana dove si dà prova dei suoi effetti materici, la tradizione fiorentina, privilegiando l'estetica del disegno e della linea, entra naturalmente in risonanza con il formalismo ragghiantiano. Secondo lo storico dell'arte la pittura è una *cosa mentale*: essa può riportarsi a una costruzione concettuale<sup>244</sup>». Tutto il linguaggio cinematografico è mobilitato per penetrare all'interno dei valori formali dell'opera:

«sottomesse a una vera e propria opera di defigurazione (tramite schematizzazione, frammentazione, sovrapposizione), le figure abbandonano la loro struttura intima. A un secondo livello, il montaggio del film è incaricato di rivelare l'organizzazione geometrico-ritmica dell'opera analizzata. Il luogo pittorico accoglie e organizza un complesso di quadri interni intrecciati che si sviluppano organicamente gli uni a partire dagli altri, cui sono semplicemente giustapposti. Le dissolvenze e i mascherini permettono di liberare delle invarianti modulari e di mostrare come una stessa forma sia capace di unire, in delle opere molto diverse, motivi, temi, dettagli senza alcuna relazione narrativa<sup>245</sup>».

Nessun confronto esterno con altri artisti<sup>246</sup>, scarsi cenni a eventi storici o situazioni sociali, nessun rimando a vicende collezionistiche o fortune critiche: l'opera è indagata nel suo aspetto figurativo, quale unità autonoma discendente dall'espressione dell'autore, rendendo evidente la

---

<sup>242</sup> M. BERTOZZI, *La città "bella" e lo schermo. Visioni dai critofilm d'urbanistica*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, p. 132 (corsivo in originale).

<sup>243</sup> M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, p. 65.

<sup>244</sup> P.A. MICHAUT, *Ut pictura pellicola. Ragghianti film la pittura*, in M. SCOTIN (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, p. 179.

<sup>245</sup> *IVI*, p. 180.

<sup>246</sup> All'opposto del metodo messo in campo, per esempio, da Roberto Longhi nel *Carpaccio*, dove già nei primi minuti i rimandi a Giovanni Bellini, Mantegna, Antonello da Messina, Piero della Francesca e altri pittori ancora si moltiplicano e si accumulano in serrati confronti filologici, che erano la cifra peculiare della critica longhiana.

matrice di «visibilità pura» (come preferiva chiamarla Ragghianti rispetto a «pura visibilità»<sup>247</sup>) e di estetica crociana alla base del suo pensiero, quel peculiare «saper vedere» trasmessogli dal maestro Matteo Marangoni e da lui ulteriormente sviluppato.

Lo stesso accade nei film urbanistici, dove la città (o la piazza, come nel caso della Piazza dei Miracoli di Pisa) è considerata un'immagine unitaria, sedimentatasi nei secoli, rispondente a precise condizioni di visione che dettano la struttura registica del film. L'urbanistica dei borghi medievali nelle province di Siena e Grosseto, sviluppata nel Medioevo in perfetto accordo con la configurazione paesaggistica, non potrà che apprezzarsi dall'alto, a volo d'uccello, con riprese effettuate da un elicottero per *Terre alte di Toscana*; la struttura e le architetture di Venezia in *Canal Grande* sono comprensibili soltanto – oltre che, nuovamente, sorvolandola dall'alto per cogliere la rete dei canali – dal punto di vista ribassato e mobile delle gondole che navigano a filo d'acqua; le caratteristiche del barocco piemontese dominato da linee ellittiche, e della palazzina reale di caccia di *Stupinigi*, impongono lunghe inquadrature prospettiche dei viali che da Torino portano al palazzo, seguite da panoramiche a 360° che riprendono la forma del corpo centrale dell'edificio, con la camera in costante movimento poiché «non c'è sosta in questa architettura»<sup>248</sup>.

Il principio secondo cui il linguaggio (audio)visivo possa esercitare una visione critica esauriente dell'opera figurativa comporta importanti conseguenze, almeno idealmente, anche per il comparto sonoro del film. Per quanto riguarda la musica, Ragghianti ritiene che

«le due cose [*arti figurative e musica*] non si integrano. Per ragioni ministeriali era impossibile ottenere un premio, che era necessario, dal Ministero dello spettacolo se non c'erano tre elementi: il film, la materia artistica e la musica. Io personalmente la musica non ce l'avrei mai messa. [...] il commento musicale dei miei critofilm è solo sottofondo, non ha nessun significato»<sup>249</sup>.

Sul commento parlato, la questione è ancora più complessa. In linea teorica, il critofilm non avrebbe bisogno del commento, poiché l'articolazione delle immagini rende già espliciti tutti gli aspetti dell'opera. «Un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta»<sup>250</sup>. La realtà è ben diversa, e tutti i critofilm presentano la voce fuori campo accompagna lo spettatore. Tuttavia, «i testi li ho sempre fatti tutti dopo; prima giravo e dopo scrivevo i testi»<sup>251</sup>. Si ribalta dunque il consueto schema operativo, che prevedeva la stesura del commento da parte dello storico o del critico d'arte, sul quale si andava a elaborare la regia del film: le immagini fungono così da supporto alla parola e il film diviene quasi, talvolta, una conferenza accompagnata da diapositive. Il documentario verbo-centrico, in cui l'immagine calamitata dal potere della parola assume funzione ancillare, è rappresentato al meglio dal *Carpaccio* di Longhi e Barbaro, dove è il testo longhiano a “generare” il film mentre le inquadrature vi aderiscono strettamente, movimenti e stacchi di montaggio sembrano letteralmente sospinti e provocati dal potere fatico del

---

<sup>247</sup> «Io sono un discendente della “visibilità pura”, io la chiamo così perché “pura visibilità” è formalistico ed anche può essere fisiologico, mentre il mio “antenato”, che è un gran pensatore, Konrad Fiedler la chiama “visibilità pura”, come Kant chiamò la “ragione pura”, cioè la visività nella sua autonomia produttiva». M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, p. 62. Sulla matrice purovisibilista del documentario d'arte, cfr. capitoli I e II.

<sup>248</sup> Dal commento del film.

<sup>249</sup> M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, pp. 70-71.

<sup>250</sup> C.L. RAGGHIANI, *Film d'arte, Film sull'arte, critofilm d'arte*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952 [1957], p. 276.

<sup>251</sup> M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, p. 69.

commentatore, e le immagini diventano corredo all'*ekphrasis* nella quale Longhi eccelleva<sup>252</sup>. C'è dunque una profonda differenza tra l'approccio di Longhi-Barbaro e quello di Ragghianti, nel quale è il testo a discendere dalle immagini e ad adattarvisi. Anzi, Ragghianti sembra concedere contro voglia spazio al commento, necessario per arrivare anche a quegli strati del pubblico meno preparato a una lettura soltanto visiva dell'opera.

«Ammetto che sulla base di una consapevolezza maggiore del linguaggio artistico, al limite, li avrei fatti muti, dato che uno doveva spiegarsi da sé che l'opera d'arte era fatta nello stesso modo di come veniva ricostruita dall'immagine. La ripresa era già autosufficiente di per sé, ma l'ho dovuta esplicitare con la parola perché le condizioni storiche di questa esperienza esigevano che ci fosse anche il commento<sup>253</sup>».

Dunque il commento parlato sembra quasi essere, per lo storico dell'arte lucchese, un inconveniente, dettato da condizioni esterne, mentre il portato analitico del film è assolto in toto dalle immagini in movimento lungo percorsi di visione che, come detto, non sono arbitrari, bensì insiti nella struttura dell'opera. Ma come recuperare questi percorsi nell'opera? Attraverso un lungo lavoro di osservazione per individuarne i valori visivi, i tracciati e le angolazioni corrette, poi realizzati con la camera. Operazione tutt'altro che semplice:

«mi resta soprattutto nella memoria la tensione continua tra programmazione della lettura in fase di sceneggiatura e verifica immediata, drammatica, durante la ripresa; essa spesso attraverso la diretta esperienza del mezzo cinematografico si mutava o variava i percorsi lungamente studiati in fase di sceneggiatura e dall'immagine originante sondata dall'obbiettivo traeva nuovi tempi e nuove vie di lettura, suscitando spesso le risentite reazioni di Ventimiglia, l'operatore magistrale ed insostituibile<sup>254</sup>».

Carlo Ventimiglia affiancò Ragghianti per molti dei suoi critofilm, approntando soluzioni tecniche rivoluzionarie come la "verticale Ventimiglia", una macchina in grado di compiere movimenti sull'asse verticale e moti rotatori anche in spazi angusti, mantenendo sempre il fuoco grazie a un particolare sistema di regolazione delle ottiche<sup>255</sup>. Ma quel che il ricordo di Raffaele Monti ci rivela – dettaglio di enorme rilevanza – è che, all'atto di inquadrare l'opera, l'occhio meccanico della camera imponeva degli aggiustamenti e addirittura «traeva nuove vie di lettura», prova empirica che il cinema riveli visioni dell'opera altrimenti destinate a restare inedite.

L'articolata riflessione teorica di Ragghianti attorno al critofilm trova diretta espressione nella dimensione metacinematografica che apre uno dei suoi documentari più celebri, *Il*

---

<sup>252</sup> Con *ekphrasis* si intende la descrizione letteraria di un'opera d'arte figurativa, in prosa o poesia, realizzata fin dai tempi antichi e assurta ad autentico genere letterario in alcuni contesti storici e culturali. Riguardo all'*ekphrasis* nella relazione cinema-pittura, cfr. L.M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Kenilworth, Rodopi 2008.

<sup>253</sup> M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, p. 70.

<sup>254</sup> R. MONTI, *Ricordo di un'esperienza irripetibile*, in M. SCOTIN (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, p. 71.

<sup>255</sup> La "verticale" di Carlo Ventimiglia, il "baldacchino" e altre macchine speciali, in A. BALDI (a cura di), *I Ventimiglia, tre generazioni in cinema*, Associazione Italiana per le Ricerche in Storia del Cinema, Roma 1995. Le necessità e le condizioni di ripresa di alcune opere imposero una ricerca tale dal punto di vista della tecnologia, della fotografia e della regia che Ragghianti poteva a buon titolo affermare retrospettivamente che la maggiore influenza dei critofilm sul cinema successivo fosse stata proprio nelle modalità di ripresa; «più che al critico d'arte [*i critofilm*] sono serviti al regista cinematografico» (M. GASPARINI, *Conversazione con C.L. Ragghianti*, p. 62). Si veda, a titolo d'esempio, lo straordinario lavoro sulle monete tardoantiche in *L'arte della moneta nel tardo impero*, che richiese l'utilizzo di ottiche adatte alla microfotografia per riprendere in primissimo piano, esaltandole, le figure incise sulle minuscole monete.

*Cenacolo di Andrea del Castagno*. L'incipit del film riproduce pedissequamente la struttura e il tono del tipico documentario sulle arti corrente e di livello medio-basso, dal montaggio serrato e concentrato solo sui primi piani delle figure dipinte, prima che la pellicola si interrompa provocando la sorpresa delle due voci *over* dialoganti: «Cos'è? Cosa succede? Basta con questa storia! È un guasto alla macchina? No! Ci siamo accorti che non è così che va veduta e spiegata quest'opera d'arte. Cerchiamo di guardarla in un altro modo di penetrarla direttamente, di guardarla nel modo in cui l'artista la creò<sup>256</sup>». Il film riprende daccapo con tutt'altra attitudine, questa volta seguendo gli indirizzi ragghiantiani sul cinema come mezzo di esplorazione analitica dell'arte. Questa scena dimostra la volontà di Ragghianti di tradurre il suo discorso teorico in termini accessibili anche per il pubblico generalista, i cui membri, sebbene esposti in sala ai film sull'arte, nella maggioranza dei casi non erano certo lettori dei suoi articolati interventi sull'argomento in riviste d'arte e cultura. L'efficacia della contrapposizione tra il primo "falso" incipit e il secondo avvio autenticamente critico non fa inoltre che comprovare ulteriormente la capacità del linguaggio visivo di spiegare il visivo, di poter articolare un discorso analitico su se stesso esattamente come accade per il linguaggio verbale.

Sono ovviamente moltissime le osservazioni e le riflessioni possibili su quello che è uno dei corpora più importanti del documentario d'arte, non solo italiano. Una rivalutazione in parte solo recente, perché, se nell'ambito degli esperti d'arte i critofilm hanno sempre goduto di straordinaria fama, al pubblico essi non erano così noti né, forse, apprezzati: «In realtà proprio i critofilm di Ragghianti non piacevano ed in generale la sua riflessione sul cinema veniva volgarmente fraintesa o guardata con ironica condiscendenza dalla critica militante guidata da quella figura ineffabile ed a suo modo storica che fu Guido Aristarco, incapace di cogliere in essa non solo la valenza metodologica generale ma addirittura il senso testuale<sup>257</sup>». Al di là del rapporto di Ragghianti con la critica e la teoria cinematografica, e dello scarso favore che le sue idee conobbero a lungo, il critofilm «ha risentito anche della propria esuberanza specialistica che lo distanziava dal vasto pubblico. Per quanto dignitoso e interessante, rispetto alla produzione dell'epoca, il suo messaggio è rivolto ad un'élite culturale ancora incerta nel definire un modello divulgativo<sup>258</sup>».

C'è un'ultima osservazione che non può essere elusa, e che in un certo senso sfuma alcune delle considerazioni fin qui sviluppate. Non c'è dubbio che il critofilm «sbocca, in ultima istanza, su un'ermeneutica: il film chiede una comprensione attiva da parte dello spettatore, permettendo al cinema di ritrovare la personalità dell'artista nell'opera a condizione di essere lui stesso personalizzato; per dirla in altro modo, il carattere soggettivo del documento filmico è la condizione del suo senso<sup>259</sup>». Al contrario di quanto riteneva Ragghianti, che propugnava la scomparsa di ogni istanza autoriale dal critofilm, e dunque di ogni soggettività, affinché essi fossero indagini scientifiche rispondenti soltanto all'opera, essi presentano invece una forte componente soggettiva, chiara già a una prima visione. È l'atto stesso di ricostruzione del processo creativo che indica la presenza di un'istanza autoriale dietro la camera, che intende ripercorre le orme dell'artista: «l'analisi dell'immagine, ponendo un soggetto di fronte a un altro soggetto, produce allora degli effetti di tipo identificatorio<sup>260</sup>», com'è massimamente

---

<sup>256</sup> Dal commento del film.

<sup>257</sup> R. MONTI, *Ricordo di un'esperienza irripetibile*, p. 72.

<sup>258</sup> P. SCREMIN, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, p. 112.

<sup>259</sup> P.A. MICHAUT, *Ut pictura pellicola*, p. 183.

<sup>260</sup> IBIDEM.

evidente in *Arte di Rosai*. La soggettività di Ragghianti, il suo ruolo di autore dei film, emerge dal peculiare relazionarsi all'opera, dal tipo di analisi condotta, dai presupposti che questa rivela. È la storicità stessa del metodo di analisi dell'arte a sconfiggere la pretesa di oggettività dei film, che sono frutto di un quadro estetico e culturale ben preciso. Emerge così il carattere di documento storico dei critofilm, più preziosi oggi per la storia della critica d'arte che per la storia dell'arte *tout court*, «documenti di un atteggiamento verso l'arte che si è tradotto in scelte filmiche, musicali, verbali. Anche per essi vale quello che Barthes dice per le fotografie. Sono testimonianza di un “essere-stato-là” non solo dell'oggetto ripreso, ma anche del soggetto della ripresa: l'“essere-stato-là” di un soggetto il cui tempo, nel dispositivo della visione filmica, ridiventa il *nostro tempo*<sup>261</sup>».

Nella fase matura della produzione di Raffaele Andreassi, durante gli anni Sessanta, questa dimensione dell'essere-stato-là, dell'essere-presente, il diretto contatto con l'arte e l'artista giocano un ruolo centrale. Andreassi è un autore che «passa quasi inosservato<sup>262</sup>» mentre percorre una strada autonoma, personale, alternativa sia all'esempio emmeriano, sia alle indicazioni ragghiantiane.

Documentarista prolifico tanto al cinema quanto per la televisione (ma anche fotografo, poeta e pittore), si rivolge ai film sull'arte fin dagli inizi con un interesse e una dedizione che non verranno mai meno nel corso degli anni: «molti registi esordienti hanno investito le loro energie su questo prodotto particolare della cinematografia del dopoguerra, ma solo alcuni fra essi, casi isolati, ne hanno fatto una professione<sup>263</sup>». Con più di una cinquantina di film sull'arte, Raffaele Andreassi è certo uno di questi ultimi.

Gli esordi sono, a dire il vero, piuttosto canonici: *Giorgio de Chirico*, del 1953, procede nei solchi tradizionali del ritratto d'artista ampiamente diffuso in quegli anni, tracciando le vicende del pittore e del suo stile nel corso dei decenni attraverso la sequenza delle opere più significative. Nel 1958 *Simone Martini*, per la Documento, è un cortometraggio piuttosto convenzionale, il cui elemento di maggior rilievo è rappresentato dalle sequenze d'esterni di Siena e degli altri luoghi in cui operò il maestro del Trecento. Alla fine del decennio, però, Andreassi comincia un intenso lavoro sulla forma documentaria, derivante da una poetica personale che si va man mano formando. In questo senso è da leggere la forte riduzione, fino all'eliminazione totale quando possibile, del commento parlato nei suoi film, accompagnata dalla parallela accentuazione del paesaggio sonoro<sup>264</sup> colto in presa diretta, con i rumori che disegnano tracciati di senso e suggestione per lo spettatore. Il confine tra documentario e fiction si fa più labile, con molti dei suoi cortometraggi chiaramente “messi in scena” (*La città calda*, *Tornare all'alba*, *Risveglio*), mentre si rafforza un'attitudine tra l'«observational» e l'«interactive»<sup>265</sup>, che lascia trapelare un aggiornamento alle più recenti evoluzioni internazionale del cinema documentario, in particolare il *cinéma-vérité* francese.

---

<sup>261</sup> A. COSTA, *Cinema, arte della visione*, in ID. (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, p. 26 (corsivo in originale). Il riferimento di Costa è ovviamente a R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Gallimard – Seuil, Parigi 1980; trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>262</sup> P. SCREMIN, *Raffaele Andreassi. Riflessioni sull'immagine*, in F. BAGLIVI (a cura di), *«Il mio cuore è un gatto spezzato, il mio cuore è frantumato»*. *Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015, p. 103.

<sup>263</sup> P. SCREMIN, *Raffaele Andreassi, il mestiere delle arti*, in IVI, p. 49.

<sup>264</sup> Al riguardo, cfr. R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi – Unicopli, Milano 1985.

<sup>265</sup> Mi riferisco alle quattro note categorie del genere documentario (*expository*, *observational*, *interactive* e *reflexive*) individuate da Bill NICHOLS in *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1991. L'*observational documentary* indica un'attitudine di non interferenza con i fatti ripresi da parte del documentarista, che si riserva il ruolo di puro testimone; l'*interactive*,

Nei suoi film sull'arte queste tendenze trovano puntuale riscontro, e anzi raggiungono risultati notevoli. Andreassi si interessa in particolare all'arte contemporanea e ama riprendere i pittori non solo al lavoro, ma anche al di fuori della pratica artistica. De Chirico, cui Andreassi dedica altri due film dopo il primo, prende la parola rivolgendosi direttamente in camera per spiegare i motivi della propria arte in *De Chirico metafisico* (1961); con Enrico Baj, in *Uomini e cose (Enrico Baj)* (1968), Andreassi realizza scenette surreali in cui il pittore si aggira vestito da militare e coperto di medaglie, come alcune delle figure nei suoi quadri. L'elenco degli artisti, italiani e stranieri, immortalati nei suoi cortometraggi include Lorenzo Viani, Francesco Messina, Chagall, Sante Monachesi, Giovanni Omiccioli, Primo Conti, Amedeo Ruggiero, Massimo Campigli, Bruno Rovesti, Alik Cavaliere, George Segal, Friederich Hundertwasser, Ralph Fasanella, Giuseppe Cesetti, Alessandro Kokocinski. Con Enrico Crispolti, nel 1966, realizza *Alternative attuali*, film dedicato all'omonima mostra organizzata a L'Aquila (città natale del regista). Riprendendo la suddivisione operata dall'esposizione tramite didascalie introduttive a opera del critico d'arte, il film illustra le tendenze del panorama della pittura contemporanea, ma Andreassi si muove con libertà reinterpretando creativamente il dato visivo fornitogli dall'arte: «utilizza l'arte altrui come materia. E il cinema come strumento per plasmarla, a forza di zoomare, isolare accostare, riquadrare, percorrere, ritmare<sup>266</sup>». Lo stesso Andreassi dichiarava d'altra parte che

«girando sull'arte ho capito che un quadro poteva essere rifatto, reinventato, e non perché sei più bravo del pittore. È un esercizio sull'inquadratura. Il quadro, quando lo riprendi, ti dà delle forme e delle dimensioni che l'artista non ha pensato. [...] riprendere è un modo per dipingere, per disegnare. Di fronte a un'opera intervengo solo per creare maggiore suggestione, non la modifico né dal punto di vista cromatico né formale. Io voglio solo far vedere ciò che vedo in quell'opera<sup>267</sup>».

Se è vero che i suoi film, proprio perché dedicati ad artisti contemporanei colti nel loro atelier, prediligono la dimensione performativa e processuale, ossia l'esplorazione dell'atto creativo<sup>268</sup> («il cinema fa rivivere l'atto, il gesto<sup>269</sup>») è altrettanto vero che Andreassi valica talvolta questa dimensione per giungere a qualcosa di più profondo, alla relazione che sussiste tra artista e ambiente, tra uomo e natura. È ciò che accade nei corti dedicati ai pittori naïfs della bassa emiliana, tra cui quelli su Antonio Ligabue, e che costituiscono il contributo forse più originale di Andreassi al genere del documentario artistico. A Ligabue, pittore sconosciuto fino ai primi anni Sessanta, figura emblematica di artista sul perenne confine tra genio e follia, tra esasperata sensibilità e disturbi psichiatrici<sup>270</sup>, Andreassi dedica quattro film: tre nel breve giro

---

al contrario, insiste sulla partecipazione dell'autore del film ai fatti e alle situazioni che si trova a filmare, e che vengono così a essere influenzati dalla sua presenza e dalle sue azioni. Sulla difficoltà di traduzione di questi termini, che si è dunque preferito mantenere nell'originale inglese, faccio mie le osservazioni espresse da Lino Micchichè in *Documentario e finzione*, in ID. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore*, p. 22, nota 3.

<sup>266</sup> A. MENEGHELLI, *Lo sguardo, il gesto e la materia: il cinema corto di Raffaele Andreassi*, in F. BAGLIVI (a cura di), «*Il mio cuore è un gatto spezzato...*», p. 130.

<sup>267</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Intervista a Raffaele Andreassi*, in IVI, p. 101.

<sup>268</sup> P. SCREMIN, *Raffaele Andreassi, il mestiere delle arti*, in IVI, p. 51.

<sup>269</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Intervista a Raffaele Andreassi*, in IVI, p. 99.

<sup>270</sup> Sulla vita e l'arte di Ligabue e le loro relazioni con la follia, rimando a P. QUARTANI, *Antonio Ligabue*.

*Percorsi pittorici tra arte e follia*, Liguori, Napoli 2004. La fascinazione per l'arte di Ligabue e il suo conseguente successo, come per le opere e la vita di molti altri artisti "folli", nasce secondo l'autore proprio dal problematico rapporto della società con la follia. «Ligabue appare popolare ed ammirato, a volte anche oltre il valore intrinseco delle sue opere, perché assunto come vaccino contro quelle piccole esperienze di follia che ognuno di noi ha provato, seppure in dosi omeopatiche e che rappresentano il substrato comunicativo della sua

di pochi anni, a partire da *Lo specchio, la tigre e la pianura* nel 1960, seguito da *Nebbia* nel 1961 e *Antonio Ligabue pittore* nel 1965. Le immagini di “Toni el mat”, com’era chiamato dagli abitanti di Guastalla e Gualtieri, tornano infine nell’ultimo film di Andreassi, *I lupi dentro* (1999), viaggio *à rebours* lungo il Po, nella pianura reggiana e nei luoghi dei naïfs che hanno segnato così profondamente la sua carriera.

Nel primo film, vincitore del Leone d’Argento al Festival di Berlino nel 1961, l’intento esplicativo nei confronti dell’opera del pittore è ancora dominante: Andreassi osserva Ligabue nella stalla adibita ad atelier dove vive e dipinge in completa indigenza, nelle sue peregrinazioni in campagna, sulle golene del fiume dove, inforcato uno specchio, imita i versi degli animali per stabilire un contatto con loro, per “diventare” gli animali, soggetto prediletto e quasi esclusivo trasposto sulla tela. Ma questo tipo di osservazione cede poi spazio a più tradizionali sequenze in cui le opere diventano protagoniste, esplorate dalla camera e così “normalizzate”, ricondotte nell’alveo di un apprezzamento critico-estetico dalla voce fuori campo: la follia è addomesticata, come le belve e i rapaci dei dipinti, ricorrendo all’equazione “genio e sregolatezza”.

Nel 1965, con *Antonio Ligabue pittore*, Andreassi cambierà totalmente approccio. Eliminata la voce fuori campo, ridimensionato fortemente il ruolo dei quadri, quasi delle semplici apparizioni nei venti minuti della pellicola, il film sembra approssimarsi più a uno studio antropologico che a un film sull’arte. Nuovamente, Ligabue ci viene presentato mentre emette versi animaleschi sulle rive del Po, con uno specchio legato al collo, quasi a catturare l’immagine della natura, nel quale si riflette per accertarsi dell’avvenuta trasformazione in uccello; specchio che, immediatamente dopo, compare accanto alla tela sulla quale il pittore esegue un autoritratto. Lo specchio, «fenomeno-soglia che marca i confini tra immaginario e simbolico<sup>271</sup>», apre a una dimensione altra, allo spazio dell’interiorità tormentata e inesprimibile di Ligabue che informa tutta la sua arte, dominata dal desiderio di fusione con l’animale e con il paesaggio. Questo è il nuovo obiettivo cui punta Andreassi: vedere il *dentro* che si riversa all’esterno attraverso la pittura, che anzi *deve* riversarsi, pena l’indicibile sofferenza del pittore. Ne è prova l’impressionante sequenza in cui Ligabue, in preda ad autentica disperazione, traccia cerchi sul pavimento, emette lamenti disarticolati simili a latrati canini, compie riti propiziatori contro gli spiriti maligni che gli impediscono di realizzare di getto l’autoritratto: quasi che l’incapacità di trasporre fuori da sé la propria immagine significhi non avere più accesso al sé, esserne usurpato. Accostati nell’inquadratura, l’autoritratto non finito e il pittore disperato visualizzano la scissione profonda che attraversa e attanaglia l’uomo. È a quest’ultimo, più che all’artista, che è interessato Andreassi, ad esplorarne le zone d’ombra, la fragilità psichica, il potere visionario, il problematico rapporto con il femminile che occupa due delle tre parti del film<sup>272</sup>: esplorare cioè, attraverso Ligabue, l’alterità, l’eccentricità, la

---

arte. [...] L’esperienza dell’abbandono, della disperazione, l’autopunizione, la sensazione di panico, l’eccitazione dell’ubriachezza, l’incapacità di comunicare, il senso della morte, la paura per un ambiente ostile: sono tratti costitutivi della personalità di Ligabue, ma sono anche la traccia di un esorcismo collettivo, che vedendo riflesse le proprie paure, fa propria, attraverso il mito della folle genialità, la tentazione di accettare la propria piccola follia riflessa e catalizzata nella vita di un emarginato. [...] Non estraneo a questo successo è il permanere di una visione estetizzante della follia, accompagnata dalla seduzione di una cultura romantica ed idealistica sedimentata e divenuta patrimonio comune, anche grazie alla banalizzazione della stessa operata dai media» (pp. 71-72).

<sup>271</sup> U. ECO, *Sugli specchi*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, p. 10.

<sup>272</sup> M. GROSOLI, *Il pittore, il regista e la pianura. I film di Raffaele Andreassi con Antonio Ligabue*, in F. BAGLIVI (a cura di), *«Il mio cuore è un gatto spezzato...»*, p. 113.

condizione che scarta dalla norma e che permane sempre in parte inconoscibile, come inconoscibili sono gli animali con cui l'artista intende identificarsi con attitudine sciamanica<sup>273</sup>. *Antonio Ligabue pittore* è dunque un documentario sull'arte ma di natura fortemente antropologica, nel quale le opere non interessano più perché «è diventato Ligabue la tela stessa<sup>274</sup>» con il quale il regista intende stabilire un contatto intimo e partecipe.

Lasciando da parte le convenzioni del documentario d'arte corrente, Andreassi instaura dunque nei suoi film un rapporto al contempo lirico e istintivo con l'arte e con gli artisti: d'altra parte, lui stesso poeta, dichiarava di amare solo «la poesia, il cinema e la pittura<sup>275</sup>», e all'epoca del suo esordio letterario<sup>276</sup> era stato annoverato in un movimento definito "Istintismo" poiché «volevamo portare avanti un discorso sull'arte come manifestazione istintiva, senza programmi precisi», da cui è comprensibile l'amore per i naïfs, l'attrazione per «l'arte e le espressioni più ingenue, istintive<sup>277</sup>». Un rapporto basato sulla ricerca di un'osmosi dello sguardo: vedere ciò che vede il pittore, e come lo vede, penetrare nell'arte non in senso critico-analitico, non come ri-narrazione o drammatizzazione della pittura, ma come immersione in questo sguardo potenziato e creatore. «Se da una parte, infatti, Ligabue cercherà l'occhio della bestia, l'occhio animale, per riuscire a vedere le cose del mondo come sono nello sguardo istintuale, Andreassi proverà a divenire mimesi dello sguardo del pittore, a cercare di vedere ciò che solo lui scorge<sup>278</sup>.» Questa inedita modalità di approccio lo isola dal panorama dei contemporanei, e, sebbene all'epoca non abbia avuto un ruolo di primo piano al pari di Emmer e Ragghianti, è oggi evidente che la sua via alternativa all'arte, l'«occhio sciamanico<sup>279</sup>» che lo muove, lo renda una delle figure chiave di tale panorama.

Ciò che accomuna tutti e tre è il profondo investimento nel potere rivelatorio dell'immagine cinematografica: capace di strutturare e ristrutturare universi narrativi per Emmer, di farsi interprete analitica delle arti per Ragghianti al pari del linguaggio verbale, o di penetrare nelle pieghe del visibile e dell'invisibile per Andreassi, è letteralmente *a forza di immagini* che questi autori si relazionano alle arti, costringendo il cinema a una simbiosi (o a un corpo a corpo?) con esse.

---

<sup>273</sup> Scrive John Berger: «L'animale scruta [l'uomo] attraverso uno stretto abisso di non-comprensione. [...] L'animale è diverso dall'uomo, e non può confondersi con lui. All'animale viene ascritto un potere paragonabile a quello dell'uomo [il potere di guardare qualcosa], ma che con esso non coincide mai. [...] Ma sempre la mancanza di un linguaggio comune, il silenzio dell'animale, garantisce la sua distanza, la sua diversità, la sua esclusione dall'uomo.» J. BERGER, *Why Look at Animals?* [1977], in ID., *About Looking*, Pantheon Books, Londra, 1980; trad. it., *Perché guardiamo gli animali?*, in *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 13-14.

<sup>274</sup> M. GROSOLI, *Il pittore, il regista e la pianura*, p. 112.

<sup>275</sup> R. ANDREASSI, *Tra frusci e pazzi voli / nella luce*, in F. BAGLIVI (a cura di), *Il mio cuore è un gatto spezzato...*, p. 15.

<sup>276</sup> Nel 1947-48 Andreassi inizia a pubblicare alcune liriche sul «Giornale della Sera» e su alcune riviste letterarie. Continuerà a comporre versi per tutta la vita.

<sup>277</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Intervista a Raffaele Andreassi*, p. 98.

<sup>278</sup> E. NEGRO, M. MARRAS, *Vedere dentro: volti e sguardi nel cinema di Raffaele Andreassi*, in F. BAGLIVI (a cura di), *Il mio cuore è un gatto spezzato...*, p. 53.

<sup>279</sup> B. ROBERTI, *L'occhio sciamanico e la fedeltà alle immagini. Su Raffaele Andreassi*, in F. BAGLIVI (a cura di), *Il mio cuore è un gatto spezzato...*, pp. 141-142.



## CAPITOLO V

# «NEL SANTUARIO DELLE ARTI». FILM E MUSEI

«Sono forse venuto per istruirmi, o per rimanere incantato, o forse per una convenzione sociale?»  
(Paul Valéry)<sup>1</sup>

Durante l'estate del 1946, a guerra da poco conclusa, una coppia di americani si aggira per l'Europa «alla ricerca delle ombre perdute»: seguono le orme degli Alleati tra Polonia, Cecoslovacchia, Francia, Belgio, Italia, la Germania ormai divisa la cui cineteca «pare si sia volatilizzata<sup>2</sup>» per salvare il patrimonio cinematografico del Vecchio Continente, acquisendo il maggior numero di pellicole per la loro cineteca. Sono Iris Barry e suo marito John Abbott, rispettivamente curatrice e direttore della Film Library del Museum of Modern Art di New York. Non è il primo viaggio che i due compiono in Europa a caccia non solo di film, ma anche di documenti, fotografie, manifesti, apparecchiature tecnologiche, cimeli e memorabilia: già nella seconda metà degli anni Trenta, dopo la costituzione della Library nel 1935, avevano intrapreso alcune spedizioni, giungendo fino all'Unione Sovietica. All'indomani del conflitto, la Film Library conta già un archivio di ventimila film, dal muto hollywoodiano alle opere sovietiche, dalle avanguardie europee alla produzione corrente dell'industria americana, dal cinema delle origini al documentario, oltre a una biblioteca specializzata di migliaia di volumi, una rete di contatti mondiale con università, cineteche e altre istituzioni culturali, tra cui la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) di cui il MoMA è stato membro fondatore nel 1938.

La costituzione della Film Library si inserisce nel fenomeno più ampio di fondazione, nei secondi anni Trenta, di analoghe istituzioni dedite alla preservazione del patrimonio filmico, della cui fragilità e rilevanza storica ci si inizia a rendere conto: la Cinémathèque Française a Parigi, il British Film Institute a Londra, la Cineteca Italiana a Milano, il Reichsfilmarchiv a Berlino e altre ancora. Ma la peculiarità della Film Library newyorchese sta nel fatto di non essere una semplice cineteca con annessi una biblioteca, un archivio filmico, un centro di studi sul film; è anzitutto un dipartimento di un museo d'arte contemporanea ancora giovane (è stato inaugurato nel 1929<sup>3</sup>) ma già tra i più autorevoli al mondo, capace di imporre, con una storica esposizione, un'etichetta universalmente riconosciuta (per quanto successivamente criticata e riveduta) a un'intera stagione dell'architettura moderna<sup>4</sup>. Il MoMA è notoriamente stato il

---

<sup>1</sup> P. VALÉRY, *Le problème des musées*, citato in P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2006 [ried. 2009], p. 167.

<sup>2</sup> A.M., *Iris Barry ci parla della sua cineteca*, «La Critica cinematografica», anno I, n. 3-4, settembre 1946, p. 6. Su Iris Barry si rimanda alla biografia di R. SITTON, *Lady in the Dark. Iris Barry and the Art of Film*, Columbia University Press, New York 2014.

<sup>3</sup> Sulla nascita del MoMA, S. GORDON KANTOR, *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londra, 2002.

<sup>4</sup> Ci si riferisce alla prima, epocale mostra di architettura del MoMA, curata da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: International Exhibition*, svoltasi dal 9 febbraio al 23 marzo 1932, accompagnata dal catalogo e dal libro, sempre di Johnson e Hitchcock, *The International Style: Architecture since 1922*. L'etichetta di International Style venne da quel momento adottata per indicare l'architettura europea e americana sorta nel periodo successivo alla Prima guerra mondiale e protrattasi fino agli anni Cinquanta. Pur

primo museo in assoluto ad aprirsi ufficialmente al cinema, includendolo nel novero delle arti oggetto delle sue attenzioni<sup>5</sup>.

Negli stessi anni, altri musei iniziano ad aprire le sale espositive alla macchina da presa, ma in maniera completamente diversa: proprio nel 1935 Auguste Baron ottiene il permesso di filmare il Salon Carré del Louvre, impressionando il pubblico con il lento carrello a procedere verso *Le nozze di Cana* di Paolo Veronese che sembra animare l'intera scena rappresentata<sup>6</sup>. Pochi anni dopo sarà René Huyghes, conservatore del museo, a realizzare un film sui Rubens parigini (*Rubens et son temps*, 1938), mentre le antichità egizie sono oggetto di riprese cinematografiche<sup>7</sup>. Sempre negli anni Trenta, anche in Italia i musei e le mostre iniziano ad aprire le proprie porte alle cineprese dell'Istituto Luce<sup>8</sup>.

Tra Louvre e MoMA corre una distanza abissale. Il primo concede benevolmente al cinema di entrare nelle sale per essere uno strumento funzionale alla documentazione, alla promozione, all'educazione del pubblico; il secondo lo musealizza, elevandolo allo status di opera d'arte al pari di dipinti, sculture, architetture, oggetti di design, in quanto forma artistica pienamente moderna e autonoma. Se «nella nostra tradizione, il destino delle arti (maggiori o minori poco importa) è quello di finire prima o poi nel museo<sup>9</sup>», la decisione del MoMA, pur rimanendo per lungo tempo isolata (pochi altri musei si apriranno così esplicitamente al cinema fino agli anni Settanta) è una presa di posizione forte e chiara a favore della legittimazione artistica del medium, non più propugnata soltanto da cineasti, critici e teorici, ma sancita da un'istituzione prestigiosa del mondo dell'arte. Eppure, anche l'apertura del Salon Carré alla macchina da presa rappresenta, a ben vedere, un evento altrettanto significativo, sebbene meno noto.

Il cinema può dunque entrare «nel santuario delle arti<sup>10</sup>» come mezzo al loro servizio, o come nuovo bene da collezionare, preservare, esibire. Nel quadro di questa ricerca si prenderà in considerazione soltanto la prima prospettiva, rimandando ad altri studi la questione dell'istituzionalizzazione del cinema attraverso il suo ingresso nei musei (e nelle cineteche) *in quanto opera d'arte cinematografica*.

---

con il merito di individuare precisamente i punti di contatto e la comunanza di fondo delle correnti architettoniche sorte in Francia, Olanda, Germania, USA, URSS e altrove, la riflessione di Johnson e Hitchcock tende a non considerare le specifiche peculiarità di ciascuna di esse. L'etichetta-ombrello *International Style* dunque, pur riconoscendole la sua valenza storica, è stata sottoposta a revisioni radicali a partire dagli anni Sessanta. «L'*International Style* è stato poco più di un'espressione di comodo per indicare una maniera cubista dell'architettura diffusasi nei paesi industrializzati negli anni che precedettero la Seconda guerra mondiale. La sua apparente omogeneità era illusoria, poiché la sua forma spoglia e piana veniva sottilmente modulata per rispondere a condizioni culturali e climatiche diverse» (K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 294).

<sup>5</sup> L'istituzione della Film Library in seno al MoMA e i suoi primi anni di vita sono stati ampiamente indagati da H. WASSON in *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005.

<sup>6</sup> R. PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, p. 96. Ingegnere, Auguste Baron si dedicò fin dal 1899 a sperimentare forme e tecnologie di sincronizzazione del sonoro con l'immagine in movimento (P. VALENTINI, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia 2006, p. 24) e, negli anni Trenta, di cinema in rilievo.

<sup>7</sup> *Le musée du Louvre: antiquités égyptiennes*, di Henri Membré, 1938.

<sup>8</sup> T. CASINI, *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in S. CECCHINI, P. DRAGONI (a cura di), *Musei e mostre tra le due guerre*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Culturale Heritage», vol. XIV, 2016, pp. 408-427.

<sup>9</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p. 37.

<sup>10</sup> Secondo l'espressione contenuta in un film di Nino Zucchelli, *La Carrara (Museo moderno)*, sul quale torneremo nel capitolo 7.

È al “film museale” che sarà invece rivolta l’attenzione: documentario d’arte dedicato alle collezioni di un’istituzione, a una mostra temporanea, alle attività dei dipartimenti o dei laboratori di restauro del museo, alla testimonianza di eventi e occasioni speciali che ne segnano la storia (la visita di un ospite di riguardo, una nuova acquisizione, il rinnovamento degli allestimenti). Stretto tra esigenze e questioni derivanti dall’interazione tra istituzione museale e apparato cinematografico, il film museale negozia, non sempre in maniera pacifica, concezioni diverse di divulgazione dell’arte e forme concorrenti dello sguardo, il che ne fa un osservatorio di assoluto interesse per comprendere il film sull’arte *tout court*.

## Le affinità elettive

La strada è segnata già dalla conferenza parigina del 1948 in cui la FIFA vede la luce<sup>11</sup>: all’apertura dei lavori, il rappresentante della Film Division dell’Unesco Gordon Mirams tiene un discorso intitolato esplicitamente *The Art Film in the Museum*. Prima di fare alcune considerazioni, piuttosto generiche, sui film di Luciano Emmer, Norman McLaren, Paul Haesaerts e Henri Storck, Mirams afferma che «non mi sarebbe mai venuto in mente di pensare al museo nei termini del cinema<sup>12</sup>». Dà così probabilmente voce a un pensiero condiviso da molti: nella prima metà del XX secolo musei e cinema, almeno nell’opinione generale, rappresentano due sfere ben distinte, la cultura ufficiale dell’accademia da una parte, quella popolare incarnata dall’intrattenimento di massa dall’altra. Uno iato forse più dichiarato che reale, poiché i passaggi, le trasmigrazioni, i punti di contatto tra queste due realtà erano molti e molto significativi. Le nuove forme di visione come panorami o diorami e le moderne tecnologie di riproduzione meccanica di immagini e suoni entrarono nei musei, anche se piuttosto timidamente, fin dalla loro invenzione, e in maniera più decisa già dagli anni Venti, in particolare nel contesto anglosassone<sup>13</sup>.

Il XIX secolo aveva lasciato in dote, specie in Europa, una concezione di museo come luogo di alta rappresentanza nazionale e di permanente missione educativa, a fini di pubblica utilità<sup>14</sup>. Da Berlino a Vienna, da Parigi a Roma e Londra, il museo ottocentesco si connotava, fin dall’architettura, come «museo-tempio» nel quale la celebrazione degli stati nazionali o degli imperi si coniugava alla contemplazione dell’arte, l’accesso alla quale era elargito in senso unidirezionale e ponderato, da una ristretta élite alle masse. L’immagine della *Museumsinsel* berlinese condensa tale concezione: «un’isola sacra, guardata e difesa dal potere militare,

---

<sup>11</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>12</sup> G. MIRAMS, *The Art Film in the Museum*, in *Report on the First International Conference on Art Film*, dattiloscritto MCF/Conf1./1, Unesco, Parigi 1948, p. 3. L’intervento di Mirams è riportato anche, col titolo *The Function of the Art Film*, in «Museum», vol. I, n. 3-4, dicembre 1948, numero speciale dedicato al ruolo educativo dei musei.

<sup>13</sup> Per un’approfondita ricognizione dell’impatto delle tecnologie di comunicazione di massa sul mondo museale e del concetto di museo come medium immersivo ed esperienziale dalla fine dell’Ottocento agli anni Sessanta del Novecento, rimando a D. CAPALDI, *Il museo elettronico. Un seminario con Marshall McLuhan*, Meltemi, Milano 2018, in particolare il capitolo I. Il volume riporta la trascrizione di un seminario tenuto da Marshall McLuhan e Harley Parker al Museum of the City of New York il 9 e il 10 ottobre 1967, nel quale le teorie massmediologiche di *Understanding Media* sono applicate al “medium museale”: un momento chiave in anni di complessivo e radicale ripensamento del museo e della sua funzione sociale, culturale e politica.

<sup>14</sup> K. SCHUBERT, *Museo. Storia di un’idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 17-46; P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei*, capitolo 3.

dedicata alla contemplazione del bello e allo studio dell'antico come mezzo per l'elevazione spirituale<sup>15</sup>».

È dagli Stati Uniti, a inizio XX secolo, che giunge il rifiuto di questo modello sedimentatosi a partire dalla metà del Settecento. I musei americani enfatizzano con particolare attenzione, sull'esempio del Victoria and Albert Museum di Londra, la componente educativa della propria missione in vista, più che di un'astratta elevazione spirituale, di un concreto contributo sociale d'ampio respiro, che vada da un'azione didattica rivolta a tutti i ceti fino all'instaurazione di uno stretto legame con il nascente design moderno e l'industria dei beni di consumo<sup>16</sup>. Il museo deve presentare le proprie opere in maniera chiara, richiamandosi al modello del grande magazzino più che alla galleria principesca, fornendo al visitatore anche della classe media o medio-bassa una conoscenza precisa e utilmente sfruttabile. Se in Europa l'attenzione è focalizzata sulle opere e sul loro valore estetico e simbolico, e solo in seconda battuta sul rapporto con il visitatore, in America si fa strada l'idea che la *comunicazione* dell'opera al pubblico sia un tema fondamentale del museo del XX secolo, implicante un continuo sforzo di adeguamento ai mutamenti dei visitatori in fatto di interessi, gusti, modalità di percezione, livelli di attenzione.

Con un simile approccio, l'uso di lanterne magiche, diapositive, diorama e panorami, dispositivi ottici o tecnologie per la registrazione sonora è indicato fin dai primi anni del XX secolo quale possibile aiuto per avvicinare il visitatore all'oggetto esposto. Per fare un solo esempio, nel 1922 l'Art Institute di Chicago installa nelle sue gallerie «sale educative» dove «lanterne automatiche forniscono una conferenza continua di quarantasei diapositive<sup>17</sup>»: un apparato automatico permetteva la sincronizzazione di una narrazione registrata su disco con una sequenza di immagini fisse a colori della durata di nove minuti. «I secondi anni Venti e l'inizio dei Trenta segnano un punto di svolta riguardo all'adozione dei media audiovisivi, poiché è da quel momento che ci si comincia a imbattere in riferimenti a proiettori nelle gallerie<sup>18</sup>».

Tra i primi musei – non solo d'arte, ma in senso assoluto – a utilizzare il film per illustrare le proprie collezioni e per supportare la visita c'è il Metropolitan Museum di New York<sup>19</sup>: nel corso degli anni Venti e fino al 1935 produce pellicole sia prettamente documentarie e didattiche, sia integranti moduli del cinema fiction in forme ibride. Dotato di un auditorium, il MET propone un fitto programma di proiezioni e agiva da centro di distribuzione per altre istituzioni interessate a utilizzare i suoi film. Contestualmente all'espansione dell'uso del film in un numero crescente di musei e gallerie, si sviluppa un dibattito sulle opportunità offerte al museo dalle moderne forme di visione, a metà tra educazione e spettacolo, tanto da arrivare,

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 41.

<sup>16</sup> Ivi, capitolo 4. Nel 1917 John Cotton Dana, museografo e direttore fondatore del Newark Museum, scrive che i nuovi musei «non devono essere magazzini di stoccaggio, o mansarde comunitarie, santuari di divinità morte, copie di palazzi di una nobiltà estinta, costose riproduzioni di templi antichi, o maestose ed elaborate strutture che fungono solo da prova del cospicuo spreco dei ricchi e da dimostrazione visiva delle avventate spese dei fondi pubblici. [...] Sarebbe meglio se tutti i musei fossero come grandi magazzini... onesti, d'acciaio e cemento... pieni di oggetti strettamente associati alla vita delle persone» (J. COTTON DANA, *The New Museum*, Elm Tree Press, Woodstock, 1917, pp. 18 e 23).

<sup>17</sup> A. GRIFFITHS, *Shivers down your spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, Columbia University Press, New York 2008, p. 246.

<sup>18</sup> Ivi, p. 243.

<sup>19</sup> H. WASSON, *Big, Fast Museum / Small, Slow Movies: Film, Scale, and the Art Museum*, in C.R. ACLAND, H. WASSON (a cura di), *Useful Cinema*, Duke University Press, Londra 2011. Le considerazioni che seguiranno sono debitorie di questo acuto saggio sul ruolo dei film al MET.

nel 1930, a un numero speciale della rivista britannica «*Museums Journal*<sup>20</sup>». L'ampiezza del fenomeno, è bene specificarlo, travalica i musei d'arte; sono anzi altre le tipologie museali che beneficiano maggiormente dell'uso delle tecnologie, come i musei scientifici, che sfruttano il cinema per spiegare fenomeni naturali e biologici altrimenti difficilmente visualizzabili e comprensibili; i musei per l'infanzia, che trovano nel mezzo filmico uno strumento prezioso per catturare l'attenzione dei giovani visitatori e stimolarne le facoltà percettive, intellettive e partecipative; i musei militari, per illustrare tecniche di combattimento, battaglie, eventi storici; i musei cittadini e locali, interessati a creare un archivio visivo della comunità; i musei etnografici, per i quali il film è una risorsa di vitale importanza nella documentazione di usanze, tradizioni, stili di vita, danze e canti, riti religiosi e sociali, l'intera cultura immateriale di popoli lontani o di minoranze etniche, sociali, religiose spesso in via di scomparsa<sup>21</sup>. Spesso in queste tipologie di musei l'uso del film e della tecnologia è accolto con meno dubbi o rimostranze rispetto ai musei d'arte: «le nuove tecnologie di presentazione hanno sempre attirato l'interesse dei curatori, per ragioni piuttosto differenti tra loro (e ovvie): per rendere gli allestimenti più attraenti ai visitatori; per trasmettere le informazioni in maniera più innovativa e facile da ricordare; per ampliare il raggio pedagogico e intellettuale della mostra che, grazie alla nuova tecnologia, può articolare i suoi propositi in maniera più efficace<sup>22</sup>». Nei musei dedicati alle arti, le riserve sembrano essere state maggiori: forse si teme un accostamento irrispettoso verso le grandi opere del passato con un mezzo considerato di natura e statura inferiori ad esse, o si ritiene che la presenza degli originali renda superflua la loro riproduzione, tanto più se privata del colore. Se l'accoglienza delle nuove tecnologie nelle sale espositive si è sempre mossa su un duplice registro, oscillando tra entusiasmo e sospetto, nei musei d'arte il secondo pare prevalere sul primo.

Eppure, anche i musei d'arte, come tutti i musei, avvertono la pressione dei nuovi tempi che imponevano un rinnovamento delle modalità di presentazione delle opere e di contatto con il pubblico. In particolare, in un mondo in cui movimento e velocità acquisiscono un sempre maggior ruolo nella vita quotidiana aumentandone i ritmi, la staticità del museo ottocentesco, votato alla contemplazione, viene avvertita come un problema da risolvere: «gli sforzi del museo di invocare una statica atemporalità erano visti come sintomi sia del suo elitarismo che della sua avversione a un coinvolgimento con il pubblico<sup>23</sup>». Dinamizzare le collezioni e stimolare la percezione del visitatore con quegli stessi media divenuti familiari nell'ambiente urbano significa ridimensionare la relazione fino ad allora vigente tra i due attori: non è più solo il visitatore ad adattarsi alle modalità discorsive del museo, ma anche il museo compie dei passi verso lo spettatore, integrando esperienze visive e percettive della modernità. Nel contesto americano, sensibile ai risvolti economici, questa integrazione assume anche il carattere di una consapevole strategia promozionale, necessaria se il museo non vuole vedersi sottrarre pubblico da altre attrazioni urbane (fiere, mostre temporanee, esposizioni nazionali e internazionali, spettacoli, eventi sportivi) forse meno culturalmente alte, ma spesso più attraenti.

Il cinema nel museo rimane confinato a sale di proiezione specificatamente dedicate, a latere degli spazi espositivi veri e propri, fino agli anni Settanta. È vero che alcune soluzioni prospettate fin dagli anni Venti (spesso solo su un piano ideale, mancando i presupposti

---

<sup>20</sup> «*Museums Journal*», vol. 29, n. 10, aprile 1930.

<sup>21</sup> Si pensi, in questo frangente, all'importanza assunta per decenni dal Musée de l'Homme di Parigi, sede del Comité du film ethnographique dal 1952, nello stimolare l'uso del cinema a supporto dell'etnografia.

<sup>22</sup> A. GRIFFITHS, *Shivers down your spine*, p. 236.

<sup>23</sup> H. WASSON, *Big, Fast Museum / Small, Slow Movies*, p. 262.

tecnologici per la loro realizzazione effettiva) sono anticipatrici di pratiche allestitivistiche che troviamo oggi ampiamente utilizzate in qualunque museo e mostra: schermi di media o piccola dimensione accanto alle opere, angoli appositamente ricavati dove i filmati possono essere azionati direttamente dal visitatore premendo un tasto, sale disseminate in tutto il museo con cicli di proiezioni in loop. Ma queste soluzioni pongono seri problemi di ordine architettonico e propriamente museografico, dal momento che la convivenza dei beni in esposizione con flussi audiovisivi, schermi o pannelli esplicativi implica sempre una profonda riconfigurazione degli spazi del museo. Il film, visto come possibile forza disgregativa di pratiche allestitivistiche (e dunque critiche) tradizionali e dominanti, viene accolto solo in un ambiente a lui riservato e marginale, che ricostituisce esattamente la sala cinematografica. Viene, per così dire, “domato” riconducendolo nell’alveo di una situazione familiare e distinguendo nettamente le due esperienze offerte al visitatore: da un lato, percorrere il museo ed entrare in contatto con le opere; dall’altro lato, vedere il film, magari supportato da una conferenza, in preparazione alla visita o per approfondire qualche argomento legato alle collezioni. La prima è la vera “esperienza del museo”, la seconda è solo uno degli apparati educativi da esso offerti.

Inoltre, il potere fascinatore e suggestivo dell’immagine in movimento provoca, specie nei primi decenni del XX secolo, non poche resistenze all’ingresso del medium nei musei: l’effetto ipnotico e spettacolare delle tecnologie visive, che inducono sensazioni di choc e meraviglia nello spettatore e, più in generale, una ricezione passiva e soggetta alla distrazione, sono considerati in opposizione allo spirito di apprendimento intellettuale che dovrebbe animare chi frequenta il museo. Anche per questo, l’uso del film deve dunque essere attentamente regolato, in contesti accuratamente predisposti: «i film dovevano essere usati solo nelle conferenze, quando il loro significato poteva essere mediato dall’autorità scientifica conferita al conferenziere, e il rischio di forme distratte di inattenzione poteva essere minimizzato<sup>24</sup>». In realtà, come vedremo a breve, il film poteva essere utilizzato proprio per focalizzare l’attenzione del visitatore in un ambiente dispersivo e distraente come quello museale.

Anche dallo spazio marginale che le è assegnato, sia in termini concettuali che architettonici, e che tale rimarrà anche nel dopoguerra – pur con l’aumentare dei musei che proporranno retrospettive cinematografiche e programmi di proiezioni regolari – la presenza del film nel museo ha importanti conseguenze per entrambe le parti in gioco.

*Coté cinema*, la fruizione di un film nell’auditorium del MET (dove il film è un mezzo culturale-educativo, pari a un saggio) e ancor di più del MoMA (dove il film viene presentato in quanto opera d’arte) non è esattamente la stessa che in una normale sala cinematografica. Solo con fatica e tempo, i musei (come le cineteche) riusciranno a imporre nuovi codici comportamentali, adeguati a questo mutato status. Non si tratta soltanto del divieto di commenti, risate, schiamazzi, o del fatto che il film andasse visto dall’inizio e fino alla fine, senza entrare o uscire dalla sala a proprio piacimento (come avveniva abitualmente), bensì di un più profondo atteggiamento di attenzione e concentrazione richiesto allo spettatore. Il film non va guardato per intrattenersi superficialmente ma per educarsi o per apprezzarlo come forma artistica. In questo modo, in maniera più o meno consapevole, i musei sono tra gli agenti che modificano il modo con cui gli spettatori guardano al film, e «fornivano i mezzi attraverso i quali il cinema poteva essere riarticolato in una nuova configurazione culturale<sup>25</sup>».

---

<sup>24</sup> T. BENNETT, *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision*, in S. MACDONALD (a cura di), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden (Massachusetts)-Londra 2006, p. 271.

<sup>25</sup> H. WASSON, *Museum Movies*, p. 24.

Sul versante del museo, il film opera a sua volta una messa in questione non solo delle pratiche museali, ma dell'azione stessa del guardare, comune ai due ambiti. Emergono le differenze che governano due tipi di sguardi e di spettatorialità completamente diversi. La visione delle opere nel museo avviene secondo un ordine prestabilito dall'allestimento, ma con una modalità che fornisce grande libertà al visitatore: egli si può muovere a proprio piacimento, tornare a guardare delle opere, saltarne altre, ad ognuna dedicare il tempo che vuole. La mobilità fisica si accompagna alla mobilità dello sguardo, libero di percorrere lo spazio e stabilire, in una certa misura, legami arbitrari tra le opere: uno "sguardo divagante" e soggetto alle numerose distrazioni dell'ambiente museale, specie negli allestimenti sovraccarichi di inizio secolo. Il film fornisce invece un chiaro e preciso ordine all'interno dello spazio espositivo: fissate in maniera imm modificabile la visione e la successione delle opere con le inquadrature e il montaggio, il film impone allo spettatore (seduto, immobile, immerso nel buio, in una situazione fisica e motoria opposta a quella del visitatore delle gallerie) uno sguardo "focalizzato", per nulla distratto. Il cinema diventa allora non solo mezzo di educazione del visitatore su *ciò* che si vedrà nel museo, ma anche su *come* vederlo. Inoltre, agisce da dispositivo di controllo, di "normalizzazione" dell'esperienza museale, specie per quei musei universali come il MET o il Louvre che con il loro gigantismo rischiano di provocare un senso di inadeguatezza e confusione nel visitatore, travolto dall'enormità del sito e dalla quantità di opere. Nel caso del MET, per esempio, i film sono espressamente concepiti per «ridurre la scala» del museo, fornendo ai fruitori «uno specifico sguardo museografico che indicasse più efficacemente all'occhio del visitatore come e quanto a lungo guardare<sup>26</sup>», mitigando "lo sguardo divagante" con la visione focalizzata offerta dal film, anche per prevenire la sensazione di *museum fatigue* che occupa le discussioni museografiche dell'epoca: quella sensazione di spossatezza fisica, intellettuale ed emotiva che coglie il visitatore sopraffatto da troppi stimoli percettivi. La *museum fatigue* è imputata (anche) all'incapacità di concentrare lo sguardo su ciò che è davvero importante osservare, se non a un'autentica inettitudine nel guardare l'arte *tout court*. Il film diventa allora profilassi necessaria al visitatore del museo, vera «igiene dell'occhio» per dirla come László Moholy-Nagy<sup>27</sup>, e le due forme di sguardo, a prima vista opposte, si rivelano invece strettamente intrecciate.

Quarant'anni più tardi, Henri Lemaître individua bene la loro complementarità, nella sua relazione dalla tavola rotonda dell'Unesco e della Fédération Internationale du Film d'Art di Madrid del 1961. Vale la pena riportare il brano per intero:

«Il museo oggi ha bisogno del cinema: le due tecniche di conoscenza delle opere d'arte – la visita al museo e il film – sono rigorosamente complementari: il museo lascia in effetti al suo visitatore libertà di movimento e di contemplazione; posso, se mi va, non seguire "l'ordine della visita"; posso saltare una sala, tornarci più tardi, dopo essermi attardato in un'altra; posso anche, se mi piace, essere l'uomo di un solo quadro; in poche parole sono libero di legare, sospendere, prolungare il mio sguardo. Ma il museo è anche il mondo della fatica e della dispersione; universi diversi, talvolta incompatibili, sono accostati

<sup>26</sup> H. WASSON, *Big, Fast Museum / Small, Slow Movies*, p. 259 e segg.

<sup>27</sup> Non a caso Moholy-Nagy si occupò anche di allestimenti, profondamente influenzati dalla visione cinematografica, tra cui la celebre sala dedicata alla storia della fotografia nella mostra *Film und Foto* a Stoccarda del 1929. Sul concetto di «igiene ottica» si veda ID., *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Lange Verlag, Monaco di Baviera 1925; ed. it., *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. SOMAINI, Einaudi Torino 2010, p.36, e l'introduzione, nello stesso volume, di ANTONIO SOMAINI, nonché J. SAHLI, *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagy Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg, 2006.

costantemente; un gran numero di visitatori ne escono talvolta senza aver acquisito granché, perché in fondo il museo esige una cultura già acquisita e assimilata (e questo ancora oggi, malgrado i grandi progressi pedagogici della museografia moderna).

Il film impone, certamente, un ordine, un *découpage*, un montaggio, un ritmo, a volte anche un'interpretazione; ha come funzione di comunicare al suo spettatore un'intenzione di cui questi rischia talvolta di restare inconsapevole; non scelgo l'oggetto della mia contemplazione, non posso tornare indietro, come al museo, fermarmi, isolarmi dal contesto. Ma il film risuscita, grazie al tempo e al movimento; spiega grazie all'analisi dinamica del montaggio, estrae dall'opera quello che contiene così spesso d'invisibile e che è talvolta l'essenziale; si ritrova qui, applicato alla conoscenza delle opere d'arte, questo potere della camera che fa di lei un occhio dotato di infinite capacità. Ora, la conoscenza delle opere d'arte passa necessariamente dalla visione, e la camera apporta una visione centuplicata, in tutte le direzioni: il suo intervento è nella linea logica della natura stessa dell'opera d'arte.

Dunque film e musei sono fatti per collaborare organicamente. Separati, ciascuno è in qualche maniera incompleto; riuniti, realizzano la più efficace "operazione combinata" di conoscenza dell'opera d'arte<sup>28</sup>.

Cinema e museo, dunque, sono tutt'altro che opposti.

«Istituzioni del visibile<sup>29</sup>», dove l'atto e il potere della visione si esprimono nella più alta misura venendo concettualizzati ed estrinsecati in forme concrete – il film, la tecnologia, l'allestimento spaziale –, esse operano nei e attraverso i regimi di visione di un dato momento storico, contribuendo a formarli e modificarli. Seppure declinato con caratteri diversi, lo sguardo attivato dal film (d'arte, ma non solo) o dal museo (d'arte, ma non solo) è la base di un'architettura – metaforica per il primo, reale per il secondo – che organizza le immagini di cui entrambi sono collettori, ricodificandole in nuovi significati. Luoghi della visione, sono entrambi luoghi di raccolta di immagini che, a loro volta, ne richiamano altre assenti, moltiplicando esponenzialmente questa tensione scopica: «la riunione di tanti capolavori, da cui tanti capolavori sono assenti, convoca allo spirito *tutti* i capolavori<sup>30</sup>». In questa attitudine condivisa di stratificazione e moltiplicazione delle immagini, cinema e museo trovano il loro punto di contatto più profondo, emerso con sempre maggiore chiarezza nella contemporaneità attraverso un dialogo intenso e continuo tra istituzioni museali e cineasti, tra studi museologici e ricerche sull'immagine in movimento, fino a poter immaginare un possibile scambio di ruoli, un «doppio spostamento»: «concepire il cinema come potenza museale tanto quanto riflessione sul museo, e non semplice oggetto musealizzato; di contro, concepire il museo come una serie di operazioni all'opera nel cinema, e non semplice quadro architettonico<sup>31</sup>».

---

<sup>28</sup> H. LEMAÎTRE, *Influence du film documentaire d'art dans l'étude des œuvres d'art*, dattiloscritto WS / 0661.122, Unesco, Parigi 1961, p. 11, sottolineato in originale.

<sup>29</sup> T. BENNETT, *Civic Seeing*, p. 263.

<sup>30</sup> A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, Skira, Parigi 1947 [ried. Gallimard, Parigi 1965], p. 13.

<sup>31</sup> B. LE MAÎTRE, J. VERRAES, *Préambule*, in EAD. (a cura di), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Presse Universitaire de Vincennes, Parigi 2013, p. 5.



## Il dopoguerra: film nei musei, ma senza esagerare

Anche nel secondo dopoguerra è il contesto nordamericano a dimostrarsi particolarmente incline all'utilizzo del film nei musei e alla riflessione su di essi. Nel catalogo *Films on Art* di William McK. Chapman un intero saggio è dedicato all'argomento:

«qualche anno fa c'erano soltanto pochi musei in America che offrivano al pubblico un qualunque tipo di programma filmico anche della natura più generale. Ora si trova a fatica un museo che non sia desideroso di trarre vantaggio dalle insolite opportunità presentate dal film nella sua doppia veste di medium educativo e d'intrattenimento. Molti programmi filmici sono generici; il loro scopo primario è di attrarre, così almeno spera il museo, un largo seguito di gente nell'edificio, e la loro relazione alla funzione del museo come istituzione educativa è più o meno superficiale<sup>32</sup>».

Il film sembra essere utilizzato come specchietto per le allodole nei confronti del pubblico, con l'intento di farlo rimanere nel museo e spingerlo a visitare (o a tornare a visitare) la collezione. I programmi cui si fa riferimento sono in effetti programmi che poco hanno a che vedere con i documentari d'arte: pellicole hollywoodiane del periodo muto, film dell'avanguardia europea (*Ballét mécanique* di Léger su tutte), opere sperimentali o d'animazione più recenti, fino a film di successo da poco passati nei cinema<sup>33</sup>, nonostante la programmazione dovrebbe essere «legata alle collezioni permanenti del museo, alle mostre in corso o alle politiche educative dell'istituzione<sup>34</sup>». Con il progredire degli anni, l'avvento sempre più consistente di sale d'essai, cineclub e *art houses* renderà superflua per molti musei questo tipo di programmazione, conducendoli a concentrarsi sui documentari artistici, a eccezione, ovviamente, delle istituzioni di arte contemporanea – come il MoMA o il San Francisco Museum of Modern Art – che proseguono nella loro opera di valorizzazione del cinema in quanto fatto artistico.

Diversa la situazione in Europa, dove i problemi dei musei alla fine del conflitto sono notevoli: danneggiati, con le opere ricoverate in luoghi protetti e talvolta lontani dalle città, impiegheranno anni prima di tornare alla loro abituale routine e riprendere la consueta missione di ricerca e divulgazione. Il rifacimento dei musei dopo i disastri bellici rappresenta però anche uno sprone al rinnovamento dell'istituzione museale, generando una stagione florida per la museografia, soprattutto italiana.

Gli anni Cinquanta vedono il sorgere di un nuovo rapporto tra direttore o curatore da un lato e architetto chiamato a operare sul museo dall'altro. Un ripensamento profondo delle collezioni, delle opere esposte, delle strutture architettoniche, delle pratiche di allestimento, con «tutti i caratteri della contemporaneità ma che dovrà “togliere” piuttosto che “aggiungere” al monumento per metterne in risalto con evidenza filologica le parti originarie e, al tempo stesso, per valorizzare al massimo le opere in esso “arbitrariamente” collocate<sup>35</sup>». La ristrutturazione del tessuto museale italiano nei quindici anni successivi al conflitto «non rientra in un quadro di pianificazione generale dei musei in Italia, bensì fa parte della politica di gruppo di alcuni comuni e del diretto interessamento e accanimento di intellettuali che hanno dedicato la propria

---

<sup>32</sup> P.T. MALONE, *Films on Art in the Art Museum*, in W.McK. CHAPMAN (a cura di), *Films on Art*, American Federation of Arts, New York 1952, p. 44.

<sup>33</sup> P. MILLER, *Creative Programming*, in IVI, p. 29-37.

<sup>34</sup> P.T. MALONE, *Films on Art in the Art Museum*, p. 46.

<sup>35</sup> P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei*, p. 54.

attività alla realizzazione di iniziative esemplari<sup>36</sup>». Tuttavia, pur in mancanza di un piano generale, le iniziative prese in molte città italiane rientrano in un clima di fermento e rinnovamento comune, e vanno a costituire la nuova ossatura del sistema museale nazionale. Emergeranno da questa felice stagione gli interventi di Carlo Scarpa al Museo di Castelvecchio di Verona, al Museo Revoltella di Trieste, a Palazzo Abatellis di Palermo, alle Gallerie dell'Accademia e al Museo Correr di Venezia; quelli di Franco Albini a Palazzo Bianco e Palazzo Rosso di Genova; di Ezio Bruno de Felice al Museo di Capodimonte di Napoli; dello studio BBPR al Castello Sforzesco di Milano, tutti volti «a dare degli spazi museali un'interpretazione soggettiva, contemporanea, che spesso introduceva negli ambienti antichi una prepotente visione razionalista o “modernista” dell'architettura<sup>37</sup>».

In tale clima di rinnovamento, l'inclusione del film nel museo sembra giocare un ruolo minoritario. In uno studio commissionato dall'Unesco nel 1952 sulle attività educative dei musei italiani non compaiono cenni a proiezioni cinematografiche. L'educazione offerta dai musei si suddivide in educazione *all'arte* e educazione *tramite l'arte*<sup>38</sup>; in entrambi i casi, si individuano strategie diverse a seconda che l'obiettivo sia la formazione dell'élite culturale (personale dei musei, studenti universitari, artisti, classi dirigenti della politica o della pubblica amministrazione) o invece del pubblico di massa.

Significativamente, si precisa che «va tenuto a mente che i musei in Italia sono utilizzati al momento soprattutto per la conservazione e la preservazione dei tesori artistici, esercitano poca influenza sull'educazione artistica delle masse, e non hanno alcuna connessione con il mondo della produzione industriale<sup>39</sup>». Se le attività educative risultano perciò molto scarse, l'uso del film a tal fine è praticamente inesistente. L'allestimento di sale educative, presenti solo in alcuni musei di Roma, Pisa, Genova e Treviso, e l'organizzazione di mostre ed eventi (spesso possibile solo grazie al supporto di realtà esterne quali la biblioteca Olivetti a Ivrea e il Movimento Comunità, lo Studio di Storia dell'Arte di Firenze, il gruppo d'arte Calibano di Vicenza) sono impediti dalla mancanza di equipaggiamento, materiali, fondi, e non da ultimo dalla «mancanza di una tradizione di attività museali<sup>40</sup>». Questa mancanza è il punto debole della situazione italiana, tanto che il report si chiude con una sorta di ammissione di colpa e di velata promessa per il futuro: «deve essere ricordato che l'Italia ha dovuto ripartire da zero, senza alcuna tradizione nelle attività museali, e di conseguenza senza apparati per la sua organizzazione; e che, inoltre, personale specializzato è soltanto ora in corso di formazione. I prossimi anni vedranno un ulteriore sviluppo di queste attività, lungo le linee tracciate all'inizio di questo report<sup>41</sup>».

---

<sup>36</sup> A. PIVA, *La fabbrica della cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Il Formichiere, Milano 1975, p. 13.

<sup>37</sup> P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei*, p. 55. Per approfondimenti sui singoli interventi rimando alle dettagliate schede contenute in A. HUBER (a cura di), *Il Museo italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997. Cfr. anche M.C. MAZZI, *Musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Edifir, Firenze 2009.

<sup>38</sup> Per educazione *all'arte*, il documento intende la diffusione di conoscenze sulle opere d'arte, gli artisti, le tendenze contemporanee, i metodi e le tecniche, per “insegnare alle persone a gradare all'arte come espressione della civiltà e della storia umana”. L'educazione *attraverso l'arte* mira invece a obiettivi più astratti e generici: “anzitutto, enfatizzare la stretta connessione tra arte e industria; in secondo luogo, sviluppare consapevolezza estetica che, dal momento che qualunque attività umana è ispirata dall'impulso artistico, è essenziale al corretto apprezzamento della realtà.» R. ASSIENTO, *Educational Activities organized by or in Conjunction with Italian Museums*, dattiloscritto WS/082.23, Unesco, Parigi 1952, p. 1.

<sup>39</sup> IVI, p. 2.

<sup>40</sup> IVI, p. 3.

<sup>41</sup> IVI, p. 5.

Non bisogna però trarre la frettolosa conclusione che in Italia, e ancor più in Europa, non avvenissero proiezioni all'interno dei musei o che questi non fossero partecipi del fenomeno del film sull'arte: Louvre e Stedelijk furono coinvolti nelle attività della FIFA<sup>42</sup>, e film dedicati a collezioni o esposizioni furono spesso realizzati, come dimostrano i registi dei primi anni Cinquanta. Certamente il "film museale" rimase però in un primo tempo defilato nelle discussioni sul tema. Mancano infatti, inizialmente, riflessioni di ampio respiro; ci si limita a brevi osservazioni di carattere generale, a cenni sui punti di contatto tra cinema e museo, con generici inviti ai musei a fare propria la missione di divulgazione dei film sull'arte e l'uso delle nuove tecnologie.

A metà decennio, Francis Bolen sottolinea come il museo sia l'habitat naturale per il film sull'arte, dove il suo utilizzo si impone con chiara evidenza. Le resistenze, però, sono ancora molte, e difficili da abbattere: «Tuttavia, almeno in Europa, troppi conservatori [...] sono ancora restii a questo metodo d'insegnamento complementare, che è al contempo un elemento di attrazione senza uguali<sup>43</sup>». Quand'anche un museo organizzi delle retrospettive di documentari d'arte, spesso opera con superficialità, col solo obiettivo di richiamare il pubblico e vivificare, con una patina di modernità, la propria immagine, ma senza curarsi della qualità dei film offerti, col dannoso effetto collaterale di incentivare così la produzione di documentari di scarso valore. «So bene che ci sono anche dei musei ben equipaggiati per proiettare film davanti a un grande uditorio. La mentalità di cui i musei fanno prova è questa: tutto ciò che porta il pubblico ad interessarsi all'arte e al movimento culturale è bene di per sé. Ciò significa che i conservatori dei musei [...] tendono ad accettare film mediocri, quando non accetterebbero mai un'opera mediocre per le loro collezioni. Questo stato di cose non durerà, e il pubblico dei musei, formatosi d'altra parte nelle università, esigerà delle opere serie<sup>44</sup>». Le considerazioni di Bolen paiono quasi un monito per i musei ad ergersi ad arbitri rigorosi dei film sull'arte, garantendo con il loro avallo la serietà delle pellicole incluse nei loro programmi educative e nelle retrospettive.

Di lì a pochi anni il dibattito sul ruolo dei film nei musei si fa più vivace e articolato, sospinto da una serie di convegni, ricerche, pubblicazioni promosse dall'Unesco e dall'International Council of Museums (ICOM)<sup>45</sup> che coprono quasi un quindicennio. Le tappe fondamentali di questo periodo sono un seminario di quattro giorni tenutosi a Bruxelles nel 1958, un'inchiesta globale apparsa nel 1962 su «Museum» riguardo la presenza e l'uso dei film nei musei, il convegno *Film und Museum* organizzato dalla commissione tedesca dell'Unesco presso il Folkwang Museum di Essen nel 1966, i cui atti rappresentano la pubblicazione più rilevante del decennio, per approdare infine, nel 1972, a una brochure a cura di Constant Pirlot, *Musée Film Télévision*. Il ruolo della televisione, a quest'altezza cronologica, non può più essere ignorato, e al film museale si affiancherà in tutte queste occasioni l'attenzione per le trasmissioni televisive.

---

<sup>42</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>43</sup> F.N. BOLEN, *Le film sur l'art. La manière de s'en servir*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», *Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, anno II, n. 5-6, p. 62.

<sup>44</sup> IBIDEM.

<sup>45</sup> Fondato nel 1946 in seno all'Unesco, l'ICOM riunisce professionisti attivi nel mondo museale, creando un forum mondiale per lo scambio di idee, esperienze, pratiche, ricerche, specie in occasione delle International Conference. Organizzato in comitati nazionali e internazionali, l'ICOM ha tra gli altri il compito di mantenere aggiornata la definizione di museo a fronte delle mutazioni del contesto sociale e delle esigenze culturali. Per una storia dell'ICOM, si veda S.A. BAGHLI, P. BOYLAN, Y. HERREMAN, *History of ICOM (1946-1996)*, ICOM, Parigi 1998.

Nella cornice dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, dall'8 all'11 luglio, viene organizzato un simposio internazionale di esperti dei musei, del film e della televisione, allo scopo di «promuovere una cooperazione più stretta tra le tre discipline indicate, a beneficio della cultura e dell'educazione<sup>46</sup>». Le relazioni principali sono affidate a Polycarpe Lebediev, direttore della Galleria Tret'jakov di Mosca, per l'ambito museale, a Paul Haesaerts in rappresentanza del cinema e a Irving Gitlin, direttore degli affari pubblici dell'emittente americana CBS per il mondo televisivo, suddividendo oneri e onori tra USA, URSS ed Europa con salomonica diplomazia.

Sono tre gli obiettivi cui punta questo simposio, per lo più di carattere pragmatico: giungere a una definizione di film ed emissione televisiva riguardante il museo; stabilire modelli di cooperazione tra il mondo della produzione audiovisiva e quello dei musei; individuare norme e procedure di sicurezza per i beni culturali implicati nella realizzazione di film e trasmissioni tv, e incentivare studi scientifici in tal senso.

Le risoluzioni finali dei tre gruppi di lavoro che affrontano separatamente questi nodi problematici, pubblicate su «ICOM News», si rivelano considerazioni corrette, ma piuttosto generiche. La definizione di “film museale” o “trasmissione museale” viene articolata in tre punti: «a) film o emissioni che trattano la storia, il ruolo, le attività scientifiche, tecniche, sociali dei musei; b) presentano, legati oppure no ad altri elementi, oggetti o campioni originali appartenenti a un museo o a un gruppo di musei; c) combinano i punti a) e b)<sup>47</sup>». Si specifica inoltre che tali film rientrano spesso nell'ambito di altre discipline come storia o critica d'arte, antropologia, scienze naturali, ingegneria, i cui rappresentanti devono essere invitati a collaborare alla realizzazione, così come le associazioni internazionali di riferimento come la FIFA e l'IIFA per l'arte, il CIFE (Comité international du film ethnographique) e l'AICS (Association internationale du film scientifique).

La cooperazione tra film e tv da un lato e musei dall'altro viene presentata come vantaggiosa per entrambi: i musei raggiungerebbero un pubblico ben più vasto di quello alla loro portata, trovando nell'immagine in movimento un mezzo per animare e interpretare gli oggetti, evocarne la storia, illustrare le proprie attività, mentre i cineasti potrebbero sfruttare l'enorme giacimento di immagini e opere per sperimentare e ampliare le possibilità del linguaggio audiovisivo. Per questo la collaborazione tra i due ambiti deve stabilirsi il prima possibile, attraverso insegnamenti di museografia nelle scuole di cinema e corsi di cinematografia nella formazione del personale museale. Inoltre, la diffidenza del museo nei confronti dell'apparato cinematografico o televisivo può essere superata solo con una graduale presa di contatto, promuovendo la partecipazione di tutto il personale scientifico all'ideazione, realizzazione e promozione dei film, e introducendo la figura del responsabile degli audiovisivi in tutti i musei; dal canto loro, i registi e i produttori dovranno presentare, con largo anticipo, il *découpage* tecnico dei film o la *detailed outline* della trasmissione da realizzare, che i conservatori approveranno dopo attento esame, richiedendo modifiche se necessario per la sicurezza delle opere e le esigenze dell'istituzione.

Il maggior deterrente alla realizzazione di film nei musei è infatti il pericolo che le riprese possano provocare danni agli oggetti conservati. Non si tratta di preoccupazioni che animano solo i musei d'arte, anche se in essi si esprimono nella forma più chiara: reperti naturali, oggetti

---

<sup>46</sup> *Symposium d'experts des musées, du film et de la télévision, organisé par l'Icom, sous les auspices de l'Unesco*, «ICOM News – Nouvelles de l'ICOM», vol. 11, n. 5-6, ottobre-dicembre 1958, p. 16.

<sup>47</sup> Ivi, p. 17.

di culture scomparse o lontane, strumenti scientifici sono altrettanto fragili e sensibili a tutti i traumi che la ripresa può comportare. Lo spostamento dalla loro sede consueta che talvolta si rende necessario è un primo fattore di rischio, mentre l'illuminazione con potenti riflettori è in grado di alterare chimicamente lo stato della materia (per esempio della carta, della pergamena o dei pigmenti) e di provocare un innalzamento considerevole della temperatura (tanto che talvolta gli olii dei dipinti si sciolgono) e dell'umidità dell'ambiente. Una serie di raccomandazioni pratiche sono dunque fornite nella terza risoluzione, ma è solo nel 1966, al congresso di Essen, che viene presentato uno studio scientifico, condotto Christian Wolters e Herman Kühn, sui rischi legati alle riprese audiovisive di beni artistici o culturali<sup>48</sup>.

Le problematiche su cui si soffermano i due studiosi tedeschi sono dapprima l'azione fotochimica e l'azione termica della luce in diversi intervalli del suo spettro – dall'ultravioletto all'infrarosso –, quindi il rischio di urti a causa della manipolazione degli oggetti. L'esame dei dati sperimentali, estremamente dettagliato, è corredato da grafici cartesiani con le curve di variazione della temperatura e dell'umidità in relazione al tempo di ripresa e ai diversi tipi di illuminazione utilizzata. Vengono quindi fornite indicazioni, sempre corredate da cifre, grafici e riscontri laboratoriali, su quali tipi di lampada preferire (a luce fredda, per esempio) e quali filtri applicarvi (contro i raggi infrarossi, soprattutto), per quanto tempo e con quale potenza in Lux irraggiare gli oggetti a seconda della loro materia e antichità; si danno suggerimenti sulle caratteristiche architettoniche e tecniche dello studio che ogni museo dovrebbe allestire, per poter svolgere in loco le riprese (senza far uscire i beni dall'edificio), ma garantendo uno spazio adeguato alla loro buona riuscita. Il museo dovrebbe inoltre predisporre una campagna di documentazione filmica approfondita delle sue opere e costituire un archivio di filmati duplicabili e manipolabili al bisogno, senza dover sottoporre le opere allo stress di nuove riprese. L'indicazione finale, a dir poco risolutiva, è di utilizzare il più possibile le riproduzioni delle opere: «in molti casi è possibile risparmiare del tutto all'opera d'arte gli strapazzi descritti. Le riprese filmiche e televisive possono infatti essere fatte molto bene a partire da riproduzioni o repliche. I risultati sono infatti spesso migliori delle riprese da originali, poiché si può lavorare in studio, senza limiti di tempo e misure precauzionali, con la possibilità di molte riprese di prova e di ripetizioni<sup>49</sup>». L'utilizzo di riproduzioni fotografiche, come è già stato notato, era ampiamente diffuso nella realizzazione dei film sull'arte, ed è vero che spesso ciò consentiva una precisione di ripresa impensabile con gli originali. L'utilizzo di repliche e fac-simili, dunque, in linea di principio salvaguarda le opere e non inficia il valore del documentario. Tuttavia, se molti cineasti non esitano ad utilizzarli, altrettanti ritengono necessario che la camera entri in contatto con gli originali, per poter cogliere quel *quid* specifico che pertiene solo ad essi, come il rapporto diretto che la materia ha avuto con il suo creatore e che nessuna riproduzione può restituire. Richiamiamo solo le parole di Raffaele Andreassi a tal proposito:

---

<sup>48</sup> C. WOLTERS, H. KÜHN, *Sicherheitsvorkehrungen bei Film- und Fernsehaufnahmen von Kunstwerken*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. Bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde*, Deutsche UNESCO-Kommission, Colonia 1967. Lo studio fu condotto presso il Doerner Institut di Monaco di Baviera su iniziativa di Hermann Auer, fisico e direttore del Deutsches Museum di Monaco dal 1959 al 1971, nonché presidente della commissione tedesca ICOM dal 1968 al 1992. È interamente riportato, tradotto in francese, in C. PIRLOT, *Musée Film Télévision*, ICOM, Parigi 1972, capitolo II.

<sup>49</sup> C. WOLTERS, H. KÜHN, *Sicherheitsvorkehrungen bei Film- und Fernsehaufnahmen von Kunstwerken*, p. 123.

«ritengo che il quadro esprima, anzitutto, la fatica del pittore come una scultura quella dello scultore. Nella riproduzione di un'opera questo dato non c'è<sup>50</sup>».

Tornando al congresso di Bruxelles, l'invito finale rivolto ai musei è non solo a incentivare la produzione, destinando parte del budget alla realizzazione di prodotti audiovisivi adatti alle proprie esigenze e finalità, ma anche a costituire, accanto a biblioteche e fototeche, cineteche interne che conservino la documentazione filmica sulle proprie raccolte, su musei e collezioni simili o complementari, sulla disciplina di riferimento dell'istituzione. Tali cineteche potrebbero inoltre svolgere la funzione di punti nodali di una rete di scambio nazionale o internazionale dei film sull'arte, problema di grande rilevanza in quegli anni e al centro di molte discussioni<sup>51</sup>. I musei sono inoltre incoraggiati ad allestire sale permanenti per proiezioni a 35mm o 16mm, e a poter sviluppare rassegne permanenti. È infine proposta la formazione di un Comité espressamente dedicato allo studio del film museale e delle trasmissioni televisive concernenti il museo all'interno dell'ICOM, e la creazione di una cineteca internazionale che riunisca tutti i film di questo tipo, retta da un museo. Riguardo a quest'ultima proposta, sorprende che non si faccia riferimento alla cineteca della FIFA presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, che avrebbe potuto facilmente svolgere benissimo tale compito, almeno per quanto concerne i musei d'arte.

Il simposio di Bruxelles si concentra quindi principalmente sulla collaborazione tra musei e mondo del cinema e dei media, e sulla questione della produzione autonoma da parte dei musei, più che sull'utilizzo e l'offerta di film in seno a questi ultimi: temi che si riproporranno qualche anno dopo, nel convegno organizzato a Essen.

Gli anni Sessanta rappresentano un decennio di importanti trasformazioni sociali e culturali, che incidono profondamente sul rapporto tra pubblico e museo: si tratta di un processo che, protrattosi per tutti gli anni Settanta, riformulerà drasticamente l'identità dell'istituzione museale e la sua immagine esterna agli occhi dell'opinione pubblica.

Qual era, dunque, questa relazione, e come si modifica? Che tipo di pubblico frequentava i musei negli anni Sessanta, con quali aspettative, e perché lo frequentava? O, domanda ancora più rilevante, perché certe categorie di pubblico *non* frequentavano i musei? Dato che il film museale era uno degli elementi di mediazione tra istituzione e fruitori, è necessario soffermarsi, seppur brevemente, a tracciare alcune coordinate di questo rapporto. Ci viene in aiuto un noto studio sociologico condotto da Pierre Bourdieu e Alain Darbel nel 1966, riedito con aggiunte e integrazioni nel 1969, che fotografa la situazione a livello europeo, con particolare attenzione al contesto francese<sup>52</sup>. Più che alla mole di dati, acutamente interpretata da Bourdieu nei capitoli centrali del libro, ci interessa richiamare le sue conclusioni, perfettamente in linea con le teorie sociologiche da lui sviluppate in altri suoi saggi.

Per Bourdieu, il museo agisce come luogo che evidenzia la «distinzione» sociale<sup>53</sup>, individuando nell'«amore per l'arte» il fattore con cui le classi acculturate (e in genere socialmente superiori) rimarcano la propria distanza da quelle meno istruite (che sono di norma

---

<sup>50</sup> P. SCREMIN (a cura di), *Intervista a Raffaele Andreassi*, in F. BAGLIVI (a cura di), *«Il mio cuore è un gatto spezzato, il mio sguardo è frantumato»*. Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015, p. 99.

<sup>51</sup> Cfr. capitolo IV, § *Una cortese inimicizia. La FIFA, l'IIFA e il primato istituzionale sul film sull'arte*.

<sup>52</sup> P. BOURDIEU, A. DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1966 [ried. aumentata e rivista 1969].

<sup>53</sup> *IVI*, p. 164.

i ceti medio-bassi). Tale amore per l'arte, ossia la facoltà di comprendere le opere e di sviluppare un giudizio critico-estetico su di esse, si ritiene derivi da una sensibilità verso il bello spontanea e naturale, mentre è in realtà frutto di un'educazione diversamente impartita alle diverse fasce della popolazione: le differenze sociali si riflettono in diseguali possibilità di accesso al sistema educativo, e ciò mantiene ineguali i livelli culturali dei vari strati sociali. La distinzione culturale tra persone colte e incolte riflette allora la ripartizione tra ceti alti e bassi, classi superiori e inferiori e diviene, dopo il sangue dell'aristocrazia o il denaro della borghesia, forma di legittimazione dei «privilegi ereditati» delle prime, e dunque della subordinazione delle seconde. Perché ciò avvenga, «è sufficiente che sia dimenticato o negato il legame al tempo stesso evidente e nascosto tra educazione e cultura<sup>54</sup>»: obliterando questo legame, l'amore per l'arte viene fatto rimontare al mito del «gusto innato» delle classi alte, secondo cui «una natura colta preesisterebbe all'educazione<sup>55</sup>», divenendo *habitus*: una struttura culturale a tal punto diffusa e radicata da essersi naturalizzata, condizionata da (e condizionante) lo stile di vita di un gruppo sociale e che lo distingue dagli altri a partire da una determinata caratteristica, in questo caso il livello d'istruzione<sup>56</sup>.

Il museo «rafforza nei primi [*le classi instruite*] il sentimento di appartenenza e negli altri il sentimento di esclusione<sup>57</sup>»: interiorizzato l'*habitus* secondo cui le arti sono appannaggio delle classi colte, queste vi trovano un luogo di rafforzamento identitario, mentre i ceti meno istruiti si sentono respinti, esclusi, male accetti e, soprattutto, inadeguati ad accedervi. Ecco allora spiegate le percentuali di frequentazione dei musei<sup>58</sup>, ma soprattutto i comportamenti richiamati da Bourdieu e Darbel: più basso è il livello d'istruzione, più breve è la visita, minore il tempo dedicato davanti alle opere, minore la capacità di ricordare quello che si è visto. Inoltre, i visitatori meno istruiti tendono a non chiedere chiarimenti, a non frequentare conferenze, a ignorare gli apparati didattici per timore di rivelare il loro basso profilo culturale. Esiste dunque una dinamica sociale *interna* al pubblico che ostacola l'eliminazione delle differenze. «Il museo consegna a tutti, come eredità pubblica, i monumenti dello splendore passato [...]: liberalità fittizia, poiché l'ingresso libero è anche un ingresso facoltativo, riservato a coloro che, dotati della facoltà di appropriarsi delle opere, hanno il privilegio di usare questa libertà e si trovano così legittimati nel proprio privilegio<sup>59</sup>».

La ricerca e le osservazioni di Bourdieu (che per diversi aspetti risuonano di evidente attualità dopo cinquant'anni) rimandano dunque l'immagine del museo come simbolo di una cultura ancora elitaria, che opera una divisione sociale proprio attraverso quel mezzo che

---

<sup>54</sup> IBIDEM.

<sup>55</sup> IVI, p. 162.

<sup>56</sup> IBIDEM. Si è tentato di riassumere qui, in poche righe, le pagine conclusive del saggio, che contengono concetti come distinzione, privilegio ereditato e *habitus* estremamente complessi e che danno forma a tutta la riflessione sociologica di Bourdieu. Il legame tra educazione, distinzione culturale, divisione sociale e *habitus* è al centro di *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1964. Nell'impossibilità di esplorare ulteriormente questi temi, che condurrebbero lontano dal soggetto qui trattato, si rimanda a E. HOOG (a cura di), *Pierre Bourdieu et les médias: huitièmes rencontres Ina-Sorbonne*, L'Harmattan, Parigi 2004 e a D.W. PARK, *Pierre Bourdieu: a critical Introduction to Media and Communication Theory*, Peter Lang, New York 2014, per inquadrare la riflessione del sociologo francese sui mezzi di comunicazione di massa.

<sup>57</sup> IVI, pp. 165-166.

<sup>58</sup> Per la Francia, quasi la metà dei visitatori appartiene alle «classi superiori» (46%); molto più bassa la percentuale di impiegati e quadri medi (18%), risicata la presenza di commercianti e artigiani (5%), operai (4%) e agricoltori (1%). Come è facilmente intuibile, il livello di istruzione è determinante: il 9% dei visitatori non ha diploma, 11% un diploma di studi primari, 17% un diploma di studi tecnici o secondari inferiori, il 31% un diploma di studi superiori, il 24% la laurea. IVI, allegato 1.

<sup>59</sup> IVI, p. 167.

dovrebbe appianare le differenze di classe, ossia l'educazione. Il museo come luogo del privilegio e della distinzione verrà messo in seria discussione, come tutta l'impostazione accademica della cultura, dai fermenti dalla stagione 1967-1969: l'autentico, irreversibile cambio di rotta avverrà negli anni Settanta, quando «l'istituzione ha perduto una parte della passata autorevolezza e della sua immagini infallibile, ma per lo stesso motivo è diventata più trasparente, più affidabile e, in definitiva, molto più democratica<sup>60</sup>». Il che implica un reale ripensamento della relazione col pubblico, portato sempre più al centro delle pratiche museali.

La crescita degli sforzi attorno all'utilizzo dei media nel museo che si riscontra per tutti gli anni Sessanta appare uno dei sintomi più chiari ed evidenti di un processo – lento, graduale, ancora sotterraneo ma inarrestabile – di rinnovamento totale dell'istituzione museale, di risposta alle nuove richieste e ai nuovi assetti sociali. Nella conclusione ai lavori del convegno di Essen, Eberhard Lutze ricorda che «la missione educativa dei musei pretende un impegno vitale nella moderna società. Tanto più vale allora la classica affermazione, spesso citata, di Alfred Lichtwark: “finché i musei non si pietrificeranno, dovranno muoversi. Ogni generazione assegnerà loro nuovi compiti.” Un tale, nuovo compito è per noi il film nel museo<sup>61</sup>».

È proprio il convegno al Folkwang Museum – coevo alla ricerca di Bourdieu – che fornisce gli spunti di riflessione più interessanti. Nel suo intervento introduttivo, Paul Vogt<sup>62</sup> va oltre il paradigma del film come strumento educativo e individua cinque funzioni principali per i mezzi audiovisivi al servizio del museo:

- ❖ la promozione, declinabile in due modalità: attraverso il film (*durch den Film*), ossia con corti cinematografici, trasmissioni o brevi servizi televisivi che pubblicizzano mostre ed eventi temporanei, nuovi allestimenti e acquisizioni, conferenze e incontri; con il film (*mit dem Film*), cioè promuovendo l'immagine del museo come luogo di cultura attraverso l'organizzazione di rassegne di cinema documentario o sperimentale *in situ*. Se la prima modalità si avvicina a un'autentica pubblicità, la seconda punta a far riverberare sul museo un'aura di modernità e di aggiornamento coi tempi attraverso l'inclusione del cinema nel raggio delle sue attività e dei suoi interessi.
- ❖ l'educazione dei visitatori: «utilizziamo volentieri per la didattica e le conferenze, accanto alle diapositive, il film, perché mostra di più che l'immagine fissa<sup>63</sup>».
- ❖ l'informazione: questa funzione si apparenta strettamente alla prima indicata, prevedendo brevi filmati che informino (e attirino) i visitatori alle mostre e alle attività del museo. In questo frangente, Vogt individua nella televisione il mezzo più consono, per la maggiore immediatezza e diffusione capillare del messaggio che consente.
- ❖ l'introduzione al museo e alle collezioni: i filmati possono essere utilmente sfruttati per dare in maniera agile e piacevole al visitatore le informazioni preliminari necessarie alla visita o, lungo il suo percorso, a specifiche sezioni o opere. Sgravati dall'incombenza

---

<sup>60</sup> K. SCHUBERT, *Museo. Storia di un'idea*, p. 69. Cfr. anche P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei*, capitolo 7.

<sup>61</sup> E. LUTZE, *Erfahrungen und Forderungen – eine Zusammenfassung*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, p. 83. Lutze, storico dell'arte, era all'epoca a capo del Kulturbehörde (agenzia culturale) della città di Brema e militava nelle fila della SPD.

<sup>62</sup> P. VOGT, *Film im Museum*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, pp. 8-15. Paul Vogt fu storico dell'arte, curatore del Folkwang Museum di Essen dal 1954, direttore dal 1963 al 1988, docente presso l'Universität Duisburg-Essen dal 1977.

<sup>63</sup> IVI, p. 11.



di fornire queste informazioni di base, curatori ed educatori possono così dedicarsi ad attività educative più mirate e approfondite.

- ❖ la realizzazione di documentari destinati a uso interno o a un pubblico specializzato, che riguardino lavori di allestimento e disallestimento delle esposizioni, restauri importanti, gestione del museo, o realizzati dai curatori a partire dalle proprie ricerche e dalle collezioni loro affidate.

Permane in molti ambienti museali, sottolinea Vogt, un clima di resistenza all'ingresso del cinema, considerato ancora come mezzo di intrattenimento e solo minimamente come possibile aiuto alla promozione, alla didattica o alla ricerca. «Fintanto che siamo dell'opinione che il film equivalga allo spettacolo cinematografico, e serva soltanto come divertimento visivo e passatempo, fintanto che non lo prendiamo come serio strumento di ricerca scientifica anche nella storia dell'arte, nulla cambierà. Essendo in noi l'errore, è da noi che deve partire l'impulso verso le riflessioni e le ricerche riguardo agli ambiti in cui film e museo possono completarsi in maniera convincente<sup>64</sup>». D'altra parte, è spesso la scarsa qualità dei film disponibili che indebolisce la già scarsa fiducia verso di essi: «decisivo è l'atteggiamento degli uomini del museo nei confronti di quel mezzo di comunicazione che è il film. Ci imbattiamo sia in spontanei ed entusiasti assenti come anche in sicure riserve professorali di fronte a un mezzo che non ha chiaramente ancora perso il suo sentore di fiera ambulante, e anzi attraverso cattivi esempi lo riporta costantemente alla memoria<sup>65</sup>».

Il rischio più temuto è che il film “cannibalizzi” la visita al museo, sostituendosi alla visione degli originali conservati nelle sale, tanto che anche un assertore convinto del suo sfruttamento come Vogt non può esimersi dal mettere in chiaro che «non vorrei in ogni caso sovrastimare il valore del film per il museo. Si tratta di servirsene, di imparare a sfruttare le sue possibilità e a renderlo utile ai nostri obiettivi e ricerche. Il film non potrà in nessun museo sostituire l'originale, ma può servirci come strumento essenziale per intensificare il nostro lavoro di ricerca e di educazione. Siamo ancora all'inizio del cammino<sup>66</sup>». Per ovviare ai rischi che il film presenta per il museo, questo dovrebbe essere in controllo di tutte le sue caratteristiche sin dalla fase di ideazione, e per tutte le fasi di realizzazione; dovrebbe cioè divenire il produttore esclusivo dei propri film. «Per far fronte a una delle particolari necessità di un museo, delle sue collezioni, delle sue mostre, della sua attività di ricerca tramite un film adeguato e dunque intelligentemente utilizzabile, la produzione in proprio è spesso l'unica strada percorribile<sup>67</sup>»: opinione idealmente condivisa da tutti, ma che si scontra dal punto di vista pragmatico con le limitate possibilità finanziarie delle istituzioni museali. «Tra le tre modalità di attività cinematografica nei musei – noleggio di film, produzione indipendente, film su commissione – sono soprattutto le ultime due a sollevare problemi finanziari<sup>68</sup>.»

---

<sup>64</sup> IVI, p. 13.

<sup>65</sup> H. DÜRST, *Bericht aus der Schweiz*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, p. 69. Dürst, storico dell'arte svizzero, impegnato nello studio e nella tutela del patrimonio del cantone Argovia, in particolare del castello di Lenzburg, offre nella pubblicazione uno esame della presenza di film nei musei elvetici. Simili relazioni sono dedicate alla Polonia (J. BANACH, *Bericht aus Polen*, pp. 64-68) e all'Austria (E.M. AUER, *Bericht aus Österreich*, pp. 73-78) Auer, responsabile delle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (e dal 1968 al 1972 direttore), consentì anche la pubblicazione del modello di collaborazione standard sottoscritto dal prestigioso museo viennese con l'emittente televisiva nazionale ÖRF in caso di trasmissioni concernenti il museo (cfr. pp. 125-126).

<sup>66</sup> P. VOGT, *Film im Museum*, p. 15.

<sup>67</sup> H. DÜRST, *Bericht aus der Schweiz*, p. 72.

<sup>68</sup> IBIDEM.

Nello stesso anno, Henri Lemaître individua nella successione televisione-museo-cinema la soluzione migliore per educare lo spettatore-visitatore sull'opera d'arte. La televisione agisce da mezzo promozionale e informativo per spingere ampie fasce di spettatori a visitare i musei, sfruttando la sua diffusione capillare, la vastità dell'audience raggiungibile con un'unica trasmissione e la forza di persuasione data dall'"intimità" della tv, inserita nella sfera privata dei fruitori; la conoscenza con le opere avviene quindi nelle sale espositive, dove il visitatore vive l'esperienza dell'arte; l'approfondimento finale, che radica tale esperienza trasformandola in conoscenza, è garantito dal documentario sull'arte, previsto dal museo solo dopo la visita. «partito da uno schermo, quello della televisione, che lo invita alla scoperta del museo, [il visitatore, N.d.R.] passerebbe dal museo per terminare il suo percorso davanti a un altro schermo, quello del cinema<sup>69</sup>». È una prospettiva che i partecipanti al convegno tedesco, tutti rappresentanti del mondo museale, non possono accettare proprio perché subordina l'incontro dal vivo con l'opera alla mediazione del cinema, senza la quale tale incontro risulterebbe incompleto. La loro prospettiva resta pienamente centrata sull'opera prima che sul visitatore. «Naturalmente non posso concordare con lui riguardo a questa successione. Per me, quale obiettivo del lavoro di richiamo verso coloro che non sono più colti dall'interesse per l'arte sta l'originale, l'opera d'arte stessa. Avrei dunque preferito se Lemaître avesse detto: televisione, cinema, museo<sup>70</sup>.»

La diffidenza verso il medium è dunque ancora serpeggiante nel 1966, pur senza produrre rifiuti categorici, e sfocia in prese di posizione critiche, come nel caso di Harald Seiler<sup>71</sup>. È certamente vero, per lo storico dell'arte tedesco, che alcune tipologie di film sono utili nei musei, specie se legate alle collezioni o alle mostre in corso: film dedicati alla vita degli artisti, su singole opere, su specifiche tecniche (vetro soffiato, arazzo, incisioni), film informativi su altri musei che dovrebbero circolare in una sorta di reciproca azione di sponsorizzazione tra le istituzioni museali. Eppure Seiler si chiede «perché questi film, che possono anche fare del bene, siano ampiamente dipendenti dai musei. In essi la loro utilità è notevolmente diminuita, dal momento che i visitatori di un museo costituiscono già un pubblico selezionato. [...] Per i film, che costituiscono una sorta di primo strumentario spirituale-artistico per il profano, il cinema e non il museo sarebbe il luogo appropriato. Al cinema siede l'uomo che vale la pena conquistare all'arte, poiché per lui l'arte è ancora sinistra e tale rimarrebbe se la chiara voce del commentatore non lo liberasse dalle paure. Il cinema è il luogo dove una rappresentazione semplicistica è ancora possibile<sup>72</sup>».

Sono osservazioni in linea con l'analisi che Bourdieu andava redigendo in *L'amour de l'art*: se il film sull'arte rientra esclusivamente nell'alveo del museo la sua azione promozionale e introduttiva all'arte si riduce profondamente, poiché non raggiunge il "profano", colui che non si recherebbe di sua volontà nel museo (perché, direbbe Bourdieu, se ne sente respinto), ma che potrebbe farlo se convinto e attirato dal film o dalla televisione, media con i quali ha più confidenza. Il pubblico del museo, già «selezionato», non ha bisogno del film per essere spronato a recarvisi e apprezzare l'arte; è al pubblico delle sale cinematografiche che bisogna

---

<sup>69</sup> Henri LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels. Problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision*, in *Dix ans de films sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture. Catalogue*, Unesco, Parigi 1966, p. 37.

<sup>70</sup> H. SEILER, *Filmarbeit im Museum*, in M. FISCHER, H. RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, p. 50.

<sup>71</sup> Storico dell'arte, direttore dal 1962 al 1975 del Niedersächsischen Landesmuseum di Hannover, e precedentemente dello Städtische Museum di Wuppertal.

<sup>72</sup> Ivi, p. 49.

rivolgersi per ampliare lo spettro dei frequentatori del museo, allargando lo spettro delle classi sociali che lo frequentano e rendendolo un luogo di vera diffusione democratica della cultura. Insomma, «il tema è questo: dov'è più efficace il film sull'arte? [...] la risposta non può che essere sempre e solo: al cinema. Il film a favore del museo deve spostarsi al cinema e in televisione<sup>73</sup>». D'altra parte, sembra emergere tra le righe la sfiducia di Seiler verso film e televisione, in grado di offrire solo una rappresentazione semplicistica e superficiale dell'arte (una *vereinfachende Darbietung*, dove si noti che il sostantivo condensa in tedesco sia il significato di rappresentazione che di "spettacolo", intrattenimento), consona al loro stato di mezzi di comunicazione di massa. Un sospetto confermato nel prosieguo dell'intervento: «il film, anche il film culturale, è un medium di massa, perciò appartiene anzitutto là dove si trattano primi stimoli e informazioni, ma non dove si ricerca una conoscenza approfondita<sup>74</sup>».

Per Seiler, il medium più consono all'apprendimento *all'interno* del museo non è il film, bensì la *Tonschaubild* (in inglese *sound-slide-film*), ovvero una sequenza di diapositive fisse accompagnata da una registrazione sincronizzata di commento: una tecnologia da decenni in uso nei musei, come abbiamo visto nel caso dell'Art Institute di Chicago, caduta in disuso nel dopoguerra ma che secondo Seiler merita di essere recuperata, e non solo per il netto risparmio finanziario (solo il 20-30% del costo di un film vero e proprio della stessa durata<sup>75</sup>). Le *Tonschaubild* sono facilmente duplicabili e scambiabili tra musei, necessitano di un proiettore essenziale e facilmente spostabile, si possono arrestare manualmente in qualunque momento per rispondere alle domande dei visitatori o avviare una discussione e presentano il vantaggio delle diapositive a colori, ancora guardate come una garanzia di più alta qualità riproduttiva dell'opera rispetto alla pellicola. Ma il maggior punto di forza risiede nella mancanza di movimento o di stacchi di montaggio imprevisti, nel ritmo compassato e lento della presentazione che facilita la comprensione del testo ascoltato, la memorizzazione dell'immagine, e così l'acquisizione di una conoscenza più radicata e duratura. Questi i vantaggi che per Seiler ha la presentazione automatica di diapositive a fini educativi, che potrebbero però essere considerati, capovolgendo il punto di vista, altrettanti difetti: mancanza di ritmo, di potere fascinatore e di dinamizzazione degli oggetti propri del film. Molto simile a una lezione accademica di storia dell'arte, sorge qualche dubbio che la *Tonschaubild* potesse suscitare entusiasmi anche nel pubblico «selezionato» del museo.

«Malgrado io abbia il vivo desiderio...»

## Difficoltà e speranze in un'inchiesta della ICOM

Ma, al di là di riflessioni teoriche, specifiche esperienze, generiche esortazioni o al contrario indicazioni di rischi, qual era la reale situazione di utilizzo del cinema da parte dei musei su larga scala? Quanti di essi predisponavano di sale, organizzavano rassegne, collaboravano alla realizzazione di documentari o tentavano di produrne in prima persona? A quali difficoltà andavano incontro, e come tentavano di superarle? Un quadro concreto e piuttosto esauriente è fornito da un'inchiesta apparsa sulle pagine di «Museum», rivista ufficiale dell'ICOM, e che vale la pena analizzare in dettaglio.

---

<sup>73</sup> IBIDEM.

<sup>74</sup> IBIDEM.

<sup>75</sup> IVI, p. 51.

Intrapresa tra l'aprile del 1962 e il maggio del 1963, la ricerca consiste in un questionario distribuito a circa quattromila musei in tutto il mondo sui quindicimila censiti dall'ICOM, di cui 1.099 inviarono le risposte, e rivela che «la maggior parte dei musei amerebbe disporre di possibilità maggiori d'utilizzo del film culturale e scientifico<sup>76</sup>», segno che la volontà di misurarsi con il film, e in generale con i mass-media, era percepita diffusamente nel mondo museale, ma impedimenti concreti spesso ostacolavano questa volontà: «vaste possibilità d'utilizzo e diffusione da parte degli organismi culturali esistenti (musei, biblioteche, università) sono restati finora pressoché inutilizzate, quando invece il XX secolo si caratterizza da un lato per la divulgazione scientifica e didattica, dall'altro per la passione per il cinema, particolarmente avvertibile nella gioventù<sup>77</sup> ».

È bene rimarcare che l'inchiesta non riguarda solo i film sull'arte e i musei d'arte, ma qualunque categoria museale e l'utilizzo di qualunque tipo di film culturale o scientifico all'interno di essa. Ciononostante, già dai primi paragrafi viene specificato che la categoria di film maggiormente indicata nelle risposte come utile ai musei è “film d'arte”.

La parte iniziale dell'inchiesta mira a delineare lo stato dell'equipaggiamento tecnologico e strutturale di cui sono dotati i musei, distinguendoli tra: 1) musei che dispongono di un auditorium permanentemente adibito a proiezione cinematografica; 2) musei che possono, all'occorrenza, predisporre uno dei loro spazi per la proiezione di film; 3) musei che stanno allestendo, o hanno in progetto di allestire nell'immediato futuro, simili spazi; 4) musei che vorrebbero disporre di un luogo e di apparecchi propri per la proiezione ma non hanno alcun progetto concreto per attuare questa intenzione e infine 5) musei privi di sale cinematografiche e che non menzionano alcuna intenzione di dotarsene<sup>78</sup>. L'obbiettivo principale dell'inchiesta è quello di testare la possibilità di instaurare un circuito distributivo di film e trasmissioni televisive tra i musei, retto da un centro internazionale facente capo all'ICOM: è dunque ai musei che già presentano e utilizzano un equipaggiamento soddisfacente (sale e attrezzature per la proiezione e il sonoro) e a quelli che hanno progetti concreti e a breve termine per allinearsi su questo punto che si rivolge in particolare l'attenzione.

I musei equipaggiati con un auditorium permanente per le proiezioni si dividono tra Europa (124) e Stati Uniti (134), con altri 92 nel resto del mondo. Considerando i musei che possono disporre di spazi e attrezzature in caso di bisogno, le cifre si innalzano ulteriormente: la consuetudine di proporre film era più diffusa di quanto pubblicazioni e dibattiti sul tema lascino immaginare. La presenza di rassegne e programmi filmici ha immediate ricadute sul numero di visitatori: «Si constata che i musei meglio equipaggiati in materia di proiezioni cinematografiche registrano in media un numero di entrate nettamente più elevato che le altre categorie<sup>79</sup>». L'ingresso della sala, d'altra parte, è in nove casi su dieci all'interno del museo<sup>80</sup>: una soluzione dovuta certamente a esigenze di natura pratica, ma che incentiva gli spettatori a fermarsi nel museo prima e dopo la proiezione, o a tornare a visitarlo in seguito. L'offerta di posti a sedere di queste sale cinematografiche (permanenti o occasionali) viene stimata in circa

---

<sup>76</sup> J. DURAND, *L'utilisation du film culturel et scientifique dans les musées du monde. Étude statistique et qualitative sur une enquête conduite par l'Unesco et l'ICOM*, «Museum», vol. XVI, n. 2, 1963, p. 83.

<sup>77</sup> IVI, p. 82.

<sup>78</sup> Tabella 1, IVI, pp. 96-97. La classificazione di Durand è ancora più dettagliata, arrivando a otto categorie di musei. Si è deciso, per chiarezza espositiva, di semplificarla in cinque accorpando tra loro categorie molto simili.

<sup>79</sup> IVI, p. 85.

<sup>80</sup> Tabella 7, IVI, p. 98.

130.000 posti<sup>81</sup>: non moltissimi, se li confrontiamo, come fa Durand, ai 247.000 posti a sedere (quasi il doppio!) delle sole sale parigine dell'epoca.

La tecnologia rappresenta un altro punto di vitale importanza<sup>82</sup>: i musei che dispongono, per acquisto o per noleggio, di apparecchi di proiezione a 16mm sono quattro volte più numerosi di quelli che hanno in dotazione proiettori a 35mm (426 su 104); questi ultimi possiedono tutti anche proiettori 16mm. Solo l'8% dei musei è attrezzato per proiezioni in cinemascope (46 sale), mentre nella riproduzione sonora domina la banda ottica su quella magnetica.

Diversi musei indicano gli ostacoli che impediscono la predisposizione di sale adeguate, l'acquisizione o il noleggio di apparecchi e pellicole: la concorrenza della televisione, l'esiguità dei locali architettonici, l'inadeguatezza stessa della tecnologia a garantire proiezioni valide. Jean Rouch, del Comité du film ethnographique e per conto del Musée de l'Homme, rispondendo all'inchiesta richiama l'attenzione sul fatto che «non esistono attualmente apparecchi di proiezione 16mm di ottima qualità che permettano proiezioni corrette all'aperto<sup>83</sup>». Le difficoltà più diffuse sono però quelle di ordine finanziario, che toccano quasi tutti i musei interpellati.

Non mancano istituzioni che sollevano obiezioni al principio stesso dell'utilizzo del film nel museo. Particolarmente interessante è la risposta dell'American Museum of Atomic Energy (a Oak Ridge, Tennessee, USA) che contesta gli effetti spettacolari spesso presenti anche nei documentari scientifici: «L'oggetto significativo, e le esposizioni didattiche che usano oggetti significativi, sono *gli unici media comunicativi del museo* per raccontare una storia al pubblico generico. I film dovrebbero essere usati solo come supplemento alla storia dell'oggetto significativo. I musei dovrebbero utilizzare i film come parte integrante della loro storia interpretativa, piuttosto che sviluppare quelli che sono talvolta chiamati programmi di film a forte attrattiva (*strong attraction motion picture programs*) per spingere le persone nel museo e gonfiare così le statistiche delle presenze<sup>84</sup>». Diversi sono i punti da notare: anzitutto la perentoria affermazione che gli oggetti siano i soli media comunicativi ammessi nel museo, ulteriore sintomo del timore mai sopito di conservatori e curatori che il film, come tutti gli altri apparati didattici tecnologici, fagociti l'attenzione del visitatore distogliendolo dall'oggetto esposto; in secondo luogo, gli «oggetti significativi» del museo devono raccontare una storia. Il modello narratologico – modello chiaramente influenzato dal cinema – ha ormai fatto il suo ingresso nelle pratiche museografiche e scopo del museo (anche di un museo scientifico) è dunque raccontare una storia. Infine, può forse essere un eccesso interpretativo, ma quel «strong attraction motion picture» non può non richiamare alla mente il «cinema of attractions» teorizzato, tra gli altri, da Tom Gunning e André Gaudreault<sup>85</sup>, ossia quella componente del cinema – preminente alle origini del medium, ma mai del tutto scomparsa anche dopo l'instaurazione del regime narrativo e anzi riemersa con vigore negli ultimi decenni<sup>86</sup> – caratterizzata dal prevalere dello spettacolo visivo sulla narrazione: ciò che attrae e trattiene lo

---

<sup>81</sup> Tabelle 5 e 6, IBIDEM.

<sup>82</sup> Tabelle 8 e 9, IVI, p. 99.

<sup>83</sup> IVI, p. 87.

<sup>84</sup> IBIDEM.

<sup>85</sup> Cfr. sul tema A. GAUDREULT, *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano 2004; N. BURCH, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Parigi 1991; trad. it., *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994. Si veda a riguardo *Introduzione*, § *Immagini*<sup>2</sup>.

<sup>86</sup> W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.

spettatore è la visione del reale mediato e manipolato dall'apparato tecnologico, fino alla costituzione di autentiche attrazioni che lo colpiscono con choc visivi. In questo caso, i film con una *strong attraction* sono visti negativamente proprio perché distolgono l'attenzione dagli oggetti o dai concetti presentati, prediligendo un piacere visivo immediato e prettamente cinematografico: «Questo, nella mia opinione, è un uso errato del film e degrada il museo assegnando eccessiva enfasi a un medium comunicativo ad esso estraneo<sup>87</sup>». Forma controllata, didatticismo, impianto narrativo sono quindi i requisiti richiesti al film dal museo scientifico perché il “cinema” non prevalga sull'oggetto significativo, che deve sempre restare al centro dell'attenzione del visitatore.

Amnesso e non concesso, dunque, che i musei abbiano spazi adeguati a disposizione, tecnologie efficienti, accesso al noleggio delle pellicole, quali sono i dati relativi all'effettiva fruizione? Il numero annuo di spettatori per posto a sedere, che si attesta attorno a 80 per Europa e USA, varia molto considerevolmente da un museo all'altro<sup>88</sup>: da musei americani e britannici con picchi compresi tra 500 e 600 (fino a un massimo di 833) ad altri che non superano un ingresso per posto a sedere all'anno. Il numero di spettatori annui totali<sup>89</sup>, a livello globale, è circa 6.934.000: un bacino d'utenza tutt'altro che disprezzabile, ma che certamente impallidisce davanti alle cifre del cinema ordinario e ai 61.200.000 biglietti staccati nella sola Parigi nel 1961<sup>90</sup>. La maggior parte di queste proiezioni (nel 90% dei casi) sono offerte a titolo gratuito, e ciò, unitamente agli scarsi budget a disposizione, limita le possibilità di noleggio delle pellicole. Le proiezioni divengono così possibili soltanto nel caso di doni o prestiti, senza spese aggiuntive, tanto più considerando – come ci tiene a precisare un museo americano – che «i musei hanno sempre limitazioni finanziarie. Dunque i film sono considerati un *servizio*, non un *must*. Perciò il loro costo *deve* essere insignificante<sup>91</sup>». Non è il caso di esplicitare che, con simili premesse, l'invito a costituire una cineteca museale era attuato in rarissime occasioni, e solo dai musei più grandi e prestigiosi, con maggiori possibilità economiche.

Si lamenta inoltre la scarsità di pellicole adatte a musei etnografici, storici, spesso anche d'arte, e le difficoltà di ottenerli attraverso confini e dazi. Un'intera sezione dell'inchiesta è un autentico *cahier de doléances* sull'irreperibilità e sulla bassa qualità dei film, della quale, per restare in Italia, riportiamo solo l'osservazione del Museo Civico di Torino: «malgrado io abbia il vivo desiderio di presentare di frequente dei film d'arte, trovo molta e molta difficoltà ad avere i documentari, e spesso vi sono dei periodi nei quali resto privo di queste pellicole<sup>92</sup>».

Per far fronte a questa situazione di oggettive, concrete difficoltà nell'integrare il medium cinematografico all'istituzione museale, l'inchiesta termina sondando il terreno circa «il progetto di un circuito internazionale di distribuzione dei film, [che] ha incontrato un accoglienza molto favorevole<sup>93</sup>»: circa la metà dei musei che dispongono o prevedono di disporre in breve di una sala risultano infatti interessati all'iniziativa, ma è necessario tenere conto di una serie di limitazioni come caratteristiche tecniche, lingua del commento, tematiche dei film. Tentando di tracciare un identikit del film che potrebbe avere la maggior diffusione su questo circuito, al di là della tematica affrontata, esso dovrebbe essere in 16mm, con sonoro in

---

<sup>87</sup> J. DURAND, *L'utilisation du film culturel et scientifique dans les musées du monde*, p. 87.

<sup>88</sup> Tabella 11, IVI, p. 100.

<sup>89</sup> Tabella 12, IBIDEM.

<sup>90</sup> IVI, p. 81.

<sup>91</sup> IVI, p. 89 (corsivo in originale).

<sup>92</sup> IVI, p. 90.

<sup>93</sup> IVI, p. 91; tabella 14, p. 101.

banda ottica, in inglese con sottotitoli in francese (o viceversa), dal momento che adottando queste due lingue il 90% dei musei si dichiara disposto a proporre la pellicola al proprio pubblico. Al problema della lingua c'è anche chi obietta (nientemeno che il British Museum) che dovrebbe essere compito dell'organismo internazionale a capo di questo circuito fornire i sottotitoli per ciascun film nella lingua nazionale del museo richiedente. La limitazione più rilevante, anche in questo caso, resta il costo che l'adesione al circuito comporterebbe: «Yes, if not too costly», «Would depend on cost», «Yes, if not expensive» sono le risposte che si susseguono.

Nell'ultima sezione, dedicata ai commenti liberi apposti ai questionari, ritornano alcuni punti problematici: la mancanza di un bollettino periodico sulla produzione di film sull'arte o scientifici, l'inadeguatezza dei cataloghi, la necessità di realizzare film appositamente pensati per i musei e di una cineteca centrale per questi film. Alcune istituzioni, come la Cummer Gallery of Art di Jacksonville, Florida, tracciano in poche righe il profilo del film sull'arte a loro dire ideale: «Tutti i film dovrebbero essere a colori; nessuno più corto di 15 minuti o più lungo di cinquanta minuti; il commento dovrebbe essere molto chiaro e accurato; la musica discreta; la camera dovrebbe restare sui soggetti a lungo e non saltare così velocemente; il regista non dovrebbe aver paura della mancanza di movimento o azione<sup>94</sup>». Numerosi, infine, i musei che accanto al film indicano le diapositive a colori, nella forma del *sound-slide-film* o della *Tonschaubild* già richiamato, e altre tecnologie audiovisive come dispositivi forse più utile agli scopi educativi rispetto al film: «le domande non si riferiscono che al film. Ora, le diapositive fisse sono indispensabili alla didattica impartita dal museo: il relatore può commentare ogni immagine alla maniera che gli pare convenire meglio al suo pubblico<sup>95</sup>» (Musée des Beaux-Arts de Troyes). È un'osservazione che riecheggerà qualche anno dopo nella relazione di Seiler a Essen, secondo il quale il film non è un mezzo educativo adeguato poiché non c'è possibilità di adattarlo di volta in volta al livello e agli interessi dell'uditorio<sup>96</sup>.

L'impressione generale che emerge da questa approfondita inchiesta è di un'ormai ampia predisposizione dei musei, in linea teorica, ad accogliere e sfruttare il mezzo filmico, la televisione e i nuovi media: le voci davvero critiche, che sembrano cioè sottendere un rifiuto radicale del cinema come mezzo educativo, promozionale o di ricerca, sono minoritarie. Questa predisposizione si scontra però con fattori concreti che condizionano le possibilità operative dei musei, primo fra tutti quello finanziario. Grandi speranze frustrate da difficoltà spesso difficilmente superabili.

Oltre al testo e alle tabelle di questa inchiesta, merita da ultimo attenzione l'apparato iconografico che l'accompagna, che ci fornisce un seppur minimo sguardo sulle sale di proiezione di alcuni musei. Si passa dal grande auditorium del Metropolitan Museum di New York, aperto nel 1954 e con circa settecento posti, alle più modeste sale conferenze dei musei di Rennes, Lillehammer e São Paulo. Il Musée d'Histoire Naturelle di Parigi organizza le sue proiezioni nel grande amphitéâtre ottocentesco: è l'unico esempio di architettura non razionalista tra le fotografie mostrate. Tutte le sale, qualunque sia la loro dimensione, presentano pareti bianche, strutture geometriche modulari e semplificate, uso di vetro (Lillehammer) per le pareti, di tende e pannelli scorrevoli per separare gli spazi e moltiplicare gli ambienti (Virginia Museum of Fine Arts), secondo la lezione di Mies van der Rohe nella

---

<sup>94</sup> IVI, p. 93.

<sup>95</sup> IBIDEM.

<sup>96</sup> H. SEILER, *Filmarbeit im Museum*, p. 49.

villa Tugendhat e nel Padiglione di Barcellona. Al gusto funzionalista si allinea tutto l'arredamento, dalle sedie all'illuminazione. Il medium moderno per eccellenza, d'altra parte, ha spesso calamitato nelle proprie sale gli stili architettonici d'avanguardia di ogni decennio del XX secolo<sup>97</sup>. Bianche e luminose, essenziali fino ad apparire spoglie, autorevoli nella loro compassata serietà, prive delle decorazioni, dei toni cromatici, dei modelli avvolgenti e atmosferici tipici delle sale commerciali (richiamabili solo nella forma circolare dell'auditorium del Guggenheim), questi auditorium enunciano già «nell'ascetismo puritano delle attrezzature»<sup>98</sup> che ciò che vi avviene, sia esso conferenza, cerimonia o proiezione filmica, non è «intrattenimento».

## Anche le opere muoiono

Riavvolgiamo la pellicola e torniamo, in chiusura, al 1953.

Che siano film d'educazione o di promozione, di ricerca scientifica o di documentazione delle collezioni, degli allestimenti o dei restauri, i film museali sono sempre – e non potrebbe essere altrimenti – al servizio del museo; nella misura in cui tale funzione di supporto al museo ne mette in luce, più o meno esplicitamente, il ruolo e il valore nella conservazione e nella promozione del patrimonio culturale, essi assumono anche un'aura celebrativa.

*Les statues meurent aussi*, di Alain Resnais e Chris Marker, è invece un documentario nel quale l'istituzione del museo subisce un attacco, arrivando ad apparire un «luogo necrofago»<sup>99</sup>. E infatti *Les statues meurent aussi* è tutto fuorché un film museale, almeno nell'accezione con cui lo si è enucleato fin qui. Si vuole richiamare brevemente questo film, sviluppando poche, rapide considerazioni conclusive, poiché ci sembra che esso fornisca spunti di riflessione illuminanti sul concetto di museo, sull'azione che il cinema può avere in relazione ad esso, sul loro diverso modo di agire sulle opere d'arte. Il “museo” è d'altra parte una figura attraverso la quale si possono leggere e interpretare anche altri tra i primi film del regista bretone<sup>100</sup>. Senza alcuna intenzione di esaurire la complessità di questo film – e tanto meno dei suoi due autori<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Per quanto riguarda l'architettura dei cinema in Italia si veda M.G. TURCO (a cura di), *Dal teatro all'italiana alla sala cinematografica. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, Quasar, Roma 2017; il contributo di S. SALAMINO, *Architetti e cinematografi. Tipologia, architettura e decorazione della sala cinematografica dalle origini, 1896-1932*, Prospettiva, Roma 2009 si concentra sul periodo del muto, che vide il proliferare di strutture e stili liberty e déco nell'architettura per il cinema; per il periodo successivo al conflitto mondiale rimando invece alla tesi di dottorato di G. LA PORTA, *Le sale cinematografiche negli anni del secondo dopoguerra in Italia: architettura e socialità nei luoghi di Vinicio Vecchi a Modena*, supervisore prof. P.B. Barbarewicz, Università degli Studi di Udine, a.a. 2013/2014, in particolare il capitolo 2.

<sup>98</sup> P. BOURDIEU, A. DARBEL, *L'amour de l'art*, p. 166.

<sup>99</sup> S. LINDEPERG, *L'avventura dello sguardo: i regimi del visibile in «Notte e nebbia»*, in R. ZEMIGNAN (a cura di), *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, Il castoro, Milano 2008, p. 150.

<sup>100</sup> A. COSTA, *A partire dall'architettura: spazio e percorsi di senso nel primo Resnais*, in IVI, p. 55.

<sup>101</sup> Su entrambi la bibliografia è ricca sia in ambito italiano che, ancor di più, francese. Tra i contributi riguardanti Resnais (oltre al volume già citato) rimando a S. ARECCO, *Alain Resnais, o la persistenza della memoria*, le Mani, Recco 1997; M. REGOSA (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Fondazione Scuola nazionale del Cinema, Roma 2002; J.L. LEUTRAT, S. LIANDRAT-GUIGUES (a cura di), *Alain Resnais. Liaison secrètes, accords vagabonds*, Cahiers du cinéma, Parigi 2006; R. BENAYOUN, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, Parigi 2008; J. BALDESCHI (a cura di), *Il tempo e la memoria. Il cinema di Alain Resnais*, Circolo del cinema Angelo Azzurro, Castelfiorentino 2010; É. COSTEIX, *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*, L'Harmattan, Parigi 2013. Su Chris Marker, cfr. I. PERNIOLA, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003; A. HABIB, V. PACI (a cura di), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Parigi 2008; K. FEIGELSON (a cura di), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Corlet, Condé-sur-



–, le suggestioni che seguono tentano di richiamare e problematizzare diversi punti toccati in questo capitolo.

Anzitutto, *Les statues meurent aussi* non è un film sull'arte in senso puro così come *Van Gogh* (1948) o *Guernica* (1950), ma un'opera che vive di una feconda commistione di tipologie e generi. Film sull'arte, certo, nell'esame che compie della scultura africana; film antropologico nelle sequenze sulle danze, i riti, le tradizioni delle popolazioni africane; reportage sociale e pamphlet polemico nelle scene che mostrano le condizioni attuali di lavoro, sfruttamento e povertà, di quelle stesse popolazioni. Quella di Resnais e Marker, autore del commento, è una denuncia veemente degli effetti del colonialismo (tanto che la censura francese ne vietò la distribuzione<sup>102</sup>), «che ha per tema la perdita di contatto del popolo africano con le proprie origini, con il nucleo originario dell'esperienza mistico-religiosa della propria arte<sup>103</sup>». Lo svuotamento del significato profondo dell'arte africana è conseguenza dello sfruttamento e della distruzione operata dal regime coloniale su queste popolazioni, private delle proprie radici e della propria identità come le statue lo sono delle loro funzioni rituali per divenire semplici oggetti di contemplazione estetica. Al centro del film si erge «quest'uomo nero mutilato della sua cultura e senza contatto con la nostra»<sup>104</sup>, spossessato sia del retaggio del passato che di prospettive per il futuro, la cui cultura è degradata ad oggetto inanimato (le statue) o a spettacolo pittoresco (le danze), in un processo tanto radicale che nemmeno i visitatori di colore dei moderni musei etnografici che osservano maschere e sculture riescono a scorgervi il reale significato che esse avevano per i loro antenati: per riprendere nuovamente il modello di Bourdieu, la cultura della classe dominante (bianca) si è tal punto imposta anche sulla classe dominata (nera), naturalizzandosi e obliterando la sua origine e i meccanismi secondo cui opera, da essere divenuta *habitus* “naturalmente” accettato fino a non essere più percepito dai singoli individui.

I riferimenti diretti al ruolo del museo in questo processo colonialista si riscontrano solo in due punti del film, ma la sua presenza e il suo potere aleggiano in tutte le sequenze riferite all'arte africana. Come le statue dell'antichità classica erose dal tempo mostrate nell'incipit, anche quelle africane sono destinate a morire nel momento in cui lo sguardo che vi si sofferma diviene uno sguardo di ordinamento classificatorio e di giudizio estetico. «Un oggetto è morto quando lo sguardo che si posava su di lui è scomparso, e quando noi saremo scomparsi i nostri oggetti andranno là dove sono quelli dei neri, al museo<sup>105</sup>». Le immagini di oggetti quotidiani (coltelli da cucina, timbri postali) musealizzati in teche con tanto di cartellino, subito accostate a quelle di maschere e sculture africane ugualmente esposte, rendono perfettamente chiara, con un velo di amara ironia, la posizione degli autori, esplicitata dal commento: «l'arte nera, noi la guardiamo come se trovasse la sua ragione d'essere nel piacere che ci dona». Piacere incarnato appunto dallo sguardo classificatorio ed estetico del museo, che permette di ordinare e incasellare l'oggetto in un astratto schema di comprensione – che può essere la storia dell'arte, o le teorie dell'antropologia, o altro ancora – e autorizza soltanto una visione contemplativa, concentrata sull'apprezzamento delle forme e delle qualità plastiche. Perduti sono però tutti quegli aspetti che vivificavano l'opera e ne costituivano l'autentica ragion d'essere, cioè la

---

Noiret 2017; R. BELLOUR, J.M. FRODON, C. VAN ASSCHE (a cura di), *Chris Marker*, La Cinémathèque Française, Parigi 2018.

<sup>102</sup> *A cuore aperto. Conversazione con Aldo Tassone*, in R. ZEMIGNAN (a cura di) *Alain Resnais*, p. 269.

<sup>103</sup> A. COSTA, *A partire dall'architettura*, p. 58.

<sup>104</sup> Dal commento del film.

<sup>105</sup> Dal commento del film.

dimensione d'uso quotidiano e quella religiosa-rituale, l'aura di sacralità derivante dal fatto che essa «ricordi la creazione del mondo e la continui» e che, attraverso di essa, «l'uomo afferma il suo dominio sulle cose imprimendovi la sua traccia e, talvolta, il suo volto». Il museo opera un'eradicazione di tutti gli aspetti pragmatici e simbolici tanto importanti per la corretta comprensione di questi manufatti, che agli occhi dei loro creatori e fruitori originari non erano «opere d'arte», bensì oggetti d'uso, «preghiere, sentinelle dei morti», vie di contatto con la divinità e simboli della possibile metamorfosi dell'umano nel naturale, e viceversa («i loro visi eterni prendono talvolta la forma di radici»). Ma «classificati, etichettati, conservati nel vetro delle vetrine e delle collezioni, [gli oggetti] entrano nella storia dell'arte, paradiso delle forme [...]. Ma al tempo stesso in cui guadagnano questo titolo di gloria, l'arte nera diviene una lingua morta».

Sembra riecheggiare in questi passaggi il quasi contemporaneo incipit del *Musée Imaginaire* di Malraux: «Un crocifisso romanico non era inizialmente una scultura, la *Madonna* di Cimabue non era un quadro, nemmeno l'*Atena* di Fidia era una statua<sup>106</sup>». È l'autorità del museo che, stabilendo cosa vi accede e cosa no, trasforma gli oggetti in opere. Questo ruolo è tanto rilevante nella società moderna che «dimentichiamo che essi [*i musei*] impongono allo spettatore una relazione tutta nuova con l'opera d'arte. Contribuiscono a liberare della loro funzione le opere d'arte che riuniscono, a metamorfosarle in quadri, fino ai ritratti<sup>107</sup>». Questa metamorfosi del manufatto in opera d'arte è dunque un'*eliminazione* di tutto ciò che non concerne il suo valore estetico: i ritratti di Rembrandt e Tiziano, scrive Malraux, non sono più ritratti di *qualcuno*, e non ci importa più sapere chi siano *L'uomo con l'elmo* o *L'uomo col guanto*, perché il quadro vale solo in quanto forma espressiva<sup>108</sup>. Il museo d'arte alla metà del Novecento, figlio di una cultura storico-artistica ancora profondamente formalista, non espone «né santi né Cristo, né oggetti di venerazione, di somiglianza, di decoro, di possesso; ma immagini delle cose, differenti dalle cose stesse, e derivanti da questa specifica differenza la loro ragione d'essere<sup>109</sup>». Sono queste soltanto le premesse per il lungo discorso che Malraux compie nel suo libro, dove questa metamorfosi dell'oggetto in immagine non presenta le medesime connotazioni mortifere del film di Resnais e Marker.

Tornando a *Les statues meurent aussi*, è dunque ancora alla questione dello sguardo, o dei possibili sguardi, che il museo viene ricondotto: non soltanto luogo della visione, bensì agente normativo di tale visione. Il caso della scultura africana della quale la società europea si impossessa, fisicamente e simbolicamente, collocandola nei propri musei e così epurandola dal contesto, dalla cultura, dall'identità di cui è frutto e alfiere, è un caso eclatante ed estremo di appropriazione forzata, di colonizzazione culturale che impone i propri modelli estetico-culturali. Il museo diviene responsabile di questo processo di appropriazione, luogo simbolo dell'emanazione di un potere culturale trasformabile in potere politico e sociale<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> A. MALRAUX, *Le Musée Imaginaire*, p. 11.

<sup>107</sup> *IVI*, p. 12.

<sup>108</sup> Questo vale se ci si attiene a un approccio formalista all'arte. Nel secondo Novecento le metodologie di analisi storico-critica delle opere si sono arricchite di nuove dimensioni grazie alle stagioni della storia sociale dell'arte, della semiotica, della pragmatica, fino agli studi sulla ricezione e ai *visual studies* contemporanei, riscoprendo l'importanza degli aspetti materiali dell'opera, delle sue funzioni sociali e culturali, delle committenze e dei contesti, della storia critica, collezionistica ed espositiva, andando oltre il paradigma estetico-formale. Ugualmente, anche i musei hanno cambiato modalità di esposizione e studio delle opere, seguendo questi mutamenti di sensibilità e di interessi.

<sup>109</sup> *IBIDEM*.

<sup>110</sup> Cfr. su questo tema E. EDWARDS, C. GOSDEN, R.B. PHILIPS (a cura di), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and material Culture*, Berg, Oxford-New York 2006 (in particolare *Part 3: Museums*) e T.

Il processo di musealizzazione corre perciò il pericolo di frapporre distanza tra l'opera e il visitatore: lo sguardo si spezza e la comprensione rimane parziale e irrisolta, poiché le molteplici sfaccettature dell'oggetto sono drasticamente ridotte alla sola componente estetica. Paradossalmente, il museo rischia di ammutolire gli oggetti che vorrebbe mettere in valore. Come non pensare alla sequenza di apertura di *Hiroshima mon amour* (1959)? Nei lunghi carrelli che esplorano lo spazio del Museo della Pace, tra plastici, mappe, bacheche, fotografie, reperti deformati, capelli caduti, metalli contorti, «le pietre bruciate, le pietre esplose», lo sguardo viene riflesso verso lo spettatore, impossibilitato ad afferrare l'indicibile della tragedia che gli oggetti esposti alla visione portano inscritta in sé; l'apparato museografico, contestualizzandoli in una cornice classificatoria e razionale, intende invece riportare tutto al dicibile, al commensurabile, all'afferrabile, inibendo una comprensione profonda. «Non hai visto niente a Hiroshima», ripete il personaggio maschile per tutto il prologo: vedere coincide con comprendere (come dovrebbe avvenire nel museo, in cui sguardo e conoscenza dovrebbero equivalersi), ma il film afferma che il museo non mostra (e non fa dunque capire) nulla di Hiroshima. Proprio il luogo deputato a preservare ed esporre il ricordo del passato è quello dove, con maggior forza, l'oblio sembra avere il sopravvento<sup>111</sup>. Un discorso simile, seppure non espresso in maniera così esplicita, è ravvisabile anche nella sequenza del museo di Auschwitz di *Notte e nebbia*, racchiuso in un «passato inaccessibile<sup>112</sup>».

Si tratta, nuovamente, di casi-limite: non tutti i musei trattano tragedie epocali come la Shoah, la bomba atomica o la rapacità del colonialismo e la sua distruzione del continente africano. Ma proprio perché casi-limite essi illuminano meglio le aporie del museo degli anni Cinquanta e Sessanta (e di quello odierno?) in una maniera che i film museali tradizionali non potrebbero fare. Le questioni di impostazione (e imposizione) di un tipo di sguardo sul visitatore, di riduzione delle prospettive da cui egli possa relazionarsi all'opera, e la possibile, conseguente distanza tra il primo e la seconda interessano pienamente anche musei e gallerie d'arte.

Ecco allora dove il film può venire in soccorso del museo, la ragione per la quale viene costantemente richiamato in soccorso al museo, al di là di intenzioni di volta e in volta più specifiche: (ri)animare i manufatti, e così annullare o almeno ridurre la distanza tra essi e il pubblico. Animare le opere d'arte nel senso di restituire loro movimento, di dinamizzarle, ma anche, più letteralmente, di dare o ridare loro l'anima<sup>113</sup>, è *topos* ricorrente nei discorsi sul film sull'arte in generale, e sul film museale in particolare. Nella brochure *Musée Film Télévision*

---

BARRINGER, T. FLYNN (a cura di), *Colonialism and the Object. Empire, material Culture and the Museum*, Routledge, Londra-New York 1998.

<sup>111</sup> Sulla sequenza di apertura e il suo «falso documentario» (definizione di Marguerite Duras), si veda P. VON BAGH, *Quindici minuti magici di «Hiroshima mon amour»*, in R. ZEMIGNAN (a cura di) *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, pp. 158-167; la dialettica tra oblio e memoria è uno dei temi portanti di tutta la produzione e la poetica resnaisiana: per un primo inquadramento, si veda S. ARECCO, *Alain Resnais, o la persistenza della memoria*, in particolare pp. 52-54.

<sup>112</sup> S. LINDEPERG, *L'avventura dello sguardo*, p. 155.

<sup>113</sup> Le riflessioni sul potere "animista" del cinema, in particolare nei confronti della natura, risalgono già agli anni Venti, soprattutto in riferimento all'idea di *photogénie* sviluppata dai teorici francesi. Richiamiamo solo un noto passaggio di Jean Epstein: «uno dei più grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti» (J. EPSTEIN, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Les Écrivains Réunis, Parigi 1926, trad. it. in J. EPSTEIN, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. PASQUALI, Fondazione Scuola nazionale di Cinema, Roma 2002, p. 47). Pochi anni dopo *Les statues meurent aussi* il legame tra cinema e animismo verrà ripreso da Edgar MORIN in *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1956; ultima trad. it., *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 78 e segg.

che nel 1972 si pone come summa finale del dibattito degli anni Sessanta sul ruolo di cinema e tv nei musei aprendo al nuovo decennio, Constant Pirlot scrive:

«L'oggetto non parla di per sé, come sembrano ritenere troppo spesso i conservatori che, forse per eccesso di scrupolo, si limitano a presentarlo ai visitatori privato di qualunque evocazione del suo contesto. [...] è un film mentale che manca allo spettatore non iniziato, sprovvisto delle conoscenze necessarie per vedere con gli occhi dell'immaginazione tutto ciò che può rivelare l'opera esposta sulla cimasa o presentata nella vetrina. Per lui, resta il più delle volte un *enigma*, un *oggetto senz'anima*, incapace di apportargli quella *gioia di conoscenza* e pertanto di apprezzarlo. Il cinema e la televisione, grazie alle loro facoltà d'evocazione e d'illustrazione di cui dispongono, sono una vena d'infinita ricchezza e s'iscrivono tra i metodi che la museografia moderna deve sforzarsi di padroneggiare per presentare al pubblico non iniziato una *storia viva, umanizzata, per restituire la loro anima* alle opere d'arte e agli oggetti delle collezioni<sup>114</sup>».

Ma anche questa facoltà di “rianimazione” del cinema viene problematizzata in *Les statues meurent aussi*: le splendide sequenze in cui le statue emergono dal buio, drammaticamente enfatizzate da luci e ombre, da fluidi movimenti di macchina e una ritmica visiva impeccabile sembrano restituire il valore magico e sacrale di queste sculture e ripristinarne in qualche modo lo status originario (la loro aura, direbbe Benjamin); tuttavia, questo trattamento filmico non fa che estetizzarle ancora di più e, osserva Antonio Costa, «nel momento stesso in cui vengono offerte alla nostra percezione *moderna*, aggiornata alla rivoluzione cubista, il testo pronuncia una durissima condanna all'estetismo del nostro sguardo<sup>115</sup>». In maniera consapevole, questa sequenza estetizza la scultura africana attraverso l'ottica della cultura artistica di inizio Novecento, anch'essa eurocentrica: una forma di colonialismo estetico dopo quello politico ed economico. Rifacendosi sempre a categorie e termini benjaminiani, il valore rituale e culturale è definitivamente svanito, soppiantato da quello espositivo che il museo instaura e il medium fotocinematografico accentua<sup>116</sup>. Troppo è andato perduto, almeno in questo caso, perché il museo o il cinema riescano a recuperare quella complessità di cui le sculture africane vivevano nel loro contesto originario.

Anche le opere muoiono, e non è detto che possano risorgere col cinema.

---

<sup>114</sup> C. PIRLOT, *Musée, Film, Télévision*, p. 16 (mio corsivo). Constant Pirlot, che diventerà in seguito direttore amministrativo del Ministero della Cultura francese del Belgio e pubblicherà diversi volumi sul patrimonio monumentale della nazione, era coinvolto attivamente nelle discussioni sul film museale fin dal simposio di Bruxelles del 1958, nel quale aveva rivestito il ruolo di *rapporteur général* per l'Unesco.

<sup>115</sup> A. COSTA, *A partire dall'architettura*, p. 58 (corsivo originale).

<sup>116</sup> Cfr. capitolo I, § *La storia dell'arte attraverso il cinema (e la fotografia)*.

## CAPITOLO VI

### DOPPIA VETRINA.

#### I FESTIVAL DI VENEZIA E BERGAMO (1958-1970)

«Siamo al momento maniaci di festival e workshop.»  
(Theodore Bowie)<sup>1</sup>

Si può a ragione affermare che le rassegne di film sull'arte siano nate precocemente, insieme al genere stesso o, quantomeno, agli enti internazionali che se ne occupavano, e che i documentari sulle arti abbiano sempre trovato spazio nei festival del cinema, fin dalla fondazione nel 1932 del più antico, quello di Venezia. Tuttavia, festival esclusivamente dedicati ad essi, volti alla valorizzazione e all'elaborazione culturale del genere, sono comparsi relativamente tardi nella parabola del film sull'arte, sul finire degli anni Cinquanta.

Una semplice rassegna di proiezioni in occasione di un convegno è ovviamente cosa ben diversa da un festival annuale e specializzato, che può svolgere in maniera regolare importanti funzioni: dare visibilità a film appartenenti a un genere di nicchia e dalla non facile distribuzione commerciale; costituire un punto d'incontro e creare occasioni di scambio e dibattito; vagliare periodicamente la produzione e valutarne la qualità, con l'obiettivo di incentivarla; costituire un luogo di riflessione critico-teorica e di bilancio storico; contribuire al panorama culturale locale in cui tali iniziative trovano posto. Tutti questi aspetti emergeranno nelle prossime pagine, che si concentreranno sull'esame comparato delle due manifestazioni più importanti per il film sull'arte non solo in Italia ma in tutta Europa: la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia, sezione minore della Mostra d'Arte Cinematografica, e il Gran Premio Bergamo Internazionale del film sull'arte e d'arte di Bergamo, entrambe inaugurate nel 1958 (con un importante antecedente veneziano nel 1957) e conclusesi nel 1970. La coincidenza di date è sintomatica di un comune sentire, che avverte nel 1957-58 la necessità di ricapitolare la vicenda ormai più che decennale del documentario sulle arti, allo scopo di rilanciarne ulteriormente l'ampia produzione corrente, e che individua nel 1970 (ma già attorno a metà anni Sessanta se ne scorgono le avvisaglie) il momento in cui il film sull'arte ha perso gran parte della sua centralità nell'orizzonte culturale, dove nuovi fenomeni sono nel frattempo emersi, tanto da non giustificare più una rassegna dedicata. In realtà, più che di completa sparizione è più opportuno parlare di un passaggio di testimone, dato che negli anni Settanta un nuovo festival prenderà il posto di Venezia e Bergamo, quello di Asolo.

I festival cinematografici, in generale, non sono un oggetto facilmente analizzabile né tantomeno definibile<sup>2</sup>. La pluralità di possibili approcci d'indagine deriva dalla molteplicità di aspetti che convergono a caratterizzare, tanto nell'accezione comune quanto negli studi, il

---

<sup>1</sup> T. BOWIE, *Film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno III, n. 16, gennaio-febbraio 1955, p. 13 (tratto da «College Art Journal», vol. 14, n. 1, Autumn 1954).

<sup>2</sup> «Domandare che cosa *sia* un festival cinematografico sembra essere una domanda a trabocchetto che spera di ingannare il proprio pubblico facendogli credere che possa essere prontamente risposta con una chiara definizione.» M. DE VALCK, *What is a film festival? How to study festivals and why you should*, in M. DE VALCK, B. KREDELL, S. LOIST (a cura di), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, Abingdon-New York 2016, p. 1.

concetto di “festival cinematografico”: mostra espositiva di film d’alto valore artistico, struttura di legittimazione culturale per l’industria dello spettacolo, piazza per scambi e accordi economici, vetrina promozionale per la città e per lo stato organizzatore come per le nazioni ospiti, rappresentate dal meglio della propria produzione filmica, occasione mondiale e ribalta per lo star system, rito sociale e mediatico codificato, avamposto di emersione e negoziazione di fenomeni e dibattiti socio-culturali più ampi<sup>3</sup>. Lo studio dei festival, rilanciato nell’alveo dei *cultural studies*, può dunque essere compiuto privilegiando questioni legate all’economia dell’entertainment, alla sociologia del pubblico, alla politica culturale degli stati, alla storia diplomatica, al fenomeno divistico, alle pratiche di selezione e programmazione che ne costituiscono l’attività “curatoriale” o ancora esaminandone il ruolo nella parabola storica e critica di un autore o di un genere filmico<sup>4</sup>, similmente a quanto accade per le esposizioni d’arte che segnano o ridefiniscono la ricezione di artisti o interi movimenti artistici. Sarà quest’ultimo l’approccio privilegiato in questa sede.

Già la prima conferenza sul film sull’arte tenutasi al Louvre nel 1948 prevede un ciclo di ben sessantaquattro film da undici nazioni diverse<sup>5</sup>. L’anno precedente il Festival du Cinéma et des Beaux-Arts di Bruxelles aveva avuto ampia risonanza, sancendo il ruolo centrale di questa nazione nel quadro del rapporto tra cinema e arti<sup>6</sup>. Ruolo ulteriormente ribadito quando, nel 1950, la seconda conferenza della FIFA si svolge nella capitale belga, accompagnata da una rassegna di sessantatré film durante la quale sono anche assegnati dei premi<sup>7</sup>.

Il dopoguerra è d’altra parte il momento in cui si assiste, accanto alla riconfigurazione di Cannes e Venezia, alla prima proliferazione di manifestazioni festivaliere, con la creazione di eventi quali Berlino, Karlovy Vary, San Sebastian, Edimburgo<sup>8</sup>: un fenomeno attraverso il quale le cinematografie europee tentano di rafforzare le proprie industrie filmiche e di contrastare l’ingombrante presenza del cinema americano, deciso a consolidare la propria presenza sui mercati del Vecchio continente indeboliti dal conflitto. Lo strumento dei festival contribuisce a questa resistenza rimarcando una diversa concezione di cinema, inteso come forma d’arte e prodotto culturale in opposizione a una visione più prettamente commerciale, legata all’industria di entertainment e maggiormente connaturata al quadro americano<sup>9</sup>. In tale prospettiva, un genere come il film sull’arte si presta ottimamente a corroborare il valore del

---

<sup>3</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016, p. 17.

<sup>4</sup> Per uno sguardo d’insieme su queste diverse possibilità, nell’ampio panorama di studi sui festival (soprattutto contemporanei) rimando, oltre che al già citato M. DE VALCK, B. KREDELL, S. LOIST (a cura di), *Film Festivals*, anche a R. PORTON (a cura di), *On Film Festivals*, Wallflower, Londra 2009; C. HING-YUK WONG, *Film Festivals. Culture, People and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey-Londra 2011; M. ACCIARI, R. MENARINI (a cura di), *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*, «Cinergie. Il Cinema e le altre Arti», n. 6, 2014; T. JENKINS (a cura di), *International Film Festivals. Contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*, I.B. Tauris, Londra-New York 2018.

<sup>5</sup> *Report on the First International Conference on Art Film*, dattiloscritto MCF/Conf.1/1, Unesco, Parigi 1948, pp. 10-15.

<sup>6</sup> J. AUBENAS, *La Belgique et l’histoire du film sur l’art. Une rencontre heureuse et forte*, in ID. (a cura di), *Le film sur l’art en Belgique 1927-1991*, Centre du Film sur l’Art, Bruxelles 1992, pp. 4-11.

<sup>7</sup> L. HAEASAERTS (a cura di), *Le film sur l’art*, numero speciale di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950, p. 2 e p. 10.

<sup>8</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, capp. 3 e 4. Si veda anche, sulla situazione italiana, D. ONGARO, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Tinarelli, Bologna 2006.

<sup>9</sup> M. DE VALCK, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 105.

cinema come arte, in questo caso acquisito *attraverso* il suo ruolo di mediatore delle arti plastiche e tradizionali.

In realtà, il contesto americano appare incline tanto quanto quello europeo a creare manifestazioni legate ai *films on art*, spesso associati agli *art films*, al cinema d'avanguardia e sperimentale che già nel 1947 aveva conosciuto un momento di pieno riconoscimento con il simposio del San Francisco Museum of Modern Art e che nel MoMA di New York aveva una sede ormai stabile<sup>10</sup>. Dall'1 al 3 settembre 1951 si tiene il primo Art Film Festival degli Stati Uniti a Woodstock, dedicato alla memoria di Robert Flaherty che, dopo aver dato la spinta iniziale alla sua costituzione, era però morto prima del suo svolgimento, il 23 luglio. Organizzato dalla Woodstock Artists Association, l'American Federation of Arts e il Film Advisory Center, sotto la guida William Mck. Chapman, il festival si prefigge di «indagare l'attuale situazione del film d'arte e di richiamare l'attenzione del pubblico sui risultati conseguiti in questo campo relativamente nuovo e inesplorato<sup>11</sup>». Il festival presenta soltanto ventitré film su più di cinquecento proposte, conferendo nove premi<sup>12</sup>: alla severità della selezione iniziale fa da contraltare una «politica di accontentamento generale seguita dai giudici<sup>13</sup>». L'anno successivo, la seconda edizione si svolge presso l'Hunter College di New York<sup>14</sup>, prima che la manifestazione si arresti per qualche anno per riprendere solo nel 1957 al Metropolitan Museum di New York, dal 26 al 28 aprile. Su quest'ultima manifestazione Theodore Bowie ha un giudizio piuttosto *tranchant*: «l'aspetto più rimarchevole del festival, e forse quello più sconcertante, è di non aver rivelato nessun film notevole né per originalità di trattamento o per qualità al di là di un certo livello di competenza tecnica. La maggior parte dei film erano rispettabili ma monotoni, oppure mostravano tutti quei difetti che la maggior parte dei critici condanna unanimemente. Dobbiamo concludere che il film sull'arte è in un momento di depressione, e in questo caso, di chi è la colpa?<sup>15</sup>». I segnali della crisi dei documentari d'arte sono già colti a quest'altezza cronologica da Bowie, alle soglie della nascita delle due rassegne italiane. D'altra parte, nemmeno per il Golden Reel Festival di Chicago del 1954, cui aveva partecipato in qualità di membro della giuria per la sezione *Graphics and visual Arts*, aveva avuto parole elogiative, valutando negativamente la selezione di film e la situazione del festival come pressoché caotica: «dei ventotto film presentati, alcuni non avevano niente a che fare con l'arte, altri non erano recenti. Nessuno sforzo è stato fatto per applicare criteri di giudizio diversi a tipi diversi di film<sup>16</sup>». Senza alcuna suddivisione interna tra i film di questa categoria<sup>17</sup>, il panorama offerto è confuso e sfocia nell'assegnazione del primo premio a un film piuttosto modesto e soprattutto non afferente alla categoria del documentario d'arte<sup>18</sup>. La qualità della

---

<sup>10</sup> Cfr. capitolo V.

<sup>11</sup> N. GIANNITRAPANI, *L'omaggio di Woodstock ai documentari sull'arte*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, anno IV, vol. VIII, 1 novembre 1951, p. 235.

<sup>12</sup> Tra i premiati ricordiamo *Une visite à Picasso* di Paul Haesaerts e *Una lezione di geometria* di Leonardo Sinigalli e Virgilio Sabel; menzioni speciali per *L'esperienza del cubismo* di Glauco Pellegrini e per *Il demoniaco dell'arte* di Carlo e Enrico Castelli Gattinara.

<sup>13</sup> IBIDEM.

<sup>14</sup> M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, supervisore prof. G. Barbieri, a.a. 2008/2009, p. 248.

<sup>15</sup> T. BOWIE, *The Third Art Film Festival*, «College Art Journal», vol. XVII, n. 1, Autumn 1957, pp. 67-68.

<sup>16</sup> T. R. BOWIE, *Film sull'arte*, p. 13.

<sup>17</sup> Saranno introdotte delle sottocategorie solo l'anno successivo: Film as Art, Film on the Arts, Curriculum Films on Arts and Crafts for Junior and High Schools, Performing Arts. IBIDEM.

<sup>18</sup> «Come potevamo evitare di concludere, tabelle numerologiche alla mano, che il migliore film artistico per il 1953-54 era *Martin et Gaston*? È un film fatto, almeno nell'intenzione, da e per bambini; la sua "arte" è certo

selezione e l'accurata struttura sono aspetti basilari per la buona riuscita di un festival e, conclude Bowie, dovrebbe dunque essere la priorità per curatori ed organizzatori.

In Europa, la presenza di film sull'arte è abbastanza diffusa nei festival del dopoguerra, sebbene non esistano sezioni dedicate al genere. Da un certo punto di vista, ciò ha la positiva conseguenza di garantire ai film sull'arte piena visibilità e accesso ai premi più prestigiosi (si pensi al Prix Spécial du Jury a *Le Mystère Picasso* a Cannes nel 1956) che una precoce "ghettizzazione" avrebbe impedito.

Se si prende il caso del festival di Venezia la presenza di film sull'arte, seppur contaminati da intenti turistici, è ravvisabile fin dalla prima edizione, con *Assisi* di Alessandro Blasetti o *Fori Imperiali* di Aldo Vergano<sup>19</sup>, seguiti nelle successive da *Cathédrales de France* nel 1934, *Das österreichische Barock* e *Le mont Saint-Michel* nel 1935. Umbro Apollonio, memoria storica della Biennale per la sua decennale attività di conservatore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, individua nel 1938 il vero debutto del film sull'arte a Venezia, con la presentazione del *Michelangelo* di Curt Oertel. L'anno successivo è la volta di *L'agneau mystique* di André Cauvin; nel 1941 è proiettato *I pini di Roma* di Mario Costa, mentre Luciano Emmer e Enrico Gras presentano *Racconto di un affresco*<sup>20</sup>: già a ridosso o all'inizio del conflitto mondiale Venezia vede avvicinarsi i capostipiti più importanti del genere, e conserverà quest'attenzione anche successivamente.

Ripresasi dopo la guerra, la Mostra vede infatti susseguirsi edizioni ricchissime in termini di documentari d'arte: dopo *Le monde de Paul Delvaux* nel 1947, il 1948 è un vero *annus mirabilis* con la presenza di *Van Gogh* di Alain Resnais, *Matisse* di François Campaux, *Aristide Maillol, sculpteur* di Jean Lods, *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck, *Carpaccio* di Longhi e Barbaro: «una serie in vero rimarchevole da ricordare<sup>21</sup>». Nel 1949 e 1950 passano in Laguna *I fratelli miracolosi* di Emmer e Gras, *Les charmes de l'existence* di Jean Grémillon e Pierre Kast, *Visite à Picasso* e *De Renoir à Picasso* di Haesaerts.

L'assetto generale della Mostra d'Arte Cinematografica si ristrutturava proprio nel 1950, quando viene inaugurata la Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte: è un passo decisivo verso la costituzione di una rassegna espressamente dedicata al film sull'arte, che per il momento rimane all'interno di una mostra più ampia, che copre l'intero spettro del cinema scientifico, educativo, culturale. «La sezione dei film d'arte veniva a sua volta divisa in sei categorie: opere pittoriche, di scultura, di architettura, a carattere musicale, sperimentali, d'avanguardia. Si sceglieva, quindi, di applicare un criterio di suddivisione non più basato sulle finalità di fondo del prodotto e sulle diverse tipologie di spettatori a cui esso era rivolto ma sulla diversa natura dei soggetti trattati<sup>22</sup>.» Le edizioni successive vedranno partecipare *L'affaire Manet* di Jean Aurel, *Henri Moore* di John Read, *Leonardo da Vinci* di Emmer, *Emile Verhaeren* di Haesaerts. Questa stagione del film sull'arte a Venezia, durata fino

---

giovane. Ha un certo fascino – assai sommario – e mentre avrebbe meritato un premio, la nostra non era certo la categoria a lui adatta.» IVI, p. 14.

<sup>19</sup> Sulla prima edizione della Mostra d'Arte Cinematografica rimando a G. GHIGI (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Edizioni della Biennale-Fabbri, Venezia-Milano 1992.

<sup>20</sup> U. APOLLONIO, *Il film sull'arte*, in *Il cinema dopo la guerra a Venezia: tendenze ed evoluzioni del film 1946-1955*, a cura di F. PAULON, Ed. dell'Ateneo, Roma 1956, p. 87. Della presenza dei film sull'arte al festival di Venezia riferisce anche Mario VERDONE in *Il film documentario*, in C. BASSOTTO (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, (Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1969), senza però, sorprendentemente, fare cenno alla presenza della Mostra Internazionale del Film sull'Arte dal 1958 in poi.

<sup>21</sup> IVI, p. 88.

<sup>22</sup> M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, p. 212.



al 1956 e già esplorata dagli studi<sup>23</sup>, coincide anche con la presenza di documentari artistici nelle prime due edizioni della Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico dell'Università di Padova, durante la quale sono premiati con il Bucranio d'argento *Der Altemberger Dom* di Hans Georg Dammonn (1956) e *L'arte di Rosai* di Carlo Ludovico Ragghianti (nel 1957)<sup>24</sup>. La categoria scomparirà dalla rassegna, in coincidenza con la nascita della Mostra del Film sull'Arte di Venezia, dal 1958, dedicandosi soltanto a film con oggetto scienze mediche, biologiche e naturali o processi industriali.

Per tutti gli anni Cinquanta Venezia rimane dunque un punto di riferimento per i film sull'arte e per le istituzioni ad essi legate: sia la FIFA che l'IIFA si contendono il supporto della Biennale generando talvolta situazioni di possibile conflitto, diplomaticamente gestite dal direttore Antonio Petrucci<sup>25</sup>. Non bisogna inoltre dimenticare che la Mostra è parte della Biennale, il cui fulcro è ovviamente l'Esposizione d'Arte, cui si aggiungono quelle di Musica (dal 1930) e di Teatro (dal 1934, e, ancora più recentemente, la Biennale Architettura dal 1980 e la Biennale Danza dal 1999): il dialogo tra le arti trova una sede naturale a Venezia, tanto da far apparire logico che la Mostra del Film sull'Arte, a partire dal 1958, sia emancipata anche dal punto di vista del calendario dalle altre manifestazioni cinematografiche (collocate tra luglio e settembre) e correlata, invece, ai vernissage delle Biennali d'Arte, indicativamente a metà giugno, divenendo così biennale anch'essa.

La situazione per il documentario artistico muta drasticamente nel 1957 per una serie di fattori coincidenti. Anzitutto, il nuovo direttore Floris Luigi Ammannati intende «riportare la Mostra su un piano d'Arte<sup>26</sup>», liberandola da eccessive influenze politiche, commerciali e locali, puntando a una maggiore autonomia gestionale<sup>27</sup>, privilegiando la qualità artistica dei film selezionati e il valore culturale del cinema, in linea con le altre anime della Biennale. In un simile progetto, perseguito fino alla fine del suo mandato nel 1960, l'attenzione al film sulle arti visive trova subito spazio, anche grazie alle pressioni e al ruolo di intermediazione di Ragghianti. Lo Studio di Storia dell'Arte e l'IIFA cominciano a profilarsi come possibili e temibili concorrenti, sia per le mostre d'arte tenute a Palazzo Strozzi sia perché, già nel 1956, l'IIFA rende noto alla Biennale di stare lavorando a una retrospettiva storica sul film sull'arte, che Ammannati si affretta a far rientrare nell'orbita veneziana, con l'accordo di Ragghianti. La retrospettiva non si terrà quell'anno per mancanza di tempo, e verrà rimandata al seguente<sup>28</sup>.

La I Mostra Retrospettiva del Film sull'Arte è fissata dall'8 all'11 agosto 1957 e si tiene, come sarà per tutte le successive edizioni, al cinema Olimpia in Campo San Gallo, a pochi passi da Piazza San Marco<sup>29</sup>. Anche la scelta di questa sede, lontana dal Lido e in pieno centro storico, tende a sottolineare la distanza di questo evento collaterale dal festival maggiore, e il suo più

---

<sup>23</sup> IVI.

<sup>24</sup> Sulla manifestazione padovana si veda E. BUZZO, *La Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico dell'Università di Padova (1956-1975)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, supervisore prof. C. Alberto Zotti Minici, a.a. 2011-2012.

<sup>25</sup> Cfr. M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, cap. 15 e, in questa tesi, il capitolo IV, § *Una cortese inimicizia: la FIFA, l'IIFA e il primato istituzionale sul film sull'arte*.

<sup>26</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 189.

<sup>27</sup> Il che condurrà anche a difficoltà di relazione con la Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film, (Fiapf), incaricata di indicare tramite i suoi comitati nazionali i film da ammettere ai festival maggiori come Cannes e Venezia.

<sup>28</sup> ARCHIVIO STORICO DELLA BIENNALE DI VENEZIA – ASAC (d'ora in poi: ASAC), Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 99, *lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Luigi Ammannati del 9 aprile 1957*.

<sup>29</sup> Il cinema Olimpia fu costruito nel 1925 dalla Società anonima Stefano Pittaluga e continuò la sua attività, con diversi cambi di gestione, fino al 1997. In anni recenti è stato riconvertito nel Teatro San Gallo.

stretto legame con il mondo delle arti antiche e del patrimonio culturale. Essa si svolge in concomitanza con la mostra su Jacopo Bassano a Palazzo Ducale<sup>30</sup>: lo stesso Ragghianti sottolinea ad Ammannati come sia possibile, «in coincidenza con la mostra del Bassano, una frequentazione forse un po' minore che in coincidenza con la Biennale. D'altro canto, poiché gran parte dei migliori films sull'arte sono dedicati all'arte antica, dal punto di vista della risonanza delle manifestazioni quella d'arte antica è più coerente e omogenea<sup>31</sup>». L'osservazione dello storico lucchese è certamente corretta, ma l'affinità tra i due eventi può essere ulteriormente sviluppata: come quella del Bassano è una mostra che esamina un autore antico e storicizzato, ponendosi come punto critico e ricapitolativo negli studi, così la retrospettiva filmica è il primo, autentico tentativo di storicizzazione di questo genere cinematografico. È insomma l'ottica storiografica ad accomunare intimamente le due iniziative. Presentando film considerati fondativi e definatori del genere, la rassegna del 1957 stabilisce un primo canone, che sarà rielaborato e approfondito nelle successive e più focalizzate retrospettive degli anni successivi<sup>32</sup>.

La Mostra vera e propria, inaugurata nel 1958 e che intende presentare una rassegna internazionale di film sull'arte prodotti nell'ultimo biennio, con giuria e premi, si coniuga invece con maggiore naturalezza all'Esposizione d'Arte, dove ogni nazione presenta – o dovrebbe presentare – l'avanguardia della propria produzione artistica. Da quanto dimostra il seppur scarno scambio di lettere tra l'IIFA e la Biennale, il programma generale e molti suggerimenti per la retrospettiva del '57 vennero dall'Istituto e spesso dallo stesso Ragghianti, che l'inaugurò con una prolusione i tre giorni di proiezioni. Nel breve opuscolo riportante il programma (non fu realizzato il catalogo critico proposto da Ragghianti, evidentemente al di sopra delle aspettative e delle possibilità della Biennale per un evento di calibro contenuto) la rassegna viene presentata come una delle «mostre specializzate di Venezia» che «verrà ad assumere una sua particolare e specifica finalità<sup>33</sup>», segno che fin dal principio l'idea era di costituire una manifestazione permanente, e non un *unicum*.

Forse per la novità dell'evento, forse per la rinomanza dei titoli presentati, la retrospettiva ottiene un buon riscontro da parte della critica e del pubblico<sup>34</sup>. Ma se l'intenzione della Biennale era di creare una mostra dedicata ai documentari d'arte per impedire che a Firenze l'IIFA facesse altrettanto, questo pericolo è solo parzialmente scongiurato.

Già dal 1956, infatti, a Bergamo Giovanni (Nino) Zucchelli sta organizzando un festival dedicato ai documentari artistici che possa propagandare la fama del centro orobico in Italia e nel mondo come città della cultura e delle arti. Presidente dell'Associazione degli Artigiani e dei Professionisti, critico d'arte e infaticabile animatore culturale, organizzatore di mostre, giornalista e direttore della «Rivista di Bergamo», appassionato collezionista di opere, Nino Zucchelli è stato un personaggio centrale della vita bergamasca per tutto il secondo Novecento, con contatti e legami nel mondo dell'arte (artisti di caratura internazionale, storici dell'arte

---

<sup>30</sup> P. ZAMPETTI (a cura di), *Mostra di Jacopo Bassano*, [catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 29 giugno-27 ottobre 1957], Alfieri, Venezia 1957.

<sup>31</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 99, *lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Luigi Ammannati del 7 aprile 1957*.

<sup>32</sup> Per l'elenco dei film inseriti in questa rassegna, così come in tutte le successive (con l'indicazione delle giurie e dei premi assegnati), rimando all'allegato *Regesto delle edizioni della Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia (1957-1970)*.

<sup>33</sup> LA BIENNALE DI VENEZIA, I Mostra retrospettiva del film sull'arte, dattiloscritto, Venezia 1957, s.n.

<sup>34</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 99, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Vittorino Veronese del 10 agosto 1957*.

come Ragghianti e Corrado Maltese), della politica e del cinema, come dimostrano i numerosi ospiti di alto profilo del Gran Premio (Zavattini, Rossellini, De Sica, Fellini). Si tornerà con maggiore attenzione sul suo percorso nella scena culturale di Bergamo nel prossimo capitolo, nel quale lo si affronterà in veste di regista, sceneggiatore e produttore di documentari d'arte. In questa sede, basti ricordare che, circa alla metà degli anni Cinquanta, all'interesse preponderante di Zucchelli per le arti figurative e applicate si affianca sempre più chiaramente quello per il cinema, in coincidenza con l'inizio dell'attività registica. Questa nuova passione lo porta a fondare il Gran Premio sulle tracce del Premio Bergamo per la pittura, concorso che risaliva agli ultimi anni Trenta. Un'impresa e un'attività da lui gestita in quasi totale autonomia, agendo da direttore, organizzatore e segretario con la collaborazione di pochissimi aiuti, tanto da far apparire il festival una sorta di «feudo personale», come gli sarà contestato alle soglie del Sessantotto. Ma questo accade alcuni anni dopo la prima edizione del Gran Premio del 1958, quando ormai il documentario sulle arti non rappresentava più il fulcro dell'evento bergamasco<sup>35</sup>.

Nel procedere attraverso i dodici anni del Gran Premio e della Mostra, si tenterà di assumere il più possibile uno sguardo alternato e sinottico, che colga similitudini e differenze tra le due manifestazioni. Il discorso focalizzerà tre *files rouges* che legano e attraversano queste esperienze, e che saranno ripresi nelle conclusioni del capitolo: anzitutto, lo spazio e l'attenzione da esse dedicati al film sull'arte in relazione alle altre tipologie di opere presentate, specie a Bergamo. In secondo luogo, i rapporti – talvolta ostili – tra i due festival, con Venezia impegnata a mantenere la propria leadership nel (sempre più affollato) panorama italiano, mentre Bergamo espande progressivamente ambizioni e raggio d'azione, fino a invadere il campo del film a soggetto. Punto focale di questi giochi d'equilibrio è lo scontro del 1966, dopo la trasformazione del Gran Premio Bergamo del Film sull'Arte e d'Arte in Gran Premio Bergamo Concorso del Film d'Autore: un cambiamento che comporta nel giro di qualche anno la totale sparizione del documentario d'arte dalla manifestazione. Infine, nell'ultima parte si esamineranno gli eventi della contestazione del '68 in entrambi i contesti, che ebbero durature conseguenze: la scomparsa della Mostra veneziana, lo sradicamento del Gran Premio da Bergamo a favore della più accogliente Sanremo.

## Sotto l'astro di Ragghianti (1958-1960)

La Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia nasce ufficialmente nel 1958, e si svolge dal 10 al 12 giugno, in coincidenza con l'inaugurazione della XXIX Biennale d'arte.

Il film sull'arte ottiene finalmente uno spazio appositamente dedicato, non più da condividere con altre tipologie di documentario e gode di una sorta di “doppia afferenza”: sebbene sia una delle diverse sezioni della Mostra d'Arte Cinematografica che animano l'estate veneziana, il suo svolgimento nei primi giorni dell'Esposizione d'arte ne fa un elemento di congiunzione tra le due anime della Biennale, nell'intento di intercettare un folto pubblico presumibilmente interessato a questo tipo di film – critici, artisti, galleristi, studenti d'arte presenti in città per il vernissage. L'aver reso autonoma questa sezione della Mostra appare

---

<sup>35</sup> Il maggiore contributo sulle vicende del Gran Premio Bergamo è la tesi di laurea di Sara MAZZOCCHI, *Gran Premio Bergamo 1958-1970. Intersezioni tra arte, cinema e critica*, Università degli Studi di Parma, relatori proff. Vanja Strukelj e Roberto Campari, a.a. 2004/2005, con regesto completo di tutte le edizioni dal 1958 al 1970.

logica decisione anche alla stampa dell'epoca, poiché in questo modo «viene ad assumere aspetto e caratteristiche proprie una Rassegna che da molti anni aveva trovato, nel quadro delle manifestazioni veneziane, un crescente rilievo – con premi, retrospettive, giurie particolari – al passo con lo sviluppo nel mondo di questo “genere” cinematografico<sup>36</sup>».

La preparazione della manifestazione si avvia ovviamente diversi mesi prima, con la stesura del regolamento inviato in prima bozza sia a Carlo Ludovico Ragghianti che a Simone Gille-Delafon per essere letto, annotato, migliorato, e per garantirsi così l'appoggio sia dell'IIFA che della FIFA.

Il contributo fondamentale di Ragghianti nel definire la formula della Mostra è rilevante fin da questi primi stadi. Se infatti Gille-Delafon non ha osservazioni da fare sul regolamento ipotizzato da Ammannati, Ragghianti, pur approvandolo nella quasi totalità, gli fa pervenire un paio di osservazioni mirate a mettere bene in chiaro, in un documento di carattere ufficiale e destinato ad ampia circolazione, l'equipollenza di IIFA e FIFA nella relazione con Venezia, se non, anzi, una certa predominanza della prima rispetto alla seconda. Ragghianti non fa infatti mistero che l'iniziativa del 1958 discenda, come logica conseguenza, dagli sforzi compiuti dall'IIFA in supporto alla Biennale per organizzare la retrospettiva del 1957, coronata dal successo. Forte di questo risultato, fa presente che sarebbe opportuno precisare il numero dei componenti della commissione di consulenza (responsabile della selezione preventiva dei film), stabilendo, già in sede di regolamento, che i membri designati dall'IIFA e dalla FIFA siano in numero uguale e che tale commissione assuma anche le funzioni di giuria nei giorni della Mostra. Infine, prega Ammannati «di far precedere l'IIFA alla FIFA, in quanto è il primo che ha sostenuto l'iniziativa di questa mostra<sup>37</sup>». Le indicazioni, pur trovando riscontro da parte del direttore, non verranno apportate al regolamento. In realtà, il supporto che Venezia si aspettava da parte degli organi internazionali si rivela minore del previsto, e lo sforzo organizzativo è tutto a carico della Biennale: «malgrado che la collaborazione degli organi internazionali sia stata inferiore al previsto e che di conseguenza la Direzione della Mostra abbia dovuto, con i propri mezzi, andare alla ricerca delle opere da presentare in concorso, l'interesse del pubblico, sia locale che internazionale, [...] è stato enorme<sup>38</sup>».

La Mostra si inaugura con un discorso del direttore generale delle relazioni culturali con l'estero del Ministero degli Affari Esteri, Mario Conti<sup>39</sup>, seguito da un breve intervento di Vittorino Veronese, Presidente del Consiglio Esecutivo dell'Unesco, che sottolinea come, nel portare il documentario sull'arte al pubblico di critici, storici, esperti e appassionati d'arte, «la Mostra del Film sull'Arte assolve una precisa funzione culturale<sup>40</sup>». Tra i trentasei film di dodici diversi paesi, la giuria presieduta da Rodolfo Pallucchini<sup>41</sup> «mentre rileva una partecipazione

---

<sup>36</sup> ASAC, Raccolta Documentaria, *serie Cinema*, 1958 busta 5, *Si è svolta a Venezia la prima Mostra Internazionale del Film sull'Arte*, «Araldo dello Spettacolo», 14 giugno 1958.

<sup>37</sup> ASAC, Fondo storico, *serie Cinema*, busta n. 107, *lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Luigi Ammannati del 15 ottobre 1957*.

<sup>38</sup> LA BIENNALE DI VENEZIA, *Relazione della I Mostra Internazionale del Film sull'Arte*, in *I Mostra Internazionale del Film sull'arte*, dattiloscritto, p. 72.

<sup>39</sup> Riportato IVI, pp. 7-10. Il discorso, piuttosto generico, dopo aver introdotto le diverse declinazioni assunte dal film sull'arte ribadisce la necessità di sfolire il quadro legislativo di regolamentazione della cinematografia, per garantire maggiori supporto economico e circolazione nazionale e internazionale ai film culturali.

<sup>40</sup> IVI, p. 6. Veronese, politico di area cattolica (era stato presidente dell'Azione Cattolica Italiana), divenne Direttore Generale dell'Unesco proprio quell'anno e rimase in carica fino al 1961.

<sup>41</sup> Pallucchini fu nominato Presidente della giuria solo alla fine del mese di maggio, dopo il forfait di James Johnson Sweeney, che, nonostante avesse accettato l'incarico, non poté all'ultimo lasciare New York per problemi inerenti il cantiere del nuovo Guggenheim Museum progetto da Frank Lloyd Wright.

nel suo complesso valida, non ritiene di poter individuare fra i film presentati in concorso un'opera che nettamente si stacchi dalle altre, e alla quale assegnare il Gran Premio San Marco<sup>42</sup>». La decisione di non assegnare il massimo riconoscimento non fu presa a cuor leggero, come ci rivela il verbale stilato da Alberto Caldana: «su proposta di Apollonio, il presidente chiede se qualcuno dei presenti ha proposte da fare in merito all'assegnazione del Gran Premio San Marco. Tutti rispondono in modo negativo, al che Pallucchini fa presente l'opportunità di assegnare un primo premio, trattandosi della prima Mostra del genere, e servendo il premio assegnato a dar lustro alla manifestazione. Apollonio sostiene invece la necessità di essere severi, perché questo è l'unico modo, secondo lui, di dar prestigio alla Mostra<sup>43</sup>». La linea dura di Apollonio prevale, al fine di mandare un inequivocabile messaggio di serietà e intransigenza. Lo stesso Caldana su «Bianco e Nero» ribadisce come

«la produzione di film sull'arte stia segnando un po' il passo in tutto il mondo; cosicché, se non è stato difficile per gli organizzatori mettere insieme un programma sufficiente per sostenere gli spettacoli previsti per i tre giorni della Mostra [...] non altrettanto facile naturalmente è stato il problema di poter disporre di opere tutte valide, talché si è dovuta fare qualche concessione sul terreno qualitativo, lasciando alla giuria e ai suoi giusti criteri di severità l'individuazione dei film più meritevoli<sup>44</sup>».

Il problema, per Caldana, non sta tanto nella selezione della Mostra, quanto nel livello generale della produzione che si sta deprimendo sempre più velocemente, come anche Raghianti aveva scritto ad Ammannati qualche settimana prima della manifestazione: «ciò che mi preoccupa fortemente è la situazione della produzione di films sull'arte, sia in Italia che all'estero. [...] In effetti, stiamo assistendo alla sparizione dei films sull'arte da ogni tipo di spettacolo (in seguito alla nuova legge sul documentario), mentre la TV fa cose tutte per conto suo<sup>45</sup> e in verità, a quel che mi dicono, sono tutt'altro che buone, anche fuori d'Italia<sup>46</sup>».

Nelle motivazioni della giuria viene esplicitamente indicata l'impossibilità di poter prendere in considerazione *Sous le masque noir* di Paul Haesaerts perché presentato fuori concorso, il che fa ipotizzare la volontà della giuria di premiarlo, se solo avesse potuto. Il film belga sarà, qualche settimana dopo, il primo vincitore del Gran Premio Bergamo, e proprio per partecipare alla rassegna bergamasca viene ritirato dal concorso veneziano. Mentre infatti quest'ultimo, per quanto prestigioso, assegna titoli soltanto onorifici, quello bergamasco prevede un primo premio di ben tre milioni di lire. In una lettera indirizzata ad Ammannati, è la stessa casa di produzione Art et Cinéma a pregarlo di voler proiettare il film fuori concorso per non

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 68.

<sup>43</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *Resoconto della seduta finale della giuria*, [p. 2].

<sup>44</sup> A. CALDANA, *Primo a Venezia il film sull'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 9, settembre 1958, pp. 37-38.

<sup>45</sup> Alla presenza dell'arte in televisione e al ruolo che essa ha, o dovrebbe avere, nell'educazione artistica degli spettatori, Raghianti dedicherà un lungo articolo su «SeleArte», in cui esamina nel dettaglio l'offerta di programmi sull'arte nel triennio 1958-1960. Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Radio, televisione ed arti*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno X, n. 57, maggio-giugno 1962, pp. 64-73. Sul rapporto tra lo storico dell'arte toscano e la televisione cfr. S. LISCHI, *Chiaroscuri elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Raghianti*, in M. SCOTINI, (a cura di), *Carlo Ludovico Raghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Raghianti, Lucca, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000], Charta, Milano 2000, pp. 204-218.

<sup>46</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Carlo Ludovico Raghianti a Floris Luigi Ammannati del 27 aprile 1958*. Proprio in ragione di queste considerazioni, Raghianti accenna all'intenzione di organizzare una riunione sui problemi della distribuzione dei film culturali alla prima edizione del Gran Premio Bergamo, con rappresentanti IIFA, FIFA, CIDALC, Unesco e anche della Biennale.

pregiudicare le possibilità di vittoria a Bergamo, poiché «date le difficoltà finanziarie che incontra qualunque produttore di film sull'arte, è suo dovere tentare tutte le strade in suo potere per raccogliere il denaro necessario a proseguire la sua attività<sup>47</sup>».

La questione dei premi è il primo terreno di scontro tra le due manifestazioni, in una fase in cui Ragghianti svolge ancora funzione di intermediario, sempre con un occhio al suo Istituto Internazionale che non può che giovare dall'essere partner di entrambe.

È proprio Ragghianti ad avvertire per primo Ammannati, con una lettera del 2 gennaio 1958, dell'intenzione di Zucchelli di realizzare una mostra a premi sul film sull'arte, per la quale il bergamasco ha chiesto l'appoggio dell'IIFA (e della FIFA). Ragghianti, negli interessi dell'Istituto, non può che accordare tale sostegno, ma precisa ad Ammannati di aver imposto a Zucchelli tre condizioni: escludere ogni iniziativa che possa interferire con Venezia, circoscrivere interessi e temi così che la rassegna di Bergamo sia complementare e non concorrenziale a quella lagunare, e invitare Ammannati come membro della giuria. A fronte di rassicurazioni da parte di Zucchelli, Ragghianti invita il direttore della Mostra veneziana ad accordare il patrocinio al Gran Premio, dal momento che «sempre più rare sono le manifestazioni e gli incoraggiamenti al film sull'arte, e ciò in un momento in cui la stessa produzione commerciale, che era così numerosa ancora due anni fa, è andata affievolendosi e soprattutto scadendo di qualità<sup>48</sup>».

L'iniziale sostegno garantito da Ammannati si incrina però alla lettura del regolamento stilato da Zucchelli per il Gran Premio, dove all'articolo 2 si legge che potranno partecipare film «che non abbiano conseguito premi in altri concorsi, mostre o festival in Italia o all'estero<sup>49</sup>». Il timore di Ammannati (giustificato dai fatti successivi) è che, visto il carattere economico di questa competizione, i produttori deserteranno Venezia per iscriverne i propri film a Bergamo: «questo, naturalmente, dato che i premi di Bergamo sono consistenti e reali, potrebbe far preferire ad alcuni produttori, mossi soprattutto da interessi economici, Bergamo eliminando Venezia. [...] così come noi abbiamo autorizzato ed incoraggiato la Rassegna del Documentario Scientifico e Didattico a Padova a condizione che si facesse dopo la Mostra di Venezia, e che i film partecipanti alla Mostra del Documentario di Venezia potessero partecipare a condizione di parità, indipendentemente dal fatto che fossero stati premiati o meno, alla Rassegna del documentario, lo stesso principio e lo stesso criterio vale per Bergamo<sup>50</sup>». Mentre Ragghianti si affretta a ribadire il suo sostegno ad Ammannati («d'altronde era ignota sia al dr. Zucchelli che a noi (né ci era stata segnalata) la clausola di accordo tra Biennale e manifestazione padovana<sup>51</sup>»), la situazione si appiana con un comunicato stampa del 2 maggio (rilasciato nonostante qualche resistenza da parte di Zucchelli<sup>52</sup>) in cui si specifica che «le condizioni previste dall'Art. 2 del regolamento [*del Gran Premio*] non sono applicabili

---

<sup>47</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Art et Cinéma a Floris Luigi Ammannati del 30 maggio 1958*.

<sup>48</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Luigi Ammannati del 2 gennaio 1958*.

<sup>49</sup> N. ZUCHELLI, *L'internazionale Gran Premio Bergamo del film sull'arte e del film d'arte*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 3, marzo 1958, p. 7.

<sup>50</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Nino Zucchelli, 18 aprile 1958*.

<sup>51</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Luigi Ammannati del 27 aprile 1958*.

<sup>52</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 131, *Biglietto di Enzo Cagnato (Segretario della Mostra d'Arte Cinematografica) a Floris Luigi Ammannati del 2 maggio 1958*.

ai produttori e a quanti presentino film alla Mostra di Venezia<sup>53</sup>». Ciò tuttavia non risolve completamente il problema, come il caso di *Sous le masque noir* dimostra.

«Ci informate che, in seguito a un accordo con il signor Zucchelli, i film premiati che parteciperanno a Venezia saranno qualificati per partecipare al festival di Bergamo. Senza pregiudicare in alcun modo le possibilità che avrebbe qualcuno dei nostri film di ottenere un trofeo al vostro festival, riteniamo tuttavia che se questa eventualità dovesse realizzarsi saremmo a Bergamo in una posizione decisamente più sfavorevole *vis-à-vis* di un concorrente di uguale qualità che non sia stato premiato a Venezia. Per questo vi proponiamo di partecipare fuori concorso al vostro festival di Venezia<sup>54</sup>.»

La medesima situazione si ripeterà in altre occasioni negli anni successivi, seppur sporadicamente. La compresenza dei due festival è comunque, fin da subito, avvertita come possibile fattore di rischio e debolezza per entrambi. Alberto Caldana, con un non troppo velato riferimento all'evento lombardo, si augura che Venezia possa crescere e migliorarsi «a meno che altre manifestazioni non si organizzino ancora, sulla falsariga e in clima di concorrenza con questa, creando anche qui [...] inflazione di mostre e scarsezza di film degni di essere presentati. Proprio per questa ragione i due documentari di Haesaerts sono stati dati fuori concorso<sup>55</sup>.»

Risolta la questione del regolamento, gli attriti tra Zucchelli e Ammannati non si placano: in una lettera dai toni veementi del 19 giugno, il bergamasco chiede chiarimenti su una dichiarazione letta nell'«Araldo dello Spettacolo», in cui Ammannati avrebbe dichiarato che «[la manifestazione di Venezia] è la prima del genere che si realizzi sul piano internazionale e [che] sarà ripresa e sviluppata, sotto il patrocinio e l'organizzazione della Mostra, a Bergamo l'8 e il 9 settembre prossimi in occasione del Gran Premio Bergamo<sup>56</sup>». Zucchelli lamenta che, da tali affermazioni, sembrerebbe che quella di Bergamo sia una semplice costola minore di Venezia, quando si tratta invece di un festival completamente diverso e indipendente. Con una missiva del 25 giugno Ammannati risponde che le sue dichiarazioni sono state fraintese e che il giornalista ha «messo insieme varie notizie ed ha ricomposto un mosaico ad uso un po' personale», prima di chiudere con una stoccata al suo interlocutore: «quindi mi pare che non ci sia nessuna ragione d'allarme da parte tua anche se, permettimi di dirti, un eventuale patrocinio della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia al Gran Premio Bergamo non sarebbe poi tanto da schifare, come sembrerebbe dalla tua lettera<sup>57</sup>».

Membro ufficiale della giuria del primo Gran Premio presieduta da Ragghianti, come questi aveva espressamente richiesto per suggellare il legame tra le due manifestazioni, nella relazione della seduta di assegnazione dei premi (stilata da Zucchelli in qualità di segretario e pubblicata sulla «Rivista di Bergamo»<sup>58</sup>), il nome di Ammannati non compare, facendo sorgere il dubbio

---

<sup>53</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 131, *Comunicato stampa del Gran Premio Bergamo del 2 maggio 1958*.

<sup>54</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Art et Cinéma a Floris Luigi Ammannati del 30 maggio 1958*.

<sup>55</sup> A. CALDANA, *Primo a Venezia il film sull'arte*, p. 20. Oltre a *Sous le masque noir* Haesaerts presentò anche *Ordre et beauté par l'urbanisme*.

<sup>56</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 131, *lettera di Nino Zucchelli a Floris Luigi Ammannati del 19 giugno 1958*.

<sup>57</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 131, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Nino Zucchelli del 25 giugno 1958*.

<sup>58</sup> *Relazione e decisioni della giuria per l'assegnazione dei premi*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto-settembre 1958, pp. 6-7.

che, pur avendo inizialmente confermato la sua presenza, questi non abbia alla fine risposto all'invito.

Nel settembre del 1958 prende dunque avvio il Gran Premio Bergamo, annunciato da un lungo e dettagliato articolo sulla «Rivista di Bergamo», organo di stampa ufficiale del festival<sup>59</sup>, in cui Nino Zucchelli illustra le difficoltà burocratiche incontrate nei due anni precedenti per riuscire a dare vita a questo progetto, *in primis* i necessari riconoscimenti da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, della FIFA e dell'IIFA: «Bergamo ha, ed avrà nel tempo, una invidiata manifestazione cinematografica a carattere permanente, unica, per ora, nel suo genere, al mondo, per talune spiccate caratteristiche d'indole culturale e organizzativa<sup>60</sup>».

Gli intenti di Zucchelli sono tanto artistici quanto turistici, e il Gran Premio non verrà mai meno a questa doppia matrice: evento culturale di livello internazionale e al contempo occasione di ribalta per la città. Con visione lungimirante, in fondo non diversa da quella che aveva animato la fondazione della Mostra di Venezia agli inizi degli anni Trenta e simile a diversi altri casi, Zucchelli vede nel festival un fattore di rilancio di Bergamo come città d'arte e di cultura a trecentosessanta gradi, al di là del contesto cinematografico.

«[...] il vantaggio per Bergamo e i bergamaschi dovrà essere valutato anzitutto sotto l'aspetto morale e spirituale, senza prescindere da quello sociale ed economico o, in termini più correnti, turistico, poiché il turismo economicamente produttivo non è dato dalle sterili iniziative fini a se stesse e di limitato interesse territoriale, bensì da quelle di più larga risonanza internazionale come il Gran Premio Bergamo, perché alla base delle sue alte prerogative di specifico elevato valore culturale ed artistico si trovano implicitamente le premesse più valide e positive di una vera incrementante politica turistica<sup>61</sup>.»

La manifestazione, nel suo primo triennio, viene modellata, oltre che dal suo creatore e direttore, anche dall'apporto fondamentale di Ragghianti che ne presiede la giuria dal 1958 al 1960<sup>62</sup>. In questo periodo iniziale il festival si occupa primariamente di film sull'arte, nelle molteplici declinazioni che tale espressione poteva assumere. La figura di Ragghianti rappresenta una sicura garanzia di legittimazione a livello internazionale, ulteriormente avallata dalle personalità da lui coinvolte nella giuria in quegli anni come Bolen, Verdone, Argan, Bowie e molti altri.

«Seppur accentratore sotto il profilo organizzativo, Zucchelli ha ben chiara la necessità di dare credibilità al Gran Premio Bergamo raggruppando una giuria di personaggi di primo piano in ambito nazionale e internazionale; questo organismo svolge fin dalla prima edizione un ruolo-guida nel decidere le linee culturali del festival avendo la possibilità di scegliere in piena autonomia i film ritenuti più meritevoli e di valorizzare e far conoscere

---

<sup>59</sup> Riprendendo una testata di origine ottocentesca, la «Rivista di Bergamo» viene rifondata nel 1949 e Zucchelli vi partecipa fin dal principio, assumendone nel 1954 la direzione che non lascerà più per quarant'anni, fino alla morte nel 1994. Tra il 1951 e il 1954 il periodico mensile muta il titolo in «Gazzetta di Bergamo», ma con l'avvento della direzione zucchelliana torna alla denominazione originaria. Sarà l'organo ufficiale di tutte le edizioni del Gran Premio Bergamo prima (1958-1970) e della Mostra del film d'autore poi (1971-1994), dedicando annualmente un doppio numero all'evento.

<sup>60</sup> N. ZUCCHELLI, *L'internazionale Gran Premio Bergamo del film sull'arte e del film d'arte*, p. 6.

<sup>61</sup> Ivi, p. 10.

<sup>62</sup> Il ruolo di segretario, per tutte le edizioni del Gran Premio, sarà ricoperto da Nino Zucchelli, dunque membro permanente della giuria.



cinematografie minori, che trovano a Bergamo una cassa di risonanza aperta e ricettiva, in notevole anticipo rispetto ad altre manifestazioni più istituzionalizzate<sup>63</sup>.»

L'assegnazione del Gran Premio a Paul Haesaerts non fa che accentuare il prestigio della neonata rassegna, che ricompensa uno degli nomi più autorevoli del panorama del film sull'arte. Il successo della prima edizione del Gran Premio è indubbio: le voci di elogio sono numerose e concordi<sup>64</sup>, e trovano un'efficace sintesi nel giudizio espresso da padre Nazareno Taddei sull'«Osservatore Romano» e riportato dalla «Rivista di Bergamo»: «Il I Gran Premio Bergamo Internazionale del film d'arte e sull'arte si è presentato con tutti i carismi del neofita: impegno, serietà, intelligenza e – diciamo anche – onestà. Germi vivi e vitali destinati a svilupparsi ulteriormente<sup>65</sup>.»

Unanimi entusiasmi si riscontrano per la scelta del luogo delle proiezioni, l'antica chiesa gotica di Sant'Agostino («garanzia di netto rifiuto per qualunque tipo di commercialismo e mondanità<sup>66</sup>»), che suscita l'ammirazione di Raghianti e di Paul Haesaerts:

«Il lampo di genio nell'organizzazione del Gran Premio Bergamo è d'aver accolto i nostri film sotto una volta senza tempo, dove regna lo spirito di Lascaux, di Vézelay e di Ronchamps, dove aleggia il silenzio della perennità e della riflessione, la volta della Chiesa sconsecrata di Sant'Agostino, d'aver collocato al fondo e al centro di questo silenzio, come una vetrata, al posto del paliotto, lo schermo gigantesco dove milioni di immagini si sono avvicendate, proiettate da tutto il mondo verso quell'altura che è lo spiazzo-promontorio della Fara di Bergamo<sup>67</sup>.»

Il riutilizzo della chiesa (divenuta in epoca napoleonica magazzino e in seguito abbandonata) appare estremamente appropriato anche al critico cinematografico bergamasco Sandro Zambetti, poiché l'ambiente, lungi dall'essere semplice cornice all'evento, «entra a far parte del quadro», conferendo dignità e rilievo ai film che vi vengono presentati.

«Fra queste mura solenni, sotto quelle arcate che parlano di secoli, il cinema non è più una forma di spettacolo ma è come portato, volente o nolente, a manifestarsi per quello che è essenzialmente: il linguaggio del nostro tempo, che ritrova tale sua dignità proprio nella possibilità di essere messo a confronto con quello delle generazioni che si esprimevano innalzando maestose cattedrali. Il confronto è quanto mai arduo e impegnativo, ma induce di per se stesso ad una serietà a cui, in qualsiasi altro luogo, si potrebbe sfuggire facilmente. In S. Agostino un cinema che non abbia coscienza della sua dignità, che si perda in formule equivoche di facile divertimento, non è neppure immaginabile, perché se tale deprecabile eventualità si verificasse, il contrasto con la serietà del luogo sarebbe talmente stridente da bruciare in partenza ogni possibile sviluppo dell'iniziativa su tale strada<sup>68</sup>.»

---

<sup>63</sup> S. MAZZOCCHI, *Carlo Ludovico Raghianti e il Gran Premio Bergamo del Film sull'Arte e d'Arte*, «LUK. Studi e attività della Fondazione Raghianti», nuova serie, n. 10-11, gennaio-dicembre 2007, p. 80.

<sup>64</sup> Tra le manifestazioni di consenso, S. GILLE-DELAFFON, *L'adesione e l'appoggio della Fédération Internationale du Film sur l'Art*; U. APOLLONIO, *Sul linguaggio filmico nella cultura moderna*; F.N. BOLEN, *Il lavoro della giuria in un clima di perfetta serenità*; J. READ, *Pensieri per il II Gran Premio Bergamo*, tutti in «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958.

<sup>65</sup> N. TADDEI, *La fisionomia e le caratteristiche del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 38.

<sup>66</sup> M. CASOLARO, *La fisionomia e le caratteristiche del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 39.

<sup>67</sup> P. HAESAERTS, *Quando Bergamo ci chiama*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 3.

<sup>68</sup> S. ZAMBETTI, *Coraggio e chiarezza di idee*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 41. Nello stesso numero, un articolo è dedicato alla storia della chiesa e al suo recupero in occasione del

Se il recupero dell'antico convento, che resterà sede del festival per i successivi dodici anni, trova dunque concorde apprezzamento, ugualmente unanimi sono alcune critiche e proposte di miglioramento mosse alla struttura del festival, in particolare alla sua denominazione e alle sottocategorie di film individuate dal regolamento<sup>69</sup>.

È anzitutto l'espressione *film d'arte* a suscitare dubbi, dal momento che si presta a interpretazioni estremamente variabili, divenendo potenzialmente pretesto di ammissione per film di natura troppo varia tra loro. «Che cosa significa infatti “film d'arte”? Significa film che non si proponga assolutamente intenti commerciali, ma unicamente estetici o culturali, e che mantenga, sia pure nel senso più vasto del termine, un carattere “sperimentale”. È una formula quindi alquanto latitudinaria e che non riesce a non essere un po' ambigua<sup>70</sup>». È lo stesso Raghianti, nel suo bilancio finale della prima edizione, a suggerire una più chiara definizione di campo e d'intenti per le annate future:

«sarà utile specificare meglio, diremo con più stretta approssimazione, la categoria dei films che si intende accogliere e vagliare. L'esperienza di questo primo anno ha mostrato che la latitudine con la quale è interpretato il termine “film d'arte”, includendovi cioè cortometraggi “a soggetto” ed anche tecnico-dimostrativi, ha per effetto l'invio alla mostra di un notevole numero di produzioni, che non solo non hanno rapporto con una materia d'arte, ma non sono realizzati con quell'intento e quella misura di espressione per immagini, che non possono non essere requisito primo per un film d'arte<sup>71</sup>».

Zucchelli risponde direttamente a queste critiche:

«un problema invece che la critica medesima ha sollevato e lungamente dibattuto durante la conferenza stampa e in alcuni incontri e interviste con lo scrivente (e che continua ad essere dibattuto a mezzo della stampa, come risulta anche da alcune autorevoli testimonianze che più avanti pubblichiamo) è quello riferentesi alla testata, o, se si vuole, alla ragione sociale del Gran Premio Bergamo. Secondo tale critica nel “Bergamo” tutto funziona tranne una cosa: la definizione del “film d'arte”. E si dice: poiché anche Cannes e Venezia fanno la mostra del film d'arte, il “Bergamo” potrebbe diventare un doppione o il festival dei festival<sup>72</sup>».

La questione della denominazione è dunque più delicata di quanto possa apparire in prima battuta: si tratta infatti di giustificare la presenza di un nuovo festival in un panorama sempre più affollato di iniziative simili e concorrenti tra loro. A difesa della formula “film d'arte”, Zucchelli adduce il fatto che essa è direttamente legata alla categoria del “film televisivo d'arte

---

festival (G. FANTINI, *Sugli spalti delle Mura di Bergamo rinasce alla cultura l'ex Convento di Sant'Agostino*, pp. 51-56).

<sup>69</sup> Il concorso si articola infatti in Mostra del film sull'architettura, del film sull'arte contemporanea, del film didattico sull'arte e del film televisivo d'arte e sull'arte. Oltre al Gran Premio da tre milioni di lire andato a *Sous le masque noir* di Paul Haesaerts, ne erano previsti altri tre da un milione, conferiti quell'anno a *A Sculptor's Landscape* di John Read, *La lumière des ténèbres* di Charles Conrad e Charles Abel, e, ex-aequo, a *La vita è un dono* di Nelo Risi e *Plastik '58. Kleine Schöpfungsgeschichte* di Herbert Segelke. Nonostante la contrarietà del giurato Bruno Zevi, il premio per il miglior film sull'architettura non fu assegnato.

<sup>70</sup> C. MOLINARI, *Critica e divulgazione del film sull'arte. Postilla al I Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 42.

<sup>71</sup> C.L. RAGGHIANI, *Avvenire del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 26.

<sup>72</sup> N. ZUCHELLI, *Come e perché è sorto il Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, pp. 22-23.

e sull'arte" del concorso<sup>73</sup>; per "film televisivi d'arte", prosegue, si intendono quei film che rispettando le caratteristiche peculiari del medium televisivo (diverse seppur affini a quelle del cinema) «per contenuto e linguaggio raggiungano quell'unità di livello poetico ed estetico da classificarsi ed elevarsi ad opere d'arte<sup>74</sup>». Una spiegazione, che, com'è facile notare, non scioglie l'ambiguità programmatica dell'espressione "film d'arte". Nonostante gli sforzi per fugare queste critiche, infatti, è chiaro che l'intento del direttore è quello di tenere aperta la porta del festival a un'ampia varietà, potenzialmente inesauribile, di proposte filmiche, senza specializzare troppo il festival in un settore di nicchia quale il "film sull'arte", come invece viene suggerito da più parti.

La volontà di allargare il campo d'azione del festival anche al film al soggetto per renderlo una manifestazione di maggiore portata di un festival specialistico è perciò già presente *in nuce* fin dalla prima edizione, sebbene assumerà maggiori e più esplicite proporzioni solo negli anni Sessanta. Al momento, l'apertura è però rivolta solo a quei film a soggetto specificatamente pensati per la tv, il che rappresentava effettivamente un fattore di distinzione importante nel panorama degli eventi cinematografici di quegli anni.

La denominazione *Gran Premio Bergamo Internazionale del film d'arte e sull'arte* non viene dunque modificata per la successiva edizione del 1959, nonostante anche da Venezia arrivi un'esplicita richiesta in tal senso: «desidero farti presente il nostro desiderio, ai fini di una effettiva collaborazione, che il Gran Premio Bergamo rimanga nei limiti concordati [...] e pertanto sarà opportuno modificare la denominazione attuale che si presta ad interpretazioni non esatte. Nel regolamento dovrà essere esplicitamente menzionato che i film sull'Arte presentati a Venezia potranno partecipare con assoluta parità in concorso<sup>75</sup>».

Dopo l'ampio consenso ottenuto dalla prima edizione, con alcuni dei film riproposti in una rassegna fiorentina curata dall'IIFA e in alcuni circoli di Milano, Torino e Roma, Zucchelli rilancia il festival aumentando sia l'ammontare dei premi (da sei a dieci milioni di lire totali) sia il numero delle sezioni nelle quali esso si articola. Oltre a quelle dell'anno precedente si aggiungono la "mostra del film animato", assecondando le indicazioni emerse alla fine dell'edizione del 1958 di dedicare un apposito spazio a questa tipologia di film; la "mostra del film artistico per il turismo italiano", «per i film di precipuo interesse turistico realizzati con intendimento culturali ed artistici<sup>76</sup>», che prevede ben due premi da un milione di lire ciascuno messi a disposizione dall'Ente Nazionale Italiano per il Turismo (ENIT); infine, la "mostra dei film cinematografici e dei film televisivi delle arti", fumosa categoria che non sembra avere, dalla descrizione datane nel regolamento, particolari elementi che la differenziano dalle altre. Giungono alla commissione selezionatrice 227 film, dei quali ben 188 sono ammessi al concorso, svoltosi dal 7 al 13 settembre. Quest'ampia partecipazione è indicativa dell'eco che la manifestazione orobica aveva suscitato in un solo anno.

«Questo significò che il concorso o festival non era un'iniziativa sporadica, priva di basi e senza preciso nesso con il cinema e la critica, ma anzi un'impresa che sorgeva nel consenso degli interessati, i quali contribuirono in varia misura a far sì che il Gran Premio Bergamo

---

<sup>73</sup> Motivo di specifica perplessità tra gli ospiti e i giornalisti erano stati proprio alcuni film inclusi in questa sezione. Cfr. S. GILLE-DELAFFON, *L'adesione e l'appoggio della Fédération Internationale du Film sur l'Art*, p. 28.

<sup>74</sup> *IBIDEM.*

<sup>75</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 131, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Nino Zucchelli del 2 dicembre 1958.*

<sup>76</sup> *Art. 1, Regolamento*, «Rivista di Bergamo», anno X, n. 2, febbraio 1959, p. 20.

soddisfacesse ad esigenze sentite e non compensate, in un quadro ultranazionale. [...] Il quadro essenziale è rimasto il medesimo, ma le categorie hanno subito una ulteriore e più esatta specificazione, rispondendo meglio alla produzione ed alle sue funzioni culturali<sup>77</sup>».

Sempre Ragghianti, presidente di giuria, traccia un quadro complessivo della seconda edizione: «Più che la partecipazione quantitativa, che pure di per sé è un elemento sintomatico, è stato sottolineato il livello elevato della produzione inviata al concorso, livello che è apparso, in media, superiore a quello dell'anno precedente<sup>78</sup>». L'attenzione sembra spostarsi dal documentario d'arte propriamente detto al film d'arte in senso lato: significativa l'attribuzione del Gran Premio a *The Hidden World* dell'americano Robert Snyder (che pure aveva realizzato film sull'arte, per esempio su Michelangelo), pellicola innovativa dedicata al mondo degli insetti realizzata con tecniche all'avanguardia e con la voce narrante di Gregory Peck: un film dunque di sicuro valore cinematografico, ma più afferente alla categoria del documentario scientifico che al film sull'arte<sup>79</sup>. Anche il resoconto dell'evento presentato dalla «Rivista di Bergamo» acuisce l'impressione che i documentari sulle arti, pur presenti in numero considerevole, siano in minore risalto rispetto ad altri film che la manifestazione può fregiarsi di presentare in anteprima o quasi: *India* di Roberto Rossellini (ospite d'onore), *La Seine a rencontré Paris* di Joris Ivens, i film di Vittorio de Seta ampiamente lodati<sup>80</sup>, il documentario *Tu es Pierre* su papa Giovanni XXIII, il cinema d'animazione jugoslavo che troverà in Bergamo una vetrina importante e costante per anni.

Anche nell'edizione dell'anno seguente, l'ultima che vede Ragghianti alla direzione della giuria, a vincere il Gran Premio non è un film prettamente sulle arti figurative, bensì *Hafen-Rhythmus* del regista tedesco Wolf Hart, un'opera cinematografica che, nel descrivere la vita del porto di Brema, già dal titolo si riallaccia alla tradizione del documentario urbano e alle sinfonie cittadine di scuola tedesca-olandese del periodo tra le due guerre come *Regen* di Joris Ivens, *Berlin, Symphonie der Grossstadt* di Walter Ruttmann o *Marseille vieux port* di László Moholy-Nagy. Invariato nella formula e nelle sezioni in cui è suddiviso, il festival presenta dal 10 al 18 settembre 77 film, meno della metà rispetto all'anno precedente. Il cinema d'animazione si conferma un ambito di primario interesse: nell'edizione del 1960 il focus è su quello italiano, che può trovare a Bergamo l'occasione per rilanciarsi e rinascere<sup>81</sup>. La rappresentanza di film sull'arte rimane comunque solida, specie dal punto di vista qualitativo, tanto che sono premiati documentari di notevole rilievo come *Magritte ou la leçon des choses* di Luc de Heusch, *Il volto della guerra. Georg Grosz* di Libero Bizzarri, *Lo specchio, la tigre*

---

<sup>77</sup> C.L. RAGGHIANI, *Successo del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo», anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959, p. 3.

<sup>78</sup> Ivi, p. 4.

<sup>79</sup> Gli altri premi furono assegnati a *Mohammedanische Baukunst* di Klaus Krischner (miglior film sull'architettura), *La città di Vespignani* di Massimo Mida (miglior film sull'arte contemporanea), *Greek Sculpture* di Michael Ayrton e Basil Wright (miglior film didattico sull'arte), *Unsterblicher Zirkus* di Herbert Segelke (miglior film cinematografico e televisivo delle arti), *Kod Fotografa* di Vatroslav Mimica (miglior film d'animazione), *Un giorno in Barbagia* di Vittorio de Seta e *La lupa e la Croce* di Antonio Petrucci (migliori film artistici per il turismo italiano). Facevano parte della giuria Luciano Anceschi, Umbro Apollonio, Francis Bolen, Jean Leymarie, Giacomo Manzù, Valerio Mariani, Cesare Zavattini.

<sup>80</sup> Oltre a *Un giorno in Barbagia* sono selezionati *Pastori ad Orgosolo e Pescherecci*. Nel concorso si distingue la presenza anche di *Lettre de Sibirie* di Chris Marker, *Calligraphie japonaise* di Pierre Alechinsky, *Art precolombien* di Enrico Fulchignoni, *The Artist Speaks 1 e 2* di John Read.

<sup>81</sup> E. COMUZIO, *Da Bergamo inizia il risascimento del cinema italiano d'animazione*, «Rivista di Bergamo», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1960, pp. 41-42.

e la pianura di Raffaele Andreassi, mentre l'inaugurazione è affidata a *Rembrandt, schilder van de mens* di Bert Haanstra<sup>82</sup>.

Il festival presenta dunque, nei suoi primi tre anni, un'identità abbastanza chiara, che si struttura attorno al rapporto cinema-arti visive, con un'elasticità di visioni e un'apertura di orizzonti che permettono di affiancare film d'animazione, documentari d'arte e turistici, opere sperimentali e cortometraggi di finzione per la televisione. Al contempo, non scompare però l'impressione che il Gran Premio sia un evento che, in maniera quasi bulimica, tenda a includere fin troppo nel suo programma (troppi film, troppi autori, troppi generi): «Mentre stava emergendo la necessità della specializzazione, il Gran Premio Bergamo sembrava impegnato a moltiplicare i suoi interessi. [...] C'era materia per una mezza dozzina di festival<sup>83</sup>».

A chiusura del triennio in cui è sorto, si è rafforzato e ha stabilito la sua importanza nel contesto italiano e internazionale<sup>84</sup>, il Gran Premio riceve in un primo bilancio stilato dal critico cinematografico Claudio Bertieri<sup>85</sup> l'indicazione, pur senza escludere a priori alcuna espressione artistica dal panorama che intende offrire annualmente, di mantenersi fedele allo spirito originario da cui esso è sorto, ossia valorizzare il rapporto vitale tra cinema e arti visive. Conciliare la ricchezza di programma e di stimoli con un'identità forte e una "specializzazione" che appare indispensabile: un equilibrio certamente difficile ma anche un'esigenza ineludibile, che Bertieri, sostenitore dell'evento ma anche suo acuto osservatore, ribadisce fin dalla prima edizione: «gli organizzatori dovranno tenere fede – anche a costo di qualche rinuncia – alla "specializzazione" del loro concorso e, ad un tempo, imporlo in campo internazionale non come un doppione di quella Mostra Internazionale del Film sull'arte che già si tiene nell'ambito veneziano, ma piuttosto come il vivo centro dove ogni anno dovranno convenire le più significative opere cinematografiche legate strettamente alla testata del Concorso<sup>86</sup>». La direzione intrapresa da Zucchelli smentirà completamente queste indicazioni.

Mentre Bergamo si rafforza, Venezia conosce già nel 1959 un primo momento di incertezza, ravvisabile a partire dalla non chiara denominazione dell'evento di quell'anno: nei documenti stessi della Biennale c'è alternanza apparentemente casuale tra la dizione II Mostra *retrospettiva* del film sull'Arte (considerando come prima quella del 1957) e II Mostra *internazionale* del film sull'Arte, dopo la prima del 1958. A giudicare dalla numerazione delle successive edizioni internazionali, è l'ultima variante a dover essere giudicata corretta, sebbene, in verità, quella del 1959 è a tutti gli effetti una retrospettiva storica affine a quella del '57 e si tiene non in concomitanza con la Biennale d'arte (non prevista quell'anno), bensì in occasione dell'inaugurazione della mostra sulla pittura del Seicento veneziano<sup>87</sup>.

L'avvicendamento di concorso e retrospettiva era stato fissato fin dall'inizio del 1958: in risposta a una lettera di Pasquale Rocchetti che chiede ad Ammannati perché, tra le attività

---

<sup>82</sup> Durante questa edizione si svolge inoltre la cerimonia di conferimento a Nino Zucchelli della Medaglia d'Oro ai benemeriti della cultura e dell'arte, attribuitagli il 2 giugno 1959 dal Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi su designazione del Ministero della Pubblica Istruzione.

<sup>83</sup> A. COSTA, *Nino Zucchelli e una certa idea di festival*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, p. 42.

<sup>84</sup> Cfr. la rassegna stampa in «Rivista di Bergamo», anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959, pp. 65-67.

<sup>85</sup> C. BERTIERI, *Proseguire sulla via intrapresa*, «Rivista di Bergamo», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1960, p. 50.

<sup>86</sup> ASAC, Raccolta Documentaria, *serie Cinema*, 1958 busta 5, C. BERTIERI, *Le belle arti e il cinema*, in «L'altro cinema», settembre 1958, p. 637.

<sup>87</sup> Si tratta della mostra *La pittura del Seicento a Venezia*, tenutasi a Ca' Pesaro dal 27 giugno al 29 ottobre 1959, Alfieri, Venezia 1959.

prospettate dalla Biennale quell'anno, non ci sia la mostra retrospettiva sul modello di quella del '57, ma solo il concorso internazionale, il segretario Enzo Cagnato risponde esplicitamente che «la mostra retrospettiva avrà luogo solo negli anni dispari e cioè quando non vi è la Biennale<sup>88</sup>». L'idea di affiancare concorso e retrospettiva, in realtà, è inizialmente presa in considerazione nel 1959, ma velocemente accantonata. Ma produrre una retrospettiva varia e significativa a soli due anni dalla grande mostra del 1957 non è semplice, come sottolinea Flavia Paulon in una lettera al direttore<sup>89</sup>. Si opta per organizzare, dal 23 al 26 giugno, una mostra del film sull'arte italiano col supporto della Cineteca Italiana di Milano, della Cineteca Nazionale di Roma e della Cinémathèque française di Parigi, su quattro autori: Luciano Emmer, Enrico Gras, Alessandro Blasetti e soprattutto Francesco Pasinetti, ricordato nel decimo anniversario della morte con una pubblica commemorazione tenuta da Giuseppe Fiocco, docente con il quale Pasinetti aveva discusso la prima tesi di laurea in storia del cinema in Italia<sup>90</sup>. Tra il 9 e il 12 luglio, inoltre, si tiene a Venezia, nel quadro della X Mostra Internazionale del Film Documentario e Cortometraggio, la *table ronde* sui problemi della distribuzione del film culturale, scientifico e sull'arte che già da un paio d'anni Ragghianti intendeva organizzare, con il supporto dell'IIFA, dell'Unesco, del Comité International du Cinéma et de la Télévision e di altre organizzazioni internazionali. L'obbiettivo è discutere «la necessità di creare dei centri internazionali o nazionali d'informazione sulle sorgenti della produzione cinematografica specializzata ad uso degli utenti di questi tipi di film, come la televisione, i gruppi culturali, didattici, ecc, onde sopperire alle richieste d'informazione che da ogni parte del mondo sono ricercate<sup>91</sup>».

L'anno successivo, 1960, vede succedersi ad Ammannati nel ruolo di direttore della Mostra del Cinema Enzo Lonerò, di matrice democristiana e tendenze conservatrici. La III Mostra Internazionale del Film sull'Arte, da 15 al 17 giugno, si articola per la prima volta in due sezioni parallele: film in concorso e sezione culturale. Quest'ultima è una piccola retrospettiva sul cinema futurista, in concomitanza con la Mostra Storica del Futurismo al Padiglione Centrale dei Giardini, uno degli eventi cardine della XXX Biennale Internazionale d'Arte. In realtà, l'unico film futurista presentato è *Perfido inganno* di Anton Giulio Bragaglia, accompagnato da poche altre celeberrime opere della stagione d'avanguardia degli anni Venti come *Entr'acte* di René Clair, *Vormittagspuk* di Hans Richter e *Cinq minutes de cinéma pur* di Henri Chomet. Il concorso vero e proprio comprende ventotto documentari d'arte. La rassegna veneziana, più breve e concentrata di quella bergamasca, è più focalizzata sul genere e non ammette quella libertà di proposte riscontrabile a Bergamo, che a Venezia confluiscono in altre sezioni di un festival che, complessivamente, copre l'intera stagione estiva. Solo quattro film (tra cui *Tomea* di Aglaucò Casadio) sono premiati dalla giuria presieduta dal segretario generale della Biennale Gian Alberto Dall'Acqua, ma la stampa sottolinea l'interesse di diverse altre pellicole, come *Pablo Picasso, de 1900 à 1914* di Fabienne Forgue, *Kokoschka* di Gian Luigi Rondi, *Turcato l'astratto* di Corrado Sofia. Zucchelli, accreditato tra le personalità ufficiali, porterà vari di

---

<sup>88</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 108, *lettera di Pasquale Rocchetti a Floris Luigi Ammannati del 18 aprile 1958 e lettera di Enzo Cagnato a Pasquale Rocchetti del 21 aprile 1958*.

<sup>89</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 107, *lettera di Flavia Paulon a Floris Luigi Ammannati dell'8 ottobre 1958*.

<sup>90</sup> Riedita, a cura di M. REBERSCHAK, in *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Istituto Luce, Roma 2002 [ried. 2012].

<sup>91</sup> LA BIENNALE DI VENEZIA, *XX Mostra d'Arte Cinematografica*, Relazione finale, dattiloscritto, [p.3 della sezione 3].

questi film alle edizioni successive del Gran Premio. Quest'edizione della Mostra risente ancora dell'imprinting di Ammannati, riscontrabile nella buona qualità della selezione e nella presenza di una seppur minima retrospettiva di carattere squisitamente storico<sup>92</sup>; durante la breve direzione di Lonero e nel successivo biennio di Domenico Meccoli<sup>93</sup> (1961-62) la Mostra del Film sull'Arte conobbe edizioni di più basso profilo.

## Metamorfosi e ostilità (1961-1966)

Nel giro di un lustro (1960-1965) il calendario culturale italiano si affolla di festival cinematografici: sono inaugurati la Rassegna del cinema latino-americano di Santa Margherita Ligure, la Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme, gli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento, la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Questa moltiplicazione di eventi solleva delle perplessità: «non una sola voce ha potuto alzarsi per difendere questa moda che, estesasi con sorprendente rapidità, ha praticamente colmato ogni pur piccola lacuna. Direi che non esiste allo stato attuale possibilità di “inventare” un nuovo Festival od una originale Manifestazione a carattere cinematografico. [...] Il cinema, lo si è ripetuto più volte, non è una vena aurifera alla quale si possa impunemente attingere senza comprometterne le possibilità future<sup>94</sup>». Gli effetti di questo sovraffollamento possono essere deleteri sia per i nuovi festival minori, sia per le grandi e storiche rassegne (in particolare Venezia e, sul piano internazionale, Cannes o Berlino) che vedono sminuito il loro ruolo di eventi di punta, tanto da spingersi a prendere accordi e misure per tutelarsi di fronte a questo nuovo stato di cose<sup>95</sup>.

«Questo susseguirsi di festivals e di premi sminuisce il valore di ogni singola rassegna, contribuendo a creare una inflazione di manifestazioni cinematografiche. La continuità e il frequente ripetersi dei festivals provocano innanzitutto un rilassamento generale, sia nella critica che nel pubblico, ed un fenomeno di assuefazione che porta logicamente ad una forma di abitudine, preambolo di disinteresse totale. Inoltre il susseguirsi di troppi festivals a breve scadenza l'uno dall'altro comporta un criterio selettivo inferiore alle aspettative<sup>96</sup>.»

---

<sup>92</sup> I pochi documenti d'archivio sulla Mostra del 1960 rivelano come Ammannati avesse appuntato molti più film per la retrospettiva sul cinema futurista (tra cui *Diagonalsymphonie* di Eggeling, *Ballet mécanique* di Leger, *Opus II* di Ruttmann, *Anémic cinéma* di Duchamp, *Sciopero* di Ejzenštejn, *Barychnya i khouligan* [La signora e il teppista] di Maïakovski e Slavinski), che si rivelarono probabilmente troppo difficili da trovare o ottenere per la proiezione.

<sup>93</sup> Giornalista e critico cinematografico per «Cinema», corrispondente da Parigi per «Epoca», fu anche sceneggiatore di una decina di film negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta.

<sup>94</sup> C. BERTIERI, *Proseguire sulla via intrapresa*, p. 50.

<sup>95</sup> Fin dall'inizio degli anni Cinquanta i due festival maggiori avevano trovato nella Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film (Fiapf) un interlocutore che potesse fungere da arbitro nella regolamentazione del panorama festivaliero. La Fiapf predispose la nota suddivisione dei festival in categorie: nella A (festival competitivi e internazionali) rientravano solo Cannes e Venezia, in un duopolio che si sarebbe mantenuto per qualche anno, fino all'ingresso in categoria di Berlino, Karlovy Vary, Mosca; per accedere alla categoria A, un festival doveva dimostrare una capacità attrattiva e organizzativa pari a quella francese o italiana, che rimanevano i termini di paragone cui conformarsi. La Federazione scoraggiava inoltre le associazioni nazionali dei produttori a inviare film nei festival da essa non riconosciuti. Questo sistema di accordi e alleanze, regolato dagli interessi principalmente commerciali dei produttori più che dalla volontà degli autori o da una disinteressata promozione culturale e artistica, fu messo in discussione negli anni Sessanta dalla moltiplicazione degli eventi festivalieri che si collocavano al di fuori di simili logiche, e fu uno degli aspetti più attaccati dalla contestazione del 1968. Cfr. Stefano PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, in particolare il capitolo 5.

<sup>96</sup> ASAC, Raccolta Documentaria, *serie Cinema*, 1960 busta 7, *Sono troppi i festival*, «Guida allo spettacolo», anno I, n. 19, luglio 1960, p. 1.

Dal coro di voci critiche contro l'inflazione delle manifestazioni cinematografiche non esce indenne neppure il Gran Premio Bergamo, non solo per gli aspetti relativi alla selezione dei film e alla formula organizzativa, ma anche per il valore monetario dei premi e i per finanziamenti ricevuti dallo stato. In un duro attacco a Cesare Zavattini riguardo alla creazione del festival di Porretta Terme, un articolo di «Lo Specchio» fa presente che

«già troppi sono i Festivals inutili che campano alle spalle del pubblico erario. Come quello di Bergamo, feudo del malinconicamente noto onorevole Ariosto; si tratta di una manifestazione che assegna premi in denaro prendendoli direttamente dalla sovvenzione governativa. Cioè lo Stato dà dei soldi al Festival di Bergamo perché questo, detratte le spese per il disturbo, li passi agli autori che premia; in un dicastero meno spensierato un fatto simile susciterebbe indignazione, in via della Ferratella nessuno se ne preoccupa<sup>97</sup>».

Che i premi elargiti dal Gran Premio Bergamo derivino in toto da sovvenzioni governative o comunque pubbliche è inesatto: se i due milioni per i migliori film turistici sull'arte sono effettivamente dispensati dall'ENIT (ma ciò era ampiamente dichiarato nei programmi e nei comunicati stampa, dunque di pubblico dominio), il premio al miglior film d'architettura è invece finanziato privatamente dal colosso industriale bergamasco Italcementi; i premi maggiori hanno il supporto, oltre che del Comune e della Provincia, anche dell'Associazione degli Artisti e dei Professionisti di Bergamo, di cui Zucchelli era presidente. È però inevitabile che la consistenza economica dei premi attiri critiche e dissensi, che tuttavia non turbano il direttore della rassegna.

L'operato e le decisioni di Zucchelli procedono infatti senza particolari inciampi<sup>98</sup>: il campo d'interesse del festival si allarga e una sempre più diversificata selezione emerge dai programmi, mentre il documentario d'arte, iniziale ragion d'essere del festival, comincia a essere progressivamente marginalizzato. Non è però un processo repentino: ancora nei primi anni Sessanta la formula e le sottocategorie rimangono invariate, il che garantisce una presenza costante di film sull'arte. Tuttavia, sono altre tipologie di film a guadagnarsi il Gran Premio e soprattutto l'attenzione di critica e pubblico.

L'edizione del 1961, tenutasi dal 5 al 10 settembre e la cui giuria, per la prima volta, non è presieduta da Ragghianti ma da Antonín Martin Brousil<sup>99</sup>, è dominata dalla presenza del New American Cinema<sup>100</sup>. Solo poche settimane prima questa corrente del cinema americano indipendente, legata agli ambienti artistici della East Coast, era approdata per la prima volta in Italia al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Una seppur ristretta selezione dei film spoletini fu portata da Zucchelli a Bergamo, dimostrando nuovamente acume per le novità e facendo di Bergamo una delle primissime vetrine europee di questi giovani autori tra i quali Peter Kass (vincitore del Gran Premio con *Time of the Heathen*) Robert Frank, John Korty, Richard

---

<sup>97</sup> ASAC, Raccolta Documentaria, *serie Cinema*, 1960 busta 7, *Lo Stato sovvenziona anche i Festival pubblicitari*, «Turismo d'Italia», 15 luglio 1960.

<sup>98</sup> Per collocare il Gran Premio all'interno delle manifestazioni e degli ambienti bergamaschi attinenti al cinema, compresi i circoli di cineforum, degli anni Sessanta cfr. A. SIGNORELLI (a cura di), *Cinema e cultura a Bergamo*, in M.C. RODESCHINI GALATI (a cura di), *Arte a Bergamo 1960-1969* [catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Bergamo, 30 novembre 2002-2 marzo 2003], Lubrina-GAMEC, Bergamo 2002, pp. 199-203.

<sup>99</sup> Storico e teorico in ambito teatrale e cinematografico, Brousil insegnò all'Accademia di Arti Performative di Praga (della quale fu rettore dal 1949 al 1970), fu tra i primi promotori del festival di Karlovy Vary e nei primi anni Cinquanta ricoprì ruoli dirigenziali nella cinematografia cecoslovacca.

<sup>100</sup> Anche quest'edizione del Gran Premio appare particolarmente affollata: su 219 film presentati, 179 sono ammessi al concorso.



Preston, Dan Drasin<sup>101</sup>. In realtà, come sottolineato nel bilancio finale della rassegna<sup>102</sup>, è l'Italia a racimolare il maggior numero di premi, e tutti per documentari d'arte. Ragghianti, libero da vincoli istituzionali, può presentare i suoi critofilm e *Terre alte di Toscana* si aggiudica il premio al miglior film sull'architettura; Libero Bizzarri con *Testimonianze di Guttuso*, Michele Parrella con *Mazzacurati* e Pier Paolo Ruggerini con *Nebbia e sogni*, sul pittore naïf Bruno Rovesti, sono ugualmente premiati. Al cinema d'animazione jugoslavo viene dedicata una mostra con bozzetti che, insieme ai film in concorso, rafforza il ruolo di questa sezione nel concorso.

Nel commentare l'edizione successiva del 1962, Vicente Antonio Pineda<sup>103</sup>, membro della giuria, coglie e riassume la fisionomia che il festival assume nel primo triennio degli anni Sessanta:

«in un ordine puramente cinematografico, quello di Bergamo è un concorso che racchiude nella sua definizione un ampio e valido panorama delle tendenze e degli orientamenti attuali del cinema nei suoi aspetti artistici e culturali, che vanno dal film sull'arte contemporanea al saggio, alla ricerca di un linguaggio e di temi, nella categoria del film sperimentale o d'avanguardia. Sebbene, in fondo, in ognuna delle categorie in cui si articola il regolamento si trovi sempre intelligenza e originalità. È il festival delle rivelazioni, delle scoperte, dei ripensamenti anche perché si dà il caso che certi nomi, che prima erano sconosciuti o incompiuti, abbiano ottenuto a Bergamo la possibilità di accedere ad una notorietà internazionale. A Bergamo il disegno animato jugoslavo ha avuto un'eco e un riconoscimento di scuola estremamente interessante e originale. A Bergamo il cinema americano indipendente ha trovato una tribuna per farsi conoscere con una proiezione internazionale e nel IV Gran Premio Bergamo si è avuta una ragguardevole presenza del "New American Cinema" e del "New York Mouvement". [...] questa armonia tra il nuovo e il tradizionale è la prerogativa del Gran Premio Bergamo, che non fa una politica cinematografica settaria, perché il Concorso è aperto a tutte le idee e a tutte le tendenze<sup>104</sup>».

Al netto di alcuni toni celebrativi, lo scritto di Pineda rivela il ruolo del Gran Premio come vetrina per autori, movimenti e ambiti cinematografici altrimenti difficilmente accessibili nel panorama italiano, primo fra tutti il cinema (d'animazione ma non solo) dei paesi oltre la Cortina di Ferro, che diventerà la componente fondamentale della rassegna nel corso degli anni. Nella quinta edizione (9-16 settembre 1962) il massimo riconoscimento è infatti assegnato al film a soggetto polacco *Czarodziej* (Il mago) di Tadeusz Makarczynski, mentre «il disegno animato l'ha fatta quest'anno da padrone al Gran Premio Bergamo: ha dettato legge e s'è decisamente imposto all'attenzione, come sempre viva e scrupolosa del folto pubblico e della critica internazionale<sup>105</sup>». Tra i premiati figurano Massimo Mida con *I volti di Giacomo*

---

<sup>101</sup> F.N. BOLEN, *De la participation américaine et de la prépondérance de son apport*, «Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961, pp. 45-46.

<sup>102</sup> F. COLOMBO, *Ha vinto un film americano ma è dell'Italia la selezione migliore*, «Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961, pp. 37-44.

<sup>103</sup> Giornalista e critico cinematografico di Madrid, grande esperto e divulgatore di cinema italiano e francese in Spagna, Pineda fu una figura chiave dal 1957 del festival di Valladolid e collaborò a più riprese, oltre che con Bergamo, con Cannes e Venezia. Negli anni Cinquanta fondò l'Unión Cinematográfica Experimental, uno dei primi cineclub rilevanti in Spagna, fu attivo nella diffusione del cinema d'autore e nel 1965 fu cosceneggiatore del film *España insólita* di Javier Aguirre.

<sup>104</sup> V.A. PINEDA, *Bergamo nel cinema, nell'amicizia e nel ricordo*, «Rivista di Bergamo», anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1962, p. 10.

<sup>105</sup> F. COLOMBO, *All'insegna dell'animazione il V Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo», anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1962, p. 43.

*Porzano*, dedicato alle tele del pittore «recentemente impostosi all'attenzione della critica e del pubblico<sup>106</sup>» e *Dialogo con la materia* di Enrico Moscatelli sull'opera dello scultore Nino Franchina, ma ad essi non sono dedicate che poche righe nel resoconto finale del festival. Particolarmente nutrita è la compagine di film d'autore cechi e jugoslavi, polacchi e sovietici (come *Pravda* di Ante Babaja, *Dvoji proces* di Zdenek Kopác, *Mozart i Salieri* di Vladimir Gorriker), con esempi di reportage (*Regard sur la folie* di Mario Ruspoli) e opere del cinema indipendente americano (*The American Way* di Marvis Starkman, *Skullduggery* di Stanley VanDerBeek).

L'intenzione di ridimensionare il festival, svincolandolo dal cortometraggio per farlo divenire una rassegna di lungometraggi è a quest'altezza cronologica ormai radicata in Zucchelli, che in una lettera a Pineda, parlando della crisi del festival di San Sebastian, scrive:

«Perché allora detto Festival non cerca di concentrare la sua attenzione sul film documentaristico lungometraggio di preciso impegno e interesse culturale ed artistico? Nessuno degli altri Festival come Venezia, Cannes, Berlino, Locarno, per citare quelli che possono in qualche modo essere comparati al Festival di S. Sebastiano tratta o dà uno specifico valore a questo settore che per me costituisce una fonte con infinite risorse ancora da esplorare, da valorizzare e da lanciare. Non ti nascondo che se io lo potessi fare e cioè se io non avessi le mani legate dal Ministero dello Spettacolo per le ragioni che tu conosci darei subito al Gran Premio Bergamo questa impostazione<sup>107</sup>».

Non sappiamo di preciso quali siano le ragioni che «legano le mani» a Zucchelli, ma sono probabilmente connesse al permesso ottenuto nel 1958 per svolgere il festival e che probabilmente dettava scrupolose condizioni riguardo al tipo di film di cui la rassegna poteva occuparsi. Il direttore sembra interessato principalmente ad aprire la strada al lungometraggio, ma mantenendosi nell'ambito del documentario; l'interesse anche per i film di finzione, al di là di esplicite dichiarazioni, appare però evidente dalla selezione presentata.

Durante questa edizione si svolge anche il primo *Convegno internazionale per la diffusione del cortometraggio culturale ed artistico*, tenutosi il 16 settembre e presieduto da Zucchelli alla presenza di numerosi critici, cineasti e rappresentanti di istituzioni ed enti culturali. A dominare la giornata è la proposta avanzata dal regista Robert Snyder (il vincitore del Gran Premio 1959), inviato in Europa dalla Ford Foundation<sup>108</sup> «per compiere studi particolari sul problema suddetto<sup>109</sup>». Snyder riporta l'intenzione della fondazione newyorkese di garantire appoggio «morale e materiale alla diffusione ed al potenziamento sul piano internazionale dei film culturali ed artistici prodotti da società, enti e singoli in tutto il mondo ed in particolare dai produttori indipendenti<sup>110</sup>». Si ipotizza dunque la creazione di un "Centro Internazionale del Cortometraggio e Documentario Culturale ed Artistico" in seno al Gran Premio Bergamo, con i compiti di riunire e associare registi e produttori, di svolgere un'azione di difesa «morale e materiale» degli indipendenti, di attivarsi perché sia resa possibile la più larga diffusione e circolazione di tali film, e infine di stimolare le coproduzioni tra le nazioni interessate. Un

---

<sup>106</sup> IBIDEM.

<sup>107</sup> ARCHIVIO ZUCHELLI, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea GAMEC, Bergamo, sezione 1, faldone 43, unità 1545, lettera di Nino Zucchelli a Vicente Antonio Pineda del 10 dicembre 1962.

<sup>108</sup> La Ford Foundation è un'associazione senza scopi di lucro con sede a New York, attiva fin dal 1936, anno della sua fondazione da parte di Edsel e Henry Ford, nel settore degli aiuti umanitari, della ricerca scientifica, della promozione della cultura e delle arti.

<sup>109</sup> *Il primo convegno internazionale per la diffusione del cortometraggio culturale ed artistico*, «Rivista di Bergamo», anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1962, p. 53.

<sup>110</sup> IBIDEM.

nuovo convegno internazionale è fissato per la successiva edizione del Gran Premio, con l'obiettivo di approvare in quell'occasione uno statuto ufficiale del Centro e di renderlo operativo, mentre un'ulteriore risoluzione finale chiede la disponibilità della Ford Foundation, col tramite di Snyder, a patrocinare e supportare una *Settimana del Gran Premio Bergamo* a New York, durante la quale presentare un quadro esaustivo delle prime cinque edizioni del festival.

Di questo Centro, di una seconda edizione del Convegno internazionale, così come della settimana newyorkese non si fa più alcun cenno nei numeri della «Rivista di Bergamo» e, vista la rilevanza che questi avvenimenti avrebbero assunto, la mancanza di menzioni sul periodico diretto da Zucchelli fa ipotizzare che le risoluzioni del 1962 – ennesimo capitolo dell'interminabile sequela di convegni sui problemi del film culturale – siano rimaste senza dirette conseguenze.

La sesta edizione del festival, nel 1963, si colloca nella medesima scia delle precedenti: la vittoria di *O.K. End Here* di Robert Frank tra i 59 film presentati dall'8 al 15 settembre ribadisce l'attenzione al cinema indipendente newyorkese, mentre la folta partecipazione polacca, ceca e sovietica quella per le cinematografie dell'Europa orientale. Sono numerosi i documentari sulle arti presentati: *Arte programmata* di Enzo Monachesi sulla mostra di Bruno Munari e Marcello Piccardo, *Le favole di Tabusso* di Aglaucio Casadio, *La promenade enchantée* di Jean Barral su Rousseau, *Uomini e cose di Bruno Caruso* di Massimo Mida, *Le plus grand tableau du monde* di Jean-Claude Huisman (sul dipinto *La Fée Électricité* di Raoul Dufy). Nutrito anche il gruppo dei film sulla scultura, con *Bauhütte '63* di Wolf Hart (vincitore del premio per il miglior film d'architettura) sul restauro delle sculture del Duomo di Friburgo, *Grösse im Kleinen – Der Bildhauer Alfred Lörcher* di Carl Lamb, *Die Schleuse* di Harry Kramer, *Sculpture* di Frédéric Geilfus. Tra i film più importanti del programma compare anche il critofilm *Canal Grande*<sup>111</sup>. Il 1963 è l'ultimo anno in cui Carlo Ludovico Ragghianti compare alla rassegna bergamasca per ricevere, insieme a Federico Fellini, Angelo Rizzoli e Antonín Martin Brousil, la Medaglia d'Oro ai Benemeriti del cinema<sup>112</sup>: nel suo discorso di ringraziamento lo storico lucchese sottolineerà il significato di premiare, accanto a un regista e a un editore, anche due studiosi, onorando attraverso di essi l'attività critica, «un momento essenziale del processo che parte dalla fantasia poetica per giungere alla partecipazione umana<sup>113</sup>». È la chiusura definitiva e ufficiale del “periodo ragghiantiano” del Gran Premio e del suo contributo più significativo all'ambito del documentario sulle arti.

Nonostante la Mostra del Film sull'Arte dovesse tenersi solo negli anni pari, in coincidenza con la Biennale d'arte, nel 1961 ne viene organizzata la quarta edizione. Il regolamento indica una durata ben più lunga delle altre edizioni, dal 13 al 22 luglio, ma i programmi finali riportano

---

<sup>111</sup> Oltre ai documentari d'arte, altre opere significative della rassegna sono ...*A Valaparaíso* di Joris Ivens, *La Firenze di Pratolini* di Nelo Risi, *Un homme seul* di Patrick Ledoux. Nella sezione di animazione va segnalato il corto di Bruno Bozzetto *Il signor Rossi va a sciare*. Come raccontato da lui stesso nell'intervista rilasciata per il documentario *Io sono Nino e non morirò mai* (di Antonio Iorio, produzione i-Orion, 2019), Bozzetto fu spinto a presentare il film dopo la mancata selezione di un'altra sua opera per l'edizione precedente del Gran Premio. Il personaggio emblematico del signor Rossi, quintessenza dell'uomo medio, è chiaramente una caricatura dello stesso Nino Zucchelli, sebbene Bozzetto affermi di essersene reso conto solo a posteriori. Su Bozzetto cfr. G. BENDAZZI, R. DE BERTI (a cura di), *La fabbrica dell'animazione. Bruno Bozzetto nell'industria culturale italiana*, Il Castoro, Milano 2003.

<sup>112</sup> La Medaglia fu assegnata nel 1958 assegnata a Eitel Monaco e Mario Gromo; nel 1959 a René Clair, Cesare Zavattini e al senatore Giovanni Ponti; nel 1961 a Rossellini e Jiří Trnka.

<sup>113</sup> *La cerimonia di chiusura*, «Rivista di Bergamo», anno XIV, n. 8-9, agosto-settembre 1963, p. 42.

proiezioni solo dal 19 al 21 luglio. Rispetto alla vivacità dell'iniziativa nel periodo della direzione di Floris Ammannati, i primi anni Sessanta rappresentano un momento di precoce stasi per una rassegna arrivata solo alla quarta edizione. Sganciata per quell'anno dalla Biennale d'Arte e affiancata alla XII Mostre del Documentario e alla XIII Mostra del Film per Ragazzi, che tradizionalmente animano nel mese di luglio la città lagunare, la IV Mostra attira meno attenzione da parte della stampa rispetto alle altre due manifestazioni. Non sono previste sezioni retrospettive o culturali, ma soltanto il concorso, che non rivela opere di particolare interesse.

Lo stesso avviene per l'edizione successiva, la quinta, in programma dal 13 al 16 giugno 1962, che nonostante veda una partecipazione più interessante (con 26 film da dieci nazioni) e una giuria prestigiosa guidata da Paul Haesaerts, non suscita un'eco sulla stampa paragonabile a quello delle prime edizioni. Queste annate appaiono perciò sottotono, come se, ereditata l'iniziativa dalla precedente direzione, essa non rientri però negli interessi della nuova. I documenti conservati all'Archivio Storico della Biennale, più scarsi rispetto alla documentazione del 1958-1960, sono costituiti per lo più da lettere di accordo per l'invio delle pellicole, da inviti o ringraziamenti nei confronti dei membri della giuria, e si concentrano su richieste pratiche e questioni organizzative: materiale che illumina sugli aspetti logistici dell'evento e che rivela la complessità della macchina veneziana, ma nel quale mancano considerazioni o dubbi di maggiore profondità riguardo al ruolo e alla funzione della Mostra, ossia le tracce di un autentico pensiero curatoriale e critico: la Mostra del Film sull'Arte è divenuta routine tra le varie attività dell'Ente veneziano.

Interessante, in questa quinta edizione, un breve scritto di Aglaucio Casadio, membro della giuria. Afferma Casadio che il film sull'arte non trova un pubblico ben predisposto non per ignoranza o scarsa predisposizione degli spettatori nei suoi confronti, bensì perché, tra gli altri motivi,

«molte volte realizziamo dei documentari noiosi, con commenti professorali o estetizzanti detti da voci retoriche, con musiche che hanno niente a che vedere con il quadro o la scultura apparsi là, sullo schermo. I documentari tecnici, scientifici, sociali, oggi raggiungono spesso un livello molto alto. [...] Coloro che si occupano di film sull'arte si devono impegnare anch'essi nello stesso senso, cercare di intendere [...] con la dovuta delicatezza il rapporto fra artista e società, divulgandone l'opera, la figura, la vita, fra un pubblico dal quale non possiamo pretendere la lettura di Berenson, o di Venturi, di Longhi o di Argan<sup>114</sup>».

Ragghianti, in una precedente edizione del Gran Premio Bergamo, aveva espresso una simile opinione, con toni decisamente più infervorati: «il pubblico non è così minorenni o ineducato come si vuol far credere: reagisce negativamente [...] di fronte a films abborracciati, poveri, sommari, pedestri, elementari, e di fronte a films pretenziosi, retorici, oratorii, ripetitivi di luoghi comuni, visivamente banali come certi calendari o certe cartoline al platino<sup>115</sup>». L'osservazione di Casadio, oltre alla spesso giustificata insoddisfazione del pubblico, rileva come il livello generale dei documentari d'arte fosse ormai giudicato mediamente basso: la crisi di Venezia e Bergamo *in qualità di eventi focalizzati sul documentario artistico* è dovuta anche a questo progressivo calo qualitativo dei film, il cui livello medio-basso non ne giustifica la

---

<sup>114</sup> A. CASADIO, *Un pubblico per l'arte*, in LA BIENNALE DI VENEZIA, *V Mostra Internazionale del Film sull'Arte*, dattiloscritto, s.p.

<sup>115</sup> C.L. RAGGHIANI, *Successo del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo» anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959, p. 5.

presentazione in una rassegna internazionale. La crisi del genere si riverbera sulle sue vetrine maggiori, spingendo la prima ad attribuire minore importanza alla Mostra del Film sull'Arte rispetto alle altre iniziative, la seconda ad avventurarsi in altri generi e in ambiti alternativi per rinnovarsi. Al contempo, non può sfuggire il fatto che entrambe le manifestazioni prendano forma definitiva proprio nel momento in cui il genere mostra segni di crisi: ciò può essere dovuto al fatto che la spinta principale – soprattutto per Venezia – sia stata di tipo retrospettivo, con un'ottica rivolta più al passato che al futuro del genere, quasi con la consapevolezza di essere alle soglie di una fase declinante; oppure per via dell'intento – che sembra più ravvisabile nell'evento bergamasco – di voler rianimare il genere, sottoponendolo a un dialogo proficuo con altre tipologie di film, intento non coronato successivamente dal successo. Tutto ciò partendo dal presupposto che, alla metà degli anni Cinquanta, quando l'idea di una rassegna specifica inizia a farsi strada sia a Venezia che a Bergamo, si avesse coscienza che il genere fosse avviato a un periodo di stallo e di successiva crisi, cosa non comprovabile; al contrario, alla metà degli anni Cinquanta deve essere sembrato estremamente naturale dedicare un appuntamento annuale a un fenomeno in quel momento ancora in buona salute e parte integrante e rilevante del dibattito culturale pubblico. Non è perciò da escludere che Venezia e Bergamo si siano trovate a fronteggiare la crisi che colpisce il documentario d'arte cinematografico a inizio anni Sessanta quasi colte alla sprovvista, e abbiano messo in campo strategie diverse per mantenere viva e vitale la propria iniziativa: il legame alla Biennale d'Arte da un lato, la diversificazione della proposta e lo slittamento verso il cinema sperimentale, d'animazione e d'autore dall'altro.

Nel 1963 viene intanto nominato direttore della Mostra del Cinema Luigi Chiarini, suscitando non poche polemiche, ulteriormente accresciute dalla gestione da lui impressa alla Mostra: ritorno a una concezione del cinema come arte a scapito di ragioni prettamente commerciali o politiche, attenzione a cinematografie ancora poco note come quelle dell'est Europa, dell'Asia, dell'Africa, un meccanismo di selezione accentrato su di sé e pochi altri collaboratori, un ridimensionamento dell'aspetto mondano e una maggiore sobrietà per l'intera manifestazione (che chiaramente scontentava quanti avevano interessi commerciali e turistici legati all'evento). Una gestione «guidata esclusivamente dall'interesse a conformare la Mostra allo spirito prioritariamente artistico delle altre iniziative della Biennale<sup>116</sup>», sulla scia di Ammannati, ma che gli procurò continui attacchi, specie al momento della riconferma nel 1966.

La VI edizione della Mostra del Film sull'Arte, dal 16 al 18 giugno 1964, presenta un programma più articolato, con film in concorso e due sezioni culturali, l'una dedicata a film sugli artisti, l'altra a film sull'architettura e l'urbanistica; a presentarle, Giulio Carlo Argan, anche presidente di giuria, e l'architetto Luigi Samonà. Le sezioni culturali, almeno a quanto riporta una lettera inviata a Simone Gille-Delafon<sup>117</sup>, dovevano in realtà essere tre e tenersi non a Ca' Giustinian o al cinema Olimpia, come poi avvenne, ma nei padiglioni dei Giardini della Biennale. Probabilmente per motivi organizzativi non si poté operare in questo modo, così come non fu possibile presentare il *Carpaccio* di Roberto Longhi e Umberto Barbaro, nonostante in una lettera manoscritta del 13 marzo Longhi stesso si dica d'accordo alla proiezione del film, indicando di rivolgersi alla RAI per ottenerne una copia e di specificare nel programma che «si

---

<sup>116</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 279.

<sup>117</sup> ASAC, Fondo Storico, serie *Cinema*, busta n. 185, lettera di Luigi Chiarini a Simone Gille-Delafon del 15 gennaio 1964.

tratta di un incunabolo del genere, perché è del 1946<sup>118</sup>». Nonostante gli scambi epistolari con la RAI sembra che il film non sia mai giunto a Venezia, e non compare nel programma definitivo della Mostra<sup>119</sup>.

Se il giudizio della stampa sulle sezioni culturali è positivo, poiché permettono di rivedere film che «fanno testo in materia di film sull'arte», nella selezione del concorso «sono state presentate cose buone assieme ad altre meno buone. Anzi si potrebbe dire che la tendenza degli organizzatori è di avere la manica larga, forse a causa della difficoltà di reperire film sull'arte di un qualche interesse. Si sono viste pellicole che potrebbero indifferentemente figurare a un festival del film turistico, a uno etnografico o anche a uno della pubblicità<sup>120</sup>». Viene messo in particolare risalto dalla stampa la decisione della giuria di non assegnare il Leone di San Marco, segno di una severità di giudizio scontratasi con una selezione qualitativamente non all'altezza: «la Giuria decide di non assegnare il Gran Premio Leone di San Marco non avendo riscontrato in nessuno dei film una piena unità di valore cinematografico, documentario o critico<sup>121</sup>». Ciononostante, la coincidenza con l'inaugurazione della Biennale d'arte garantisce alla rassegna un buon successo in termini numerici, come dimostrano i borderò degli incassi<sup>122</sup>.

Il copione si ripete piuttosto invariato anche per l'edizione del 1966, in programma dal 14 al 16 giugno. Accanto al concorso, vinto dal francese *Hectorologie*, viene organizzata una sezione culturale dedicata ai film sperimentali di Herbert Seggelke e di Bruno Munari (membro della giuria) cui si aggiungono *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* di László Moholy-Nagy (1931) e *15 Minuten 23 Sekunden* di Gerd Dahlmann, docente della Staatliche Kunstschule di Brema, «film puramente visivo in cui ci si sforza di liberare la percezione visuale da ogni valorizzazione abituale<sup>123</sup>».

La stampa giudica unanimemente la rassegna «modesta», come sembra confermare il giudizio della giuria presieduta da Claudio Varese che non assegna né il premio per il miglior film sulla scultura né quello per il miglior film biografico. Nel comunicato stampa ufficiale si legge infatti che la giuria «ha dovuto constatare che il livello complessivo delle opere presentate non è stato molto alto e del tutto soddisfacente, rilevando, tuttavia, l'importanza – soprattutto divulgativa – di questo mezzo di comunicazione ed informazione visiva<sup>124</sup>». Le critiche si fanno talvolta aspre e investono non solo le opere presentate, ma la formula stessa del festival, considerato una delle molte manifestazioni che affollano eccessivamente il calendario della Biennale.

---

<sup>118</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 185, *lettera di Roberto Longhi a Luigi Chiarini del 13 marzo 1964*. Longhi si riferisce probabilmente alle fasi realizzative del film, che viene normalmente datato al 1947.

<sup>119</sup> Da segnalare, nell'ambito della rassegna maggiore (la XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica), la proiezione in anteprima, il 3 settembre 1964, del critofilm *Michelangiolo* di Ragghianti, nel quadro degli eventi per i quattrocento anni dalla morte dell'artista.

<sup>120</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1964 busta n. 11, *Festival del film d'arte a Venezia*, «Il Popolo», n. 172, 25 giugno 1964.

<sup>121</sup> LA BIENNALE DI VENEZIA, *VI Mostra Internazionale del Film sull'Arte*, dattiloscritto, p. 5.

<sup>122</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 185. In quanto a presenze, la partecipazione alla rassegna si mantiene piuttosto costante in tutte le edizioni del decennio, con circa 150 biglietti staccati quotidianamente, cui vanno aggiunti circa 450 biglietti omaggio per la stampa e 500 inviti per le cerimonie di inaugurazione e di premiazione.

<sup>123</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 217, *lettera di Gerd Dehlmann a Luigi Chiarini del 22 aprile 1966*.

<sup>124</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 7, *Film d'arte: alla Francia il San Marco*, «Paese Sera», n. 165, 18 giugno 1966, p. 13.

«La Biennale di Venezia, in occasione della sua apertura, stimola sempre manifestazioni collaterali che in ogni edizione aumentano, comportando alla fine un insieme caotico d'avvenimenti che, pur essendo interessanti, è assai difficile seguire per intero. [...] Molte di queste manifestazioni [...] sono invece parassitarie, nella totalità cercano tutte di sfruttare l'occasione che comporta, in Venezia, la presenza di molti rappresentanti ufficiali della stampa e del mondo artistico, venuti per la “vernice” della Biennale, per stimolarne in vario modo sia gl'interessi, sia l'attenzione<sup>125</sup>».

A parte rare eccezioni rappresentate dai film di Seggelke, di Munari o dal film vincitore, le altre pellicole in gara

«sono state un campionario di equivoci d'immagini. [...] Ogni regista dei film presentati ha dimostrato un diletterantismo, una mancanza di impegno sulla materia [...] e nei risultati, al contrario delle intenzioni, abbiamo avuto un altro esempio lampante di quelle confusioni che purtroppo, oggi, sono divenute una caratteristica del mondo artistico sia per la facilità d'interferenza dei “non addetti ai lavori”, sia soprattutto per “gli addetti ai lavori senza qualità necessarie, ma solo per giustificate amicizie”<sup>126</sup>».

Il mediocre livello della mostra fornisce l'occasione a «Lo Specchio» di rinfocolare le polemiche sulla rielezione di Chiarini a direttore che già nel febbraio 1966 avevano tenuto banco, allargandole in una critica globale a tutta la dirigenza della Biennale<sup>127</sup>. Nell'articolo, estremamente polemico, viene rievocato il rapporto di Chiarini con il fascismo e il successivo appoggio, nel dopoguerra, del deputato (e futuro senatore) socialista Pietro Nenni, cui si deve la nomina alla guida della Mostra del Cinema. L'errore maggiore di Chiarini, però, sarebbe di aver organizzato nel 1965 una mostra di bassissima qualità a causa della sua «miopia artistica», rifiutando l'unica opera italiana valida di quell'anno, *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio. L'affondo colpisce dunque proprio laddove Chiarini, fin dal 1963, voleva distinguersi maggiormente rispetto ai suoi predecessori, ossia sulla qualità artistica dei film selezionati, facendo tornare Venezia l'epicentro dell'arte cinematografica.

Che l'edizione del 1966 della Mostra del Film sull'Arte non incontri il successo della critica non è però il maggiore dei problemi di quell'estate. Tra la fine di luglio e i primi di agosto divampa sulla stampa lo scontro tra Venezia e Bergamo, dal momento che la rassegna lombarda ha deciso di imprimere una svolta decisa alla propria fisionomia e mutarsi, da *Gran Premio Bergamo Internazionale del film d'arte e sull'arte* a *Gran Premio Bergamo Concorso del film d'autore*: un cambiamento che Venezia avverte, non senza ragione, come un pericolo per il proprio ruolo di leadership nel panorama delle manifestazioni cinematografiche italiane. Se prima la competizione con l'evento orobico era limitata a una sezione parallela e tutto sommato minore della Biennale cinema, con questo cambiamento Bergamo si delinea come un

---

<sup>125</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 7, F. PASSONI, *Sempre più satelliti attorno alla Biennale*, «Avanti!», 21 giugno 1966, p. 5.

<sup>126</sup> IBIDEM.

<sup>127</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 7, A. BARACCO, *Un professore specializzato in romagnoli*, «Lo Specchio», 6 febbraio 1966, p. 32. Interessante che l'attacco sia a firma di Baracco, già direttore della rivista «Cinema» (nuova serie) per la quale Chiarini aveva scritto, nonché di «Hollywood» (dal 1945 al 1952), «Novelle Film» (dal 1947 al 1958) e «Festival» (1953-1961). Al pensiero cinematografico di Chiarini, ai rapporti con altri rappresentanti del rapporto al panorama degli anni Trenta, quando questo pensiero si articola anche in relazione alla Mostra del Cinema di Venezia, e in particolare al concetto di “primato” del cinema italiano è dedicato il saggio di Luca MAZZEI, *Anni difficili. Trittico veneziano. Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani*, «Bianco e Nero», n. 563 (gennaio-aprile 2009), pp. 9-23.

competitore del concorso principale. La necessità di mantenere e difendere la propria preminenza nel contesto dei festival italiani e internazionali porta Venezia a guardare con sospetto a qualunque tentativo di occupazione di questo territorio, compreso quello di Zucchelli. Il cambiamento di scala delle ambizioni di Zucchelli, deciso dal 1966 a creare una manifestazione a tutti gli effetti rivale di Venezia, e il conseguente scontro, rappresentano un capitolo importante per comprendere la fisionomia e la successiva evoluzione del Gran Premio Bergamo, il suo allontanamento dal tema del film sull'arte, la progressiva marginalizzazione di quest'ultimo negli interessi della rassegna orobica.

Le edizioni del Gran Premio 1964 e 1965 si erano svolte sulla scia delle precedenti, mantenendone invariata la formula. La prima, vinta da *Jeu d'échec avec Marcel Duchamp* di Jean-Marie Drot, aveva visto non solo la presenza del grande artista a Bergamo per ritirare il premio, ma anche un discreto ritorno del film sull'arte o sugli artisti dada al centro dei riflettori, complice anche l'anniversario della morte di Michelangelo (viene proiettato *Michelangelo* di Charles Conrad e Luigi Moretti). Da *Autoportrait (Dubuffet)* di Gérard Patris (Francia) a *School of Paris: 5 Artists at Work* di Warren Forma (USA) e *Kompozició a festeszetben* (Composizione della pittura) di Gábor Takács (Ungheria), da *Max Ernst. Entdeckungsfahrten ins Unbewußte* di Peter Schamoni e Carl Lamb (Germania) a *Another Time, Another Voice* di Jacobs Lewis (USA) e *Encre* di Jean Cleige (Belgio), fino a *Alberto Suggi* di Francesco Venturoli (Italia) e *Gardens of Japan* di Koga Seigi (Giappone), i documentari sull'arte attirano l'attenzione di critici e spettatori.

L'anno successivo, per la prima volta, il Gran Premio non viene assegnato: la severità dell'edizione si era già evinta nella fase di selezione, dove su più di duecento opere candidate solo 28 erano state ammesse al concorso, operando «una sorta di strage<sup>128</sup>». L'edizione presenta tuttavia in anteprima opere di notevole importanza, la cui rilevanza non è probabilmente colta dalla giuria: basti ricordare *Nicht versöhnt* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet che non viene premiato, una delle «clamorose esclusioni» nella storia delle premiazioni del festival accanto a molte altre scelte avvedute e meritorie<sup>129</sup>. Nonostante la presenza ancora nutrita di film sull'arte (tra cui *Antonio Ligabue pittore* di Andreassi), al centro dell'interesse ci sono i film animati cechi e jugoslavi, tra i quali *Ruka* di Jiří Trnka, vincitore del premio per il miglior film d'animazione, i reportage televisivi (in particolare *The Days of Dylan Thomas*, di Rollie McKenna, USA; *Shibam, Stadt in der Wüste*, di Hans Weber e Walter Jacob, Repubblica Federale Tedesca; *Terezín* di Carlo di Carlo, Svizzera, sul campo di concentramento nell'omonima città ceca; *Encore Paris* di Frédéric Rossif, Francia) e soprattutto i film ascrivibili alle nuove correnti cinematografiche, dal *junger Deutscher Film* alla *nová vlna* ceca, dal cinema indipendente statunitense alla *nouvelle vague* e alle recenti tendenze sovietiche o jugoslave. Arturo Lanocita, presidente di giuria, giudica l'edizione e il Gran Premio nella sua totalità «giovanilmente aperto a ogni audacia espressiva. [...] La sua estrema specializzazione, pur nelle categorie in cui si divide, ne fa una mostra di assoluta modernità<sup>130</sup>». Se si può essere d'accordo che il Gran Premio fosse una rassegna capace di intercettare le moderne tendenze ed essere all'avanguardia nella selezione che proponeva al suo pubblico, l'«estrema specializzazione» appare meno giustificata. Al contrario, pare evidente che di anno in anno lo

---

<sup>128</sup> A. LANOCITA, *Il Gran Premio Bergamo giovanilmente aperto a ogni audacia espressiva*, «Rivista di Bergamo», anno XVI, n. 8-9, agosto-settembre 1965, p. 29.

<sup>129</sup> A. COSTA, *Nino Zucchelli e una certa idea di festival*, p. 42.

<sup>130</sup> A. LANOCITA, *Il Gran Premio Bergamo giovanilmente aperto a ogni audacia espressiva*, p. 29.



spettro delle opere incluse cresca progressivamente e con esso le ambizioni del direttore Zucchelli di aprire definitivamente la rassegna, modificandone regolamento e denominazione, ai film a soggetto e porla così tra gli eventi di primo richiamo come Venezia e Locarno. È quanto infine avviene nel 1966.

Il 28 luglio «L'Eco di Bergamo» pubblica in un lungo articolo le novità del Gran Premio: «Il concorso [...] si presenta non più come “Festival del film d'arte e sull'arte” ma come “Concorso del film d'autore” e sarà formato dalla sezione, appunto, del film d'autore con un “Gran Premio” di cinque milioni di lire e dalla sezione del cortometraggio d'arte con una dotazione di premi per quattro milioni<sup>131</sup>». Scatta immediatamente la reazione veneziana: i consiglieri comunali Camillo Bassotto e Vincenzo Gagliardi rivolgono un'interpellanza urgente al sindaco della città Giovanni Favaretto Fisca<sup>132</sup> e agli assessori poiché l'allargamento di campo della manifestazione bergamasca «tocca ed investe direttamente l'area spettante agli scopi per i quali è stata costituita la Mostra di Venezia [...] e si pone in diretta ed immediata concorrenza con la Mostra del cinema<sup>133</sup>». La dotazione di cinque milioni di lire per il premio principale e l'accordo stipulato con l'AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) per facilitare l'immissione nel circuito commerciale italiano dei film partecipanti a Bergamo rappresentano fattori di manifesto vantaggio del festival orobico su quello lagunare, con molti produttori che preferiranno il primo al secondo. Inoltre, sostengono sempre Bassotto e Gagliardi, negli altri stati europei titolari di festival di rinomanza mondiale (Cannes, Berlino, San Sebastian, Locarno, Mosca, Karlovy Vary, Edimburgo) non è mai stato permesso il sorgere di eventi paralleli «ben sapendo il pericolo ed il danno che ne verrebbe alla manifestazione principale<sup>134</sup>». Cosa che invece accade regolarmente in Italia, dove Bergamo è solo l'ultima rassegna che “invade” il campo del film d'autore, dopo quelle di Sorrento, Taormina, Porretta Terme, Pesaro, Trento e Trieste: «questo significa uccidere la Rassegna lagunare»<sup>135</sup>. I due esponenti della giunta chiedono dunque al consiglio comunale un'azione decisa per la salvaguardia del festival di Venezia, rivolgendo un'analogia sollecitazione al Ministro del turismo e dello spettacolo Achille Corona<sup>136</sup> e suggerendo «un opportuno coordinamento ed una specializzazione delle iniziative che eviti dannose concorrenze ed inutili doppioni<sup>137</sup>».

L'interpellanza, il cui comunicato ANSA è ripreso immediatamente nelle edizioni del 31 luglio da tutta la stampa nazionale<sup>138</sup>, non avrà effetti concreti di alcun tipo, se non quello di suscitare la pronta risposta di Zucchelli, sempre dalle pagine de «L'Eco di Bergamo», il 1 agosto. Zucchelli «respinge al mittente le accuse», sottolineando come il nuovo regolamento

---

<sup>131</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Cambia nome e caratteristiche il festival del film sull'arte*, «L'Eco di Bergamo», 28 luglio 1966.

<sup>132</sup> Ingegnere, partigiano e affiliato alla Democrazia Cristiana fin dal 1944, Favaretto Fisca fu sindaco di Venezia dal 28 maggio 1960 al 12 maggio 1970, trovandosi a gestire, nel secondo mandato, l'alluvione del 4 novembre 1966 e la contestazione del 1968.

<sup>133</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *comunicato ANSA n. 33 del 30 luglio 1966*.

<sup>134</sup> *IBIDEM*.

<sup>135</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Troppa concorrenza alla Mostra del Cinema*, «La Notte», 30 luglio 1966

<sup>136</sup> Tra i maggiori esponenti del Partito Socialista Italiano, Corona fu Ministro del turismo e dello spettacolo ininterrottamente dal 4 dicembre 1963 al 24 giugno 1968, durante il primo, secondo e terzo governo di Aldo Moro.

<sup>137</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *comunicato ANSA n. 33 del 30 luglio 1966*.

<sup>138</sup> «La Notte», «L'Avvenire d'Italia», «Corriere della Sera», «La Stampa», «Il Resto del Carlino», «La Nazione», «L'Araldo dello Spettacolo», «Il Giorno», «L'Unità», «Avanti!», «Il Giornale d'Italia», «Il Mattino», «Momento Sera», «Cinepress», «Gazzettino di Venezia», oltre che naturalmente «L'Eco di Bergamo» e il «Giornale di Bergamo».

del festival ponga precisi limiti alla definizione di “autore” del film, che deve essere responsabile della regia, del soggetto e della sceneggiatura del film<sup>139</sup>. Limiti che non sono invece posti a Venezia, alla quale preme – sottolinea Zucchelli – «più che l’autore in senso stretto, la consistenza – anche spettacolare non nascondiamolo – del film da proiettarsi al Palazzo del cinema. [...] La manifestazione bergamasca, secondo me, si rivolge a quegli autori che tendano a puntare le loro carte su una manifestazione internazionale che proprio a loro specificatamente è indirizzata piuttosto che su un’altra la quale, di essi, non fa il centro dell’interesse<sup>140</sup>».

Sulla formula del “film d’autore” proposta da Bergamo non manca comunque chi si esprime criticamente, come farà qualche settimana dopo Bruno Torri sull’«Avanti!»: «prescindendo dalla pesantezza con cui la manifestazione lombarda entra in concorrenza con altri festival senza contemporaneamente tentare una più originale differenziazione sul piano culturale e organizzativo e rischiando così di diventare un doppione pressoché inutile di iniziative già da tempo operanti e collaudate (come, prima tra tutte, la Mostra di Venezia)», il criterio – corrente ma discutibile – di considerare autore solo colui che si assume responsabilità sia di scrittura che di regia del film porterebbe alla conclusione che Visconti con *La terra trema*, Pudovkin con *La madre*, Godard con *Il disprezzo* o, caso che l’articolo prosegue analizzando a fondo, Resnais con tutti i suoi film non possano essere considerati figure autoriali. «Con ciò si vuole suggerire che la nozione, un poco equivoca, di film d’autore, con l’implicito giudizio di valore, può servire in sede critica solo se usata con molta cautela<sup>141</sup>». Non è questa la sede per approfondire il concetto di autorialità e di film d’autore negli anni Sessanta<sup>142</sup>; preme solo sottolineare che attorno a questa idea si combatte uno scontro dai concreti risvolti di leadership culturale tra i due eventi, l’uno deciso a mantenere la propria posizione di rilievo nonostante il moltiplicarsi di iniziative che ne minacciano lo status, l’altro chiaramente interessato a conquistarsi un posto al sole tra i festival maggiori, valorizzando la più nobile categoria del film a soggetto e relegando il cortometraggio documentario in sezioni parallele. I toni si riaccendono nell’ottobre successivo, quando in un’intervista per il «Corriere della Sera» Luigi Chiarini difende l’operato della Mostra di Venezia e denuncia le manifestazioni che tentano di imitarla, non tanto la Mostra di Pesaro che «rivolgendosi alle opere prime ha una sua qualificazione», quanto proprio il Gran Premio che con la sua nuova formula «annasperebbe nel vuoto». Chiarini si sofferma inoltre sulla questione dei finanziamenti, ritenendo assurdo che «lo Stato, il quale già sovvenziona in misura insufficiente Venezia, stanzi fondi per altre manifestazioni analoghe<sup>143</sup>». Dalle pagine dell’«Eco», Zucchelli risponde con tono deciso: «è spontaneo rilevare che il Festival di Venezia, la cui esistenza si fa sempre, con tutta evidenza, più dura e contrastata, è rimasto fermo alle strutture tecnico-organizzative di trenta e più anni fa, quando era il solo ad

---

<sup>139</sup> *Novità alla IX edizione del Gran premio Bergamo che lancia il I Concorso del Film d’Autore*, «La Rivista di Bergamo», anno XVII, n. 7, luglio 1966, pp. 21-22.

<sup>140</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Nessuna concorrenza tra il Festival di Bergamo e quello di Venezia*, «L’Eco di Bergamo», 1 agosto 1966. Anche le dichiarazioni di Zucchelli saranno riprese da numerosi quotidiani nazionali.

<sup>141</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, B. TORRI, *Conta più l’opera dei suoi artefici*, «Avanti!», 14 agosto 1966.

<sup>142</sup> Riguardo a questo complesso tema rimando a G. PESCATORE, *L’ombra dell’autore. Teoria e storia dell’autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006, in particolare il capitolo 3, *L’idea di autore tra classicità e modernità*.

<sup>143</sup> Riportato in ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Scopi e peculiarità del festival di Bergamo*, «Giornale dello Spettacolo», n. 34, 1966.

essere effettuato, e quindi il solo a destare interesse ed attenzione. Oggi le cose sono cambiate. Il Festival di Venezia è solo uno tra i tanti<sup>144</sup>».

Quasi a preparare il campo per questa svolta del festival e a ribadire il suo status internazionale, per tutto il 1966 Zucchelli predispose una rubrica sulla «Rivista di Bergamo» (dall'esplicito titolo *Per il festival internazionale del Film d'Arte da otto anni si parla di Bergamo nel mondo*) in cui vengono tradotti e riportati articoli dedicati alla rassegna e apparsi su riviste spagnole, svizzere, olandesi, belghe, francesi<sup>145</sup>. Le reazioni della stampa italiana all'edizione del 1966 rimangono però caute se non talvolta esplicitamente fredde e critiche. Il numero di film d'autore presentati (solo sei<sup>146</sup>) in quella che dovrebbe essere la nuova sezione cardine del nuovo concorso è giudicato insufficiente<sup>147</sup>: un festival «magrolino<sup>148</sup>», un premio assegnato «con riserva<sup>149</sup>» sono i giudizi che si incontrano nella rassegna stampa. La rappresentanza di documentari d'arte è ridotta a due sole sezioni del concorso parallelo dei cortometraggi, “film sull'architettura e l'arte contemporanea” e “film d'arte e sull'arte per la televisione”: su trentuno film sono dieci quelli dedicati alle arti figurative, per lo più a pittori e artisti viventi.

## Epilogo in Laguna, esilio in Riviera (1967-1970)

L'ondata contestataria del 1968, a partire dal Festival di Cannes interrotto nel clima del maggio francese dagli stessi cineasti, solidali con studenti e operai che protestano a Parigi, travolge tutte le manifestazioni cinematografiche dei mesi successivi, dagli eventi più noti fino alle rassegne locali.

Lo stesso accade ovviamente anche nel mondo dell'arte, dove fermenti e tensioni crescono fino al punto di rottura, in coincidenza con l'occupazione delle università di Roma (accompagnata dagli scontri di Valle Giulia del 1 marzo), Milano, Trento, Torino, Parma e molte altre. Il 30 maggio, non appena inaugurata, la XIV Triennale di Milano viene occupata da artisti e studenti dell'Accademia di Brera in supporto alle manifestazioni parigine<sup>150</sup>.

Festival ed esposizioni sono attaccati perché considerati emanazione di un'arte asservita al potere capitalista, agli interessi imperialistici degli stati nazionali e al gusto borghese, tenacemente conservatore e fortemente censorio, delle classi dominanti. Richieste di cambiamento che hanno agito sottotraccia per tutto il decennio esplodono in maniera eclatante ma, a ben vedere, non del tutto inaspettata: «nella maggior parte dei casi le crisi dei festival

---

<sup>144</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Bergamo controbatte le accuse di Chiarini*, «L'Eco di Bergamo», 13 ottobre 1966.

<sup>145</sup> Compiono i reportage da Bergamo compiuti da Jan Van Cottom per «Ciné-Télé-Révue de Bruxelles», Marie-Magdalene Brumagne per «La Tribune de Lausanne», Vicente Antonio Pineda per «Destino» di Madrid, Michel Ciment per «Positif» di Parigi, Hernando de Ceballos per «Primer Piano» di Madrid, Joz Van Liempt per «Film en Televisie» di Bruxelles, Bernard Johan Bertina per «De Volkskrant» di Amsterdam.

<sup>146</sup> Tra questi, *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani per la RAI come evento di apertura e *Les grands moments* di Claude Lelouche. Il Gran Premio sarà assegnato al polacco *Bariera* di Jerzy Skolimowski.

<sup>147</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Solo sei film d'autore al Gran Premio Bergamo*, «Giornale di Bergamo», 6 settembre 1966.

<sup>148</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, P. BIANCHI, *Un festival piuttosto magrolino*, «Il Giorno», 18 settembre 1966.

<sup>149</sup> ASAC, Raccolta documentaria, *serie Cinema*, 1966 busta n. 12, *Cinque milioni con riserva*, «La Notte», 19 settembre 1966.

<sup>150</sup> P. NICOLIN, *Castelli di carte. La 14. Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet, Macerata 2011.

manifestatesi dal 1968 erano il culmine di un processo non lineare di confronto fra le istanze di rinnovamento e quelle più conservative<sup>151</sup>».

L’VIII Mostra Internazionale del Film sull’Arte, nel 1968, coincide con i giorni di più forte contestazione a Venezia. Come sempre, infatti, la Mostra si svolge al cinema Olimpia in occasione dell’apertura ufficiale della Biennale d’Arte, in questo caso dal 18 al 20 giugno. I rischi di un’occupazione della Biennale vengono considerati a lungo solo una remota eventualità, almeno fino agli avvenimenti della Triennale milanese. A quel punto, la percezione del rischio cambia: a meno di un mese dall’apertura dei padiglioni, una serie di segnali (come l’occupazione dell’Accademia di Belle Arti dal 9 al 17 giugno) fanno presagire la possibilità di un’azione di forza come avvenuto a Cannes e Milano.

La Mostra del Film sull’Arte e il vernissage della Biennale si svolgono dunque in una città presidiata dalla polizia, in un clima di tensione e controllo che mal si addice alla libertà d’espressione artistica consona alla manifestazione. Il 18 e il 19 giugno scontri tra polizia e piccoli gruppi di manifestanti, per lo più studenti e artisti, avvengono ai Giardini e in Piazza San Marco, dove una bandiera rossa viene issata sui pennoni davanti alla basilica. Come già a Roma e Milano, le cariche e le manganelate della polizia contro i manifestanti (che, nella confusione, colpiscono anche critici d’arte e semplici turisti convenuti in città e casualmente di passaggio sotto i portici delle Procuratie) suscitano forte impressione e sdegno. Molti artisti non tardano a rispondere polemicamente a questi eventi, ritirandosi dall’esposizione, coprendo le proprie opere, partecipando talvolta direttamente (è il caso di Emilio Vedova) alle proteste. Al di là degli scontri, la Biennale inaugura in uno stato di precarietà che lascia interdetti invitati e commentatori, tra padiglioni semivuoti o chiusi per protesta (Francia, Svezia, Svizzera), opere non ancora sistemate, allestimenti incompleti. In realtà, terminati i giorni di più intense proteste, la quasi totalità dei padiglioni nazionali (tranne la Svezia) riaprirà, molti artisti, sebbene non tutti, accetteranno di esporre le opere e il flusso di visitatori tornerà a essere il consueto. Benché precipitata nel caos in pochi giorni, la situazione ne riemerge altrettanto velocemente e «la protesta – sebbene intensa e così potente e viva nella mitografia della memoria e delle cronache – non causa danni significativi come alla Triennale e si dissolve in realtà in breve tempo: il vernissage si terrà come previsto. Ne verrà piuttosto una consapevolezza nuova<sup>152</sup>».

Lo stesso accade alla Mostra Internazionale del Cinema di settembre, alla quale bisogna necessariamente rivolgere brevemente lo sguardo per afferrare la portata del Sessantotto a Venezia. Come avvenuto per la sua controparte in ambito artistico, la rassegna cinematografica non fu sospesa né annullata dalle proteste; e tuttavia la Mostra di Venezia, tra tutti i festival europei, «fu la manifestazione e insieme l’istituzione che sul medio periodo uscì più trasformata dalle turbolenze di quei mesi<sup>153</sup>». L’ANAC (Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici), pur approvando l’indirizzo maggiormente culturale apportato da Chiarini con un netto ridimensionamento della dimensione commerciale e mondana, chiede una più profonda ristrutturazione della rassegna a partire dalla rifondazione dello Statuto, ancora datato 1938, e un maggiore coinvolgimento negli aspetti decisionali. Mentre sulla stampa si rinnovano gli attacchi a Chiarini, sia da parte degli autori cinematografici che dei produttori e delle imprese commerciali locali (preoccupate di non beneficiare dell’indotto economico dell’evento),

---

<sup>151</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 260.

<sup>152</sup> S. PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018, p. 49. Rimando in particolare al capitolo *La XXXIV Biennale del 1968: la «Biennale poliziotta»* per l’approfondita ricostruzione di quell’edizione così significativa nella storia dell’ente veneziano, che ebbe conseguenze durature.

<sup>153</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 275.

l'ANAC si spacca sulla questione del boicottaggio, tra un'ala oltranzista che invita a disertare il festival e non inviare le opere e una moderata che non vede particolari vantaggi nel bloccare la proiezione dei film, pur in un contesto per molti aspetti insoddisfacente. Questa spaccatura consentirà a Chiarini uno spazio di manovra e, seppure a fatica, il direttore porterà a termine l'edizione, con il Leone attribuito a *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (*Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*) di Alexander Kluge, che consacra il Neuer Deutscher Film. *Ratlos*, perplessi o meglio "smarriti", devono essere stati tutti gli attori coinvolti in una situazione caotica e in una protesta esplosa per rimanere poi a metà: dagli autori (in primis Pasolini<sup>154</sup>) alla dirigenza dell'Ente e allo stesso Chiarini, che rassegna le dimissioni al Presidente della Biennale, il sindaco Favaretto Fisca. Nonostante l'appoggio ricevuto da diversi cineasti come Jean Renoir o Roberto Rossellini (nonché, ovviamente, dall'amico Ragghianti), Chiarini ha infatti intuito che l'attacco al festival è stato, in buona parte, un attacco direttamente rivolto a lui<sup>155</sup>. La Mostra del Cinema entra così in un decennio turbolento, caratterizzato dall'abolizione di premi e giurie e da alcune edizioni saltate (1973, 1977 e 1978), che ne compromette lo status internazionale a tutto vantaggio di Cannes.

Di queste tensioni e dei successivi cambiamenti, alla Mostra del Film sull'Arte di giugno («il solo festival ormai rimasto unicamente consacrato a questo tipo di film<sup>156</sup>»), avvenuta alle soglie del Sessantotto veneziano, non si coglie nulla, e non si possono dunque rilevare sostanziali differenze dalle edizioni precedenti. Alla selezione dei film in concorso si affianca come sempre un programma speciale, questa volta di film gestaltici e sperimentali, tenutosi nel pomeriggio del 20 giugno e dominato da una selezione di opere degli allievi della Scuola di Design di Novara. Un'importante novità, con la quale forse si mira a ridimensionare il rapporto con Bergamo, è rappresentata dal milione di lire offerto dalla David E. Bright Foundation di Los Angeles<sup>157</sup> e associato al Gran Premio San Marco. Il compito della giuria guidata da Sergio Bettini è dunque particolarmente importante, e il San Marco con relativa somma di denaro va (forse non casualmente) al film americano *Chaim Soutine* di Jack Liebermann, mentre il Trofeo Bright, da assegnare «al film che si distingue per la sua originalità<sup>158</sup>», è attribuito allo jugoslavo *Heksaptih* di Đorđe Kadijević. Tra gli altri premi, la targa al miglior film sulla pittura va a *Uomini e cose (Baj)* di Raffaele Andreassi. Tuttavia, per via delle proteste e del clima generale che circonda l'inaugurazione della XXXIV Biennale, la Mostra del film sull'arte passa quasi completamente inosservata da parte della stampa, in questo senso davvero travolta e oscurata dal Sessantotto.

---

<sup>154</sup> Sul caso Pasolini, presente in competizione con *Teorema*, si sofferma in particolare G. MANZOLI, *Il Carnevale di Venezia: 1968*, «Bianco e Nero», n. 563 (gennaio-aprile 2009), pp. 41-49. Cfr. anche S. DELLA CASA, *Il cinema militante*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume XI 1965-1969*, Ed. di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002, in particolare pp. 356-357.

<sup>155</sup> CHIARINI fornirà la sua visione dell'intera vicenda nel libro *Un leone e altri animali*, Sugar, Milano 1969.

<sup>156</sup> ASAC, Fondo Storico, *serie Cinema*, busta n. 243, *lettera di Simone Gille-Delafon a Luigi Chiarini del 10 aprile 1968*.

<sup>157</sup> David E. Bright, dopo una rapida carriera alla General Motors di Chicago negli anni Trenta, fondò la H&B American Company, il più grande operatore di trasmissioni televisive via antenna degli Stati Uniti negli anni Quaranta, che gli fruttò una notevole fortuna. Appassionato d'arte, collezionò per anni opere del primo Novecento europeo e del secondo dopoguerra americano. Nel 1958 creò a Los Angeles insieme alla moglie Dolly Bright Silliman (ex ballerina nei musical della MGM) la fondazione che portava il suo nome, con la quale, oltre che attività culturali ed educative in patria, finanziò alcuni premi per artisti emergenti nelle successive edizioni della Biennale di Venezia, divenendo così il primo patron americano della manifestazione. Parte della sua collezione d'arte moderna è confluita al Los Angeles County Museum of Art.

<sup>158</sup> BIENNALE DI VENEZIA, *Catalogo della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, La Biennale, Venezia 1968, p. 273.

È nell'edizione successiva che si avverte la portata del mutamento intercorso nel giro di soli due anni, sotto la guida provvisoria (in attesa del varo del nuovo statuto da parte del Parlamento, che avverrà solo nel 1973) del giornalista e critico cinematografico Ernesto G. Laura, cui seguirà nel 1971-72 quella del critico e documentarista Gian Luigi Rondi. Anzitutto, come già nelle rassegne maggiori, anche nella IX Mostra Internazionale del Film sull'Arte (22-25 giugno 1970) sono aboliti competizione, giuria e premiazioni; l'unico organo ufficiale è il comitato di selezione composto da Orio Caldiron, John Francis Lane e lo stesso Laura, che compone una rosa di quaranta film da tredici paesi.

Per la prima volta viene prodotto un autentico catalogo e non più un semplice opuscolo riportante il solo programma delle proiezioni, nel quale trovano posto uno scritto introduttivo del direttore e, in coincidenza con la retrospettiva dedicata a Paul Haesaerts, un profilo critico-biografico del regista belga a firma di Caldiron, seguito dalle schede critiche dei suoi film presentati all'Olimpia. La formula inaugurata nel 1969 per la Mostra del Cinema di settembre, con l'eliminazione della competizione e la presenza di retrospettive e di premi alla carriera per autori riconosciuti e apprezzati, si declina in scala minore nella Mostra del documentario artistico. «Anche la Mostra del film sull'arte sperimenta quest'anno una fisionomia rinnovata e cerca un rapporto omogeneo con un proprio pubblico<sup>159</sup>». Pubblico nel quale Laura intende coinvolgere, oltre ad artisti e giornalisti, studenti e insegnanti d'arte, come testimonia una circolare del provveditorato degli studi di Treviso che invita i docenti degli istituti superiori a frequentare la rassegna<sup>160</sup>. Innovativa è anche la struttura data alla Mostra: «proseguire, come si è fatto per molti anni e del resto con buoni risultati per quei tempi, ad allineare film divulgativi e film di indagine critica, film sui contemporanei e sui classici, sulla pittura e sull'architettura senza cercare nessi più stretti, discorsi più unitari, ci sarebbe sembrato adagiarsi sulla pigra "routine"<sup>161</sup>». I film vengono così ordinati secondo le categorie *Interpreti della realtà*, *Dal Futurismo all'arte cinetica*, *L'Artista*, *l'Uomo* (sugli artisti viventi, colti nel loro lavoro), *Film di divulgazione*, *Momenti della storia dell'arte* e *Grafica* (film su manifesti, cartoline, fumetti).

Il 25 giugno, nella Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, si tiene inoltre una tavola rotonda sul tema *La documentazione sul Film sull'arte* con i registi dei film proiettati e «altre personalità del mondo dell'arte<sup>162</sup>», presieduta da Gillo Dorfles. Tale tavola rotonda, a quanto risulta da una lettera di Mario Verdone a Ernesto G. Laura<sup>163</sup>, dovrebbe essere la prima riunione della nuova Associazione Internazionale per l'Arte e i Mezzi Audiovisivi (parte del Comité International du Cinéma et de la Télévision dell'Unesco): si tratta della FIFA che ha cambiato nome e statuto<sup>164</sup>.

La Mostra sembrerebbe quindi nel 1970 avviata verso un promettente futuro, spronata da una rinnovata visione e da nuovi stimoli. Laura precisa che «si tratta, è bene sottolinearlo, di sperimentazione, cioè di prima messa a punto di una formula che dovrà essere collaudata e se

---

<sup>159</sup> E.G. LAURA, *Premessa*, in BIENNALE DI VENEZIA, 9° Mostra Internazionale del Film sull'Arte, La Biennale, Venezia 1970, p. 3.

<sup>160</sup> ASAC, Fondo Storico, serie Cinema, busta n. 277, *Circolare del Provveditorato agli Studi di Treviso*, protocollo n. 21383-C40d/m del 15 giugno 1970.

<sup>161</sup> E.G. LAURA, *Premessa*, p. 3.

<sup>162</sup> ASAC, Fondo Storico, serie Cinema, busta n. 277, *lettera di Ernesto G. Laura a Mario Verdone del 19 maggio 1970*.

<sup>163</sup> ASAC, Fondo Storico, serie Cinema, busta n. 277, *lettera di Mario Verdone a Ernesto G. Laura del 15 maggio 1970*.

<sup>164</sup> Cfr. capitolo IV, § *Una cortese inimicizia. FIFA, IIFA e il predominio istituzionale sul film sull'arte*. Su questa tavola rotonda non sono state reperite al momento ulteriori informazioni né dai documenti dell'ASAC né da altre fonti.

necessario modificata con l'esperienza<sup>165</sup>): un'affermazione che lascia chiaramente intendere la volontà di proseguire con ulteriori edizioni negli anni a venire. Invece, la Mostra del Film sull'Arte scompare all'improvviso dai radar della Biennale: non tenutasi nel 1972, non viene riportata in vita nemmeno in seguito al varo del nuovo statuto, e la sua memoria sembra quasi perdersi nei decenni successivi.

L'edizione del 1967 celebra i dieci anni del Gran Premio Bergamo, sancendo la nuova predominanza del film d'autore e confermando alcuni tratti ormai divenuti costitutivi dell'evento lombardo. La predilezione e la meritoria azione di divulgazione delle cinematografie d'"oltre Cortina" è suggellata dalla vittoria di *Le margheritine* (*Sedmikrásky*) di Věra Chytilová, al quale viene dedicato un lungo articolo di approfondimento<sup>166</sup>, presentato insieme, tra gli altri, a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* di Jean-Luc Godard, *Herostratus* di Don Levy e, fuori concorso, *L'harem* di Marco Ferreri. La selezione e l'assegnazione del premio confermano l'avanguardia delle scelte della giuria (guidata quell'anno da Morando Morandini) e della direzione zucchelliana. I «segni della crisi» si riscontrano però nella sezione dei cortometraggi d'arte, ormai divenuta «un'iniziativa di contorno<sup>167</sup>»: non più suddivisa in categorie specifiche, annovera soltanto quattordici opere e i premi passano da quattro a uno solo, che non sarà neppure assegnato. Alla mostra cinematografica si affianca inoltre una Mostra del libro e delle riviste cinematografiche, inaugurata dal poeta portavoce della *Beat generation* Allen Ginsberg.

Il consenso per questa edizione apparirebbe, a giudicare dalla rassegna stampa presentata sulla «Rivista di Bergamo»<sup>168</sup>, unanime: il cambiamento avvenuto l'anno precedente viene a sistematizzarsi e la stampa pare accorgersi che gli sforzi e i risultati del festival sono all'altezza delle sue ambizioni:

«senza le insinuazioni, le invettive, e le polemiche di Venezia – ad ogni anno sempre più scoperte e volgari – [...] il festival di Bergamo ha dimostrato quest'anno che la odierna crisi dei festival è soprattutto crisi di idee e che si può con un'organizzazione snella, pratica ed attiva, ottenere ancora brillanti risultati. [...] Ma da due anni il Premio Bergamo ha mutato obiettivo, o meglio ha allargato il suo discorso culturale restando tuttavia coerente e fedele ai principi e alle norme che aveva sempre seguito<sup>169</sup>».

Domina l'attenzione per la gioventù, intesa come tematica delle opere e come destinatario ideale della rassegna: «a nostro modo di vedere, la rassegna bergamasca è feconda di insegnamenti perché offre un panorama copioso delle inquietudini dei giovani: in Francia come in Jugoslavia, a Praga, a Londra, a Varsavia<sup>170</sup>». Gianni Rondolino scrive sul «Giornale dello Spettacolo» che il Gran Premio

«è stato il festival dei giovani, ha proposto cioè una serie di film fatti da giovani, alcuni alla loro prima prova, per un pubblico di giovani, fuori dalle regole codificate dello spettacolo

---

<sup>165</sup> E.G. LAURA, *Premessa*, p. 3.

<sup>166</sup> F. COLOMBO, *Scheda per «Le Margheritine» di Věra Chytilová*, «Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 8-9, agosto-settembre 1967, pp. 21-26.

<sup>167</sup> A. COSTA, *Nino Zucchelli e una certa idea di festival*, p. 41.

<sup>168</sup> *La stampa italiana sul Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 12, dicembre 1967, pp. 20-23.

<sup>169</sup> G. LETO, *Gli obbiettivi di un premio*, «L'Osservatore Romano», 18-19 settembre 1967, riportato in «La Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 10, ottobre 1967, p. 13.

<sup>170</sup> ASAC, *Raccolta Documentaria, serie Cinema*, 1967 busta n. 9, P. BIANCHI, *Da est a ovest i giovani del nostro tempo*, «Il Giorno», 17 settembre 1967.

cinematografico tradizionale. Gioventù vuol dire coraggio, anticonformismo, ricerca e sperimentazione del nuovo: e i film proiettati a Bergamo, in concorso e fuori concorso, tranne poche eccezioni sono stati film coraggiosi, anticonformistici, di ricerca e sperimentazione<sup>171</sup>».

Questo rilevare l'importanza dei giovani nella duplice veste di protagonisti dei film e di target ideale della rassegna testimonia come il festival cogliesse lo spirito del tempo, ma appare al contempo quasi ironico considerando che negli anni successivi proprio questa gioventù "inquieta" farà del festival bergamasco il suo bersaglio polemico. Non va inoltre dimenticato che il quadro idillico di consensi e approvazioni che la «Rivista di Bergamo» lascia emergere deriva principalmente dalla sua funzione di organo ufficiale del festival, e dallo stretto controllo che Zucchelli aveva su entrambi.

Qualche voce critica, nei dieci anni di vita della manifestazione, si era già levata. Un primo attacco era apparso in un articolo del 1963 sul «Giornale di Bergamo» (testata vicina ai circoli industriali e imprenditoriali della città e della provincia, tendenzialmente meno benevolo verso il festival dell'«Eco di Bergamo», di matrice democristiana e cattolica), che fin dal titolo a piena pagina definiva il Gran Premio *Il festival dei film inutili e dei milioni gettati al vento*. Il sottotitolo condensa efficacemente non solo i contenuti del puntiglioso esame condotto sulle prime sei edizioni della manifestazione, ma anche il tono veemente dell'intervento:

«In sei anni il cosiddetto "Gran Premio Bergamo del film d'arte e sull'arte" ha elargito 49 milioni a cinematografari dilettanti o scarsamente rappresentativi – Non una sola opera degna di una manifestazione che ha la presunzione di fare da contraltare a Venezia – Questi risultati giustificano il malcontento dell'opinione pubblica per un "Gran Premio" che facendosi scudo di Bergamo sperpera decine di milioni ogni anno senza procurare vantaggi a una città tanto generosa<sup>172</sup>».

Ermanno Comuzio rileva l'«insoddisfazione» provata dall'«uomo della strada» – ossia dal comune spettatore bergamasco – di fronte alla rassegna, poiché egli avverte «che non tutti i film premiati sono capolavori [e] sente addirittura, magari confusamente, che molti sono anzi i film assolutamente indegni, decisamente brutti», prima di passare in rassegna tre aspetti problematici del festival. Anzitutto la denominazione e le categorie in cui si articola: alcune di esse sono ben individuate ma non rappresentano una novità nel panorama festivaliero (film sull'arte, film d'animazione), altre sono invece confuse, imprecise, addirittura pleonastiche (come quella di «film cinematografico sulle arti»). Nonostante le continue modifiche a queste categorie, «la parola arte, comunque, è usata ancora troppo». Il secondo aspetto è quello della rilevanza economica dei premi che fanno del Gran Premio «il festival più ricco del mondo, quello dove si distribuiscono più soldi». Comuzio si chiede se i film premiati siano all'altezza di tali ingenti somme di denaro, in particolare del Gran Premio da tre milioni di lire (portato a cinque nel 1966) «che vale a remunerare un capolavoro, non meno». Di simili capolavori, per il giornalista, a Bergamo non se ne sono visti: tutti buoni se non ottimi film, ma nessuno, neppure i premiati, all'altezza di un simile riconoscimento. Passando infine dai premi alla selezione *tout court*, pur riconoscendo la presenza di belle opere e alcuni meriti innegabili (l'attenzione al cinema d'animazione jugoslavo e ceco, lo spazio assegnato a quello italiano, l'interesse per la produzione televisiva), Comuzio si sofferma a elencare i «brutti film» passati

---

<sup>171</sup> ASAC, Raccolta Documentaria, *serie Cinema*, 1967 busta n. 9, G. RONDOLINO, *I giovani, nota dominante del X Gran Premio Bergamo*, «Giornale dello Spettacolo», 29 settembre 1967.

<sup>172</sup> E. COMUZIO, *Il festival dei film inutili e dei milioni gettati al vento*, «Giornale di Bergamo», 1 ottobre 1963.



da ogni edizione, concludendo che essi sono sempre più numerosi di quelli validi. «Le pellicole offerte in sei anni danno motivo, a Sant'Agostino, di mettersi sul piano della Mostra Lagunare? Nonostante l'indubbio decadimento della manifestazione lagunare, la risposta è no». In conclusione, l'articolo afferma di aver solo voluto ristabilire «la voce del buon senso e, per la serietà stessa della manifestazione, spezzare il cerchio delle frasi fatte e riportare le riserve che, dal primo anno, circolano tra i critici nazionali e stranieri e fra il pubblico pagante».

Le osservazioni di Comuzio non hanno seguito nell'immediato; le riserve serpeggiano sottotraccia in velate esternazioni della stampa, ma in generale il Gran Premio non conosce fino al 1967 critiche altrettanto dirette. È a partire da quell'anno che una serie di articoli di Sandro Zambetti (che pure si era mostrato favorevole alla manifestazione durante la prima edizione del 1958) compaiono sul periodico locale «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», a cura del circolo culturale G. Donati. Nel presentare l'edizione di quell'anno, Zambetti ritiene «che sia veramente ora di avviare su questa manifestazione, che pur coinvolge interessi pubblici, quel dibattito di cui finora non si è avuta sostanzialmente traccia, né a livello di opinione pubblica (salvo, se ben ricordiamo, un intervento critico del «Giornale di Bergamo», due o tre anni fa), né in sedi espressamente qualificate come il Consiglio comunale o quello provinciale<sup>173</sup>». Riconosciuti i meriti indiscutibili del Gran Premio, «bisogna poi aggiungere che ha avuto in seguito il torto di gonfiare le proprie ambizioni sino a compromettere proprio quella qualificazione originale che costituiva la sua ragione di vita<sup>174</sup>». L'errore è stato di allargare la formula al film d'autore, mirando a fare concorrenza ad altri festival (Sorrento, Pesaro) e in particolare a Venezia; «prescindendo dal carattere velleitario dell'impresa», non sembra giusto a Zambetti che si utilizzino fondi pubblici per organizzare una manifestazione simile ad altre già esistenti, anch'esse finanziate con denaro elargito dallo Stato. Bisogna decidere, prosegue l'articolo, se il Gran Premio sia un'iniziativa con scopi culturali o turistici, e adeguarla di conseguenza, poiché «un'iniziativa che voglia veramente giustificarsi sul piano culturale, deve reggersi su una idea chiara, avere una fisionomia, una funzione precisa e non vivere solo di mania concorrenziale<sup>175</sup>». Se obiettivo del festival è solo portare a Bergamo qualche film altrimenti difficilmente reperibile, lo stesso scopo potrebbe essere raggiunto più agevolmente sostenendo i circoli culturali come il cineforum o il cineclub di Bergamo che già operano in tal senso. È qui che Zambetti svela, implicitamente, le carte: l'azione di rafforzamento di questi circoli è per il critico bergamasco (che diverrà proprio in quegli anni direttore della rivista «Cineforum» e dell'Associazione Nazionale Cineforum) un parallelo tentativo di ridimensionamento dell'egemonia locale zucchelliana.

Nel recensire l'edizione del 1967, Zambetti osserva che «si rincorrono più i prodotti intellettualistici (purché rappresentativi di un vasto cosmopolitismo, nell'ansia di ampliare ad ogni costo la "internazionalità" della manifestazione), che quelli genuini<sup>176</sup>». Tra i vari punti che inficiano la qualità della manifestazione, viene in particolare ribadito che «le sezioni che avevano giustificato la nascita del Premio vanno scomparendo alla chetichella, relegate sempre di più a fare da riempitivo ai film a soggetto<sup>177</sup>». La conclusione è che «il Gran Premio Bergamo

---

<sup>173</sup> [S. ZAMBETTI], *Dal 9 al 17 settembre in Sant'Agostino il X Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 9, 1 settembre 1967, p. 3.

<sup>174</sup> IBIDEM.

<sup>175</sup> IBIDEM.

<sup>176</sup> [S. ZAMBETTI], *Bergamo in concorrenza con Venezia e Pesaro*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 11, 1 ottobre 1967, p. 2.

<sup>177</sup> IBIDEM.

ha ormai uno scopo fondamentale, a propria unica qualificazione: quello di far concorrenza alle mostre di Venezia e Pesaro. Il problema è dunque di stabilire se un'ambizione del genere è giustificata, ragionevole e (dato che siamo sempre in tema di pubblico denaro) conveniente<sup>178</sup>». La risposta giunge in un ulteriore articolo nel numero successivo dell'opuscolo, che ribadisce («a costo di apparire ostinati e fastidiosi, di fronte al placido silenzio degli altri<sup>179</sup>») come queste ambizioni non siano giustificate, ragionevoli o convenienti. Porsi in competizione con Venezia e Pesaro non rappresenta la strada adatta alla manifestazione bergamasca, che dovrebbe tornare agli inizi, «sul piano dei rapporti cinema-arti figurative o cinema-televisione<sup>180</sup>», e soprattutto non giustifica l'utilizzo di fondi pubblici. La questione dei finanziamenti diviene sempre più forte nella coscienza cittadina: un evento come il Gran Premio attira a sé infatti una parte rilevante delle risorse economiche annuali destinate alla cultura del Comune e della Provincia, lasciando altri enti o manifestazioni a secco. Per questo essi chiedono vigorosamente un maggiore coinvolgimento nell'evento annuale oppure un cambiamento radicale della gestione dei fondi per la cultura.

Di fronte all'ondata che travolge i festival in tutta Europa nel 1968, Bergamo regge il colpo<sup>181</sup>, seppure, in pieno clima sessantottino, annullando tutte le premiazioni, «segno emblematico – per noi – delle sostanziali incertezze di questo festival<sup>182</sup>». Sulla «Rivista di Bergamo» Morando Morandini, nuovamente presidente di giuria, giustifica la scelta rilevando che, nonostante la presenza di opere meritevoli come il polacco *Wszystko na sprzedaż* (*Tutto in vendita*) di Andrzej Wajda, *O slavnosti a hostech* (*La festa e gli invitati*) del ceco Jan Němec, *Keresztelő* (*Battesimo*) dell'ungherese István Gaál o *Kôshikei* (*L'impiccagione*) di Nagisa Ôshima, la mancanza di consenso ha portato all'unanime decisione di non assegnare i premi. È però inevitabile supporre che la decisione sia stata influenzata dalla richiesta rivolta a tutti i festival di sospendere premiazioni e competizioni per divenire luoghi di scambio e di dibattito, epurati dal carattere agonistico che sottende, secondo i contestatori, logiche di mercato e distribuzione. E d'altra parte Morandini non nasconde che «sarebbe stolto negare a priori, nella nostra giuria, qualsiasi influenza del clima di polemica in cui s'è svolta la stagione cinematografica<sup>183</sup>». Nello stesso articolo, la giuria del Gran Premio sembra ribattere alle accuse di eccessiva ambizione lanciate da Zambetti: «A questo proposito sembra perlomeno curiosa l'affermazione di chi ha rimproverato al Gran Premio Bergamo di celare la sua natura nella ricerca di un'accanita differenziazione che resta soltanto formale, mentre i ventotto film presentati a Venezia quest'anno erano "più d'autore" di quelli bergamaschi. Non s'accorge che è semmai Venezia, specialmente quest'anno, a imitare Bergamo, e non viceversa?<sup>184</sup>». Nella sezione dei cortometraggi, su tredici film, uno solo (*Graham Sutherland – Lo specchio e il miraggio* di Pier Paolo Ruggerini) è dedicato al rapporto con le arti figurative, in questo caso la pittura. Le retrospettive antologiche dedicate a Kon Ichikawa e ai fratelli Vasil'ev, insieme alla presenza della «mostra informativa» (comparsa dall'edizione precedente e, sul modello di

---

<sup>178</sup> IBIDEM.

<sup>179</sup> [S. ZAMBETTI], *Tiriamo le somme del Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 12, 15 ottobre 1967, p. 1.

<sup>180</sup> IBIDEM.

<sup>181</sup> Il Gran Premio si svolse dall'8 al 15 settembre e per la prima volta non in Città Alta, nella chiesa di Sant'Agostino, bensì al Cinema San Marco – ironia della sorte! – della Città Bassa.

<sup>182</sup> E. COMUZIO, *Bergamo XI: ricchezza e ambiguità*, «Bianco e Nero. Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXIX, n. 11-12, novembre-dicembre 1968, p. 85.

<sup>183</sup> M. MORANDINI, *Ragioni di una scelta*, «Rivista di Bergamo», anno XIX, n. 8-9, agosto-settembre 1968, p. 4.

<sup>184</sup> *IVI*, p. 5.

quella veneziana, destinata a presentare le opere non ammesse alla competizione, di fatto vanificando il lavoro della giuria di selezione) accentuano l'impressione che il Gran Premio si adegui sempre più ai modelli veneziano e pesarese.

La protesta dura, a Bergamo, esplose l'anno successivo, ma non giunse completamente *ex abrupto*. Al di là degli scritti su «Selebergamo», che hanno un limitato raggio d'azione e permangono quasi inascoltati, l'11 novembre 1968 si svolge un pubblico dibattito organizzato dal Centro Studi Cinematografici di Bergamo, con la collaborazione di altri enti culturali cittadini (Circolo Donati, Cineforum, Astrolabio, Circolo Gramsci), con relatori Fausto Colombo, Ermanno Comuzio, Morando Morandini e Sandro Zambetti, sul tema «Sono impiegati bene i milioni del Gran Premio Bergamo?», le cui mozioni finali sono pubblicate sulla rivista «Bianco e Nero». Oltre alla richiesta di abolire competizione e premi e istituire un fondo per la distribuzione nazionale dei film presentati, vi si legge che «si impegnano gli enti sostenitori del Gran Premio Bergamo a studiare ed attuare fin dal prossimo anno una forma di gestione largamente rappresentativa di tutti gli organismi e le forze culturali della città e della provincia impegnati nella diffusione e nella valorizzazione del cinema d'autore<sup>185</sup>». Sostanzialmente, «si rimprovera a Zucchelli di tenere la manifestazione come un feudo personale, e di condurla con criteri aristocratici e sdegnosi di ogni preoccupazione culturale (scelta estetizzante, rifiuto di dibattiti, ecc.)<sup>186</sup>».

Le richieste non trovano risposta da parte del festival, e nelle settimane agostane precedenti alla rassegna le polemiche si arroventano<sup>187</sup>: da un lato, il 24 agosto e il 3 settembre i giornali bergamaschi pubblicano una lettera del Centro di Studi Cinematografici che invita gli organizzatori del festival a rispondere in un pubblico dibattito alle critiche più volte sollevate e chiede che nel Comitato Organizzatore entrino a far parte tutte le associazioni e gli enti cittadini, per una gestione democratica dell'evento principale della vita culturale della città. Dall'altra parte, mentre l'annuncio della selezione ufficiale tarda ad arrivare, si susseguono voci sui possibili film, finché il 3 settembre compare sul settimanale milanese «ABC» l'articolo *L'orgasmo è un'estasi azzurra* a firma di Raimondo Franchetti che preannuncia «scene ardite» e «situazioni spinte» nella selezione del Gran Premio. Di fronte all'eventualità di «film immorali», «L'Eco di Bergamo», da sempre sostenitore della rassegna, passa a essere fortemente critico. Il 6 settembre, vigilia del festival (la cui selezione sarà annunciata solo il giorno d'inaugurazione e dalla quale è definitivamente scomparsa, senza alcuna motivazione, la sezione di cortometraggi d'arte), una circolare di «Cineforum» spiega le motivazioni dell'opposizione degli enti culturali cittadini al Gran Premio e chiede il decentramento della gestione del festival, il coinvolgimento di circoli e associazioni locali, la pubblicazione dei bilanci della manifestazione, l'abolizione dei biglietti d'ingresso e degli inviti (rendendo tutta la rassegna a ingresso libero) e l'abolizione dei premi in denaro. Tra le novità maggiori del nuovo regolamento, infatti, c'è l'istituzione di un premio di cinque milioni di lire (oltre al Gran Premio portato a due milioni, al secondo premio da un milione e mezzo e al terzo da un milione) per il distributore italiano che accoglierà nel proprio listino uno dei tre film premiati, distribuendolo entro il 30 maggio 1970.

---

<sup>185</sup> *Notiziario*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXX, numero 1-2, gennaio-febbraio 1969, p. III.

<sup>186</sup> E. COMUZIO, *Quel pasticciaccio del Gran Premio Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», anno XXXI, n. 1-4, gennaio-aprile 1970, p. 219.

<sup>187</sup> Le informazioni che seguono sono tratte IVI, pp. 221-222.

La XII edizione del Gran Premio è prevista dal 7 al 14 settembre 1969 presso l'Auditorium del Provveditorato agli Studi. Una scarna protesta si svolge sulla piazza antistante il teatro la sera dell'inaugurazione, ma il giorno successivo, 8 settembre, il clima appare diverso e, come a Venezia l'anno precedente, la presenza massiccia di polizia fa sorgere l'impressione che «la questura [...] abbia preso in mano le redini della manifestazione<sup>188</sup>». La proiezione serale è interrotta immediatamente, la sala viene occupata e ha inizio un'assemblea popolare condotta da Sandro Zambetti e Ugo Ottaviano. Il presidente di giuria Giancarlo Vigorelli rassegna le dimissioni; la mattina seguente, il Comitato Organizzativo del Gran Premio, in riunione straordinaria, sospende la manifestazione e restituisce l'Auditorium al Provveditorato, sancendo così la fine dell'assemblea popolare avviata la sera precedente. Il solco tra Zucchelli e i contestatori, dopo questa mossa, diviene irrecuperabile: nel corso di una conferenza stampa, di cui purtroppo non si sono conservati gli atti, «si registrano violentissimi scontri specialmente tra il direttore Zucchelli e il critico Zambetti<sup>189</sup>».

I contestatori accusano il festival di essere espressione di una cultura classista, di costituire una forma di legittimazione culturale per il sistema economico capitalista e di porsi come attività che non scalfisce né disturba, anzi agevola, i grossi interessi commerciali del mondo del cinema. L'insofferenza maggiore resta quella per l'esclusione di tutte le realtà locali dalla conduzione della rassegna, gelosamente tenuta in pugno dal suo ideatore. In una nuova assemblea, la sera del 9 settembre nell'atrio del Palazzo della Ragione, viene stilato un ordine del giorno che esordisce con «l'abolizione totale del Gran Premio Bergamo in quanto manifestazione pseudoculturale con funzione di copertura di un sistema cinematografico alienante e asservito al capitalismo<sup>190</sup>».

Come è stato ribadito anche recentemente dalle testimonianze di chi visse quegli eventi<sup>191</sup>, misconoscere il valore del Gran Premio, uno dei festival (insieme alla Mostra del Cinema Nuovo di Pesaro) ad aver portato in Italia cinematografie ancora poco note, in particolare dall'Europa dell'est, è un errore di valutazione evidente e ingiusto; tuttavia, le proteste contro la gestione pressoché “privata” dell'evento – compresa l'amministrazione dei finanziamenti pubblici – appaiono decisamente più motivate e cogenti, così come la richiesta, figlia anch'essa dell'epoca, di un evento democraticamente gestito, diffuso in tutta la città e sull'intero arco dell'anno, in grado di essere autenticamente pubblico e partecipato: frutto insomma di una cultura condivisa e discussa, non calata dall'alto con spirito paternalistico e intellettualistico, come era innegabilmente nelle corde di Zucchelli. Il fatto di non voler incontrare i contestatori né concedere occasioni di dibattito, unito alla minaccia di portare via da Bergamo il *suo* festival<sup>192</sup>, non fanno che alienargli ulteriormente il clima cittadino.

Che il *suo* festival, da sempre fortemente legato a scopi di promozione di Bergamo e della sua cultura, potesse sopravvivere e fiorire brillantemente anche altrove ne sono immediata riprova le presentazioni dei film selezionati in altre sedi, a Roma, al Circolo De Amicis di Milano (retrospettiva su Yasujirō Ozu, dal 18 al 23 settembre) e all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid dal 23 al 29 ottobre.

---

<sup>188</sup> IVI, p. 223.

<sup>189</sup> IVI, p. 224.

<sup>190</sup> IVI, p. 225.

<sup>191</sup> Come Umberto Zanetti o Roberto Vitali, nel film *Io sono Nino e non morirò mai* (Antonio Iorio, Orion Production, Italia 2019).

<sup>192</sup> IBIDEM.

Eppure, da una simile, forte contestazione, che ha eco sulla stampa nazionale e internazionale<sup>193</sup>, sembra non scaturire alcun frutto concreto: come se nulla fosse accaduto, la XIII edizione del 1970 (2-10 settembre) si svolge secondo la formula e lo statuto consueti, con tanto di assegnazione di premi (Gran Premio al regista ceco Jaromil Jireš per *Valerie a Týden divů*) e retrospettiva dedicata all'animatore ceco Jiří Trnka, «seguita ogni giorno con grande interesse da numerosissimo pubblico, prevalentemente giovanile<sup>194</sup>».

In realtà, la stessa «Rivista di Bergamo» informa che il presidente e il direttore dell'Ente Gran Premio Bergamo (fondato nel 1969) hanno avuto nei primi mesi del 1970 alcuni incontri con il sindaco e il presidente della provincia «al fine di stabilire una partecipazione più attiva degli enti locali nella organizzazione della manifestazione dai medesimi riconosciuta come l'iniziativa bergamasca di maggior rilievo culturale e con acquisiti riflessi di vasto prestigio internazionale<sup>195</sup>». Questi colloqui non sortirono effetti e Zucchelli, uomo d'azione, predispose l'edizione del festival autonomamente<sup>196</sup>. Le realtà locali sono invitate a prendere parte alla gestione della manifestazione solo due mesi prima della stessa, quando tutte le decisioni maggiori sono già state prese<sup>197</sup>. Zambetti, sempre dalle pagine di «Selebergamo», non può che appurare che la contestazione dell'anno precedente è completamente fallita a causa delle divisioni dei movimenti di sinistra e dell'azione di contrasto dell'ala di destra dell'opinione pubblica, che aveva liquidato l'evento come una «pagliacciata»<sup>198</sup>. A questo punto, non resterebbero che due strade: ripetere nuovamente la contestazione e far saltare nuovamente il festival, oppure rinunciare ad agire sull'edizione ormai alle porte e approfittare del varco offerto da comune e provincia «per aprire un discorso globale sulla politica culturale» partendo «dalla necessità di ristrutturare radicalmente la manifestazione, subordinandola ad un piano organico di politica culturale, da impostare con tutte le forze interessate<sup>199</sup>»: in particolare, si intuisce nel prosieguo dell'intervento, con i circoli associativi e i cineclub. L'intento del critico bergamasco è quindi quello di rafforzare la rete dei cineforum, facendoli diventare protagonisti della scena cinematografica e culturale della città.

Bergamo è insomma diventata ostile al Gran Premio e Zucchelli, intuendolo, cerca una nuova sede per il festival. Nell'introdurre, nel 1971, la XIV Mostra internazionale del film d'autore (la numerazione non si interrompe, ma scompare qualunque riferimento alla città

---

<sup>193</sup> «Dimanche Presse» di Bruxelles del 14 settembre titolerà addirittura la cronaca del corrispondente Francis N. BOLEN *Attentato a Bergamo*, riportato in «Rivista di Bergamo», anno XX, n. 8-9, agosto-settembre 1969, p. 21. Sullo stesso numero, mentre l'articolo iniziale di ZUCHELLI si concentra sul successo delle rassegne di Milano, Roma e Madrid mantenendo un tono pacato nell'espone gli eventi e prendere posizione (*Il successo dai film del Gran Premio Bergamo a Milano, a Roma e a Madrid*, pp. 5-12), una difesa più veemente del festival arriva da un articolo di Giovanni MONTEMEZZI che controbatte punto per punto alle critiche (*Appunti sulla contestazione e sui paladini comunisti, cinesi e cattolici di certe "alternative" cosiddette "culturali" nel campo cinematografico*, pp. 23-25).

<sup>194</sup> *Una folla di pubblico giovanile alla XIII edizione del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo», anno XXI, n. 8-9, agosto-settembre 1970, p. 10.

<sup>195</sup> *IVI*, p. 9.

<sup>196</sup> «L'organizzatore del Gran premio Bergamo – organizzatore che non rende conto a nessuno di una attività personale e individuale svolta per altro con pubblico denaro – si è mosso per suo conto fin dalla primavera [...] passando tranquillamente al di là di ciò che era successo nel 1969, puntando sulla tradizionale pigrizia, l'indifferenza, sulla consuetudine al rinvio da parte degli enti e degli istituti.» (E. COMUZIO, *Pasticciaccio '70 a Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», anno XXXI, n. 9-10, settembre-ottobre 1970, p. 70).

<sup>197</sup> *IBIDEM*.

<sup>198</sup> [S. ZAMBETTI], *Nessuna "adesione" al Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno IV, n. 79, 1 settembre 1970, p. 3.

<sup>199</sup> *IBIDEM*.

orobica nella denominazione) scriverà che essa assume «carattere itinerante, tenendo conto anche che l'alta sua funzione culturale la svincola da qualsiasi limitazione e dimensione geografica<sup>200</sup>». Itinerante la rassegna non lo diventerà mai: individuata in Sanremo una città meglio predisposta ad accogliere il festival, Zucchelli proseguirà dal teatro Ariston per altri ventitré anni (fino all'ultima edizione nel 1994, conclusasi un mese prima della sua morte) a portare in Italia, spesso in anticipo su chiunque altro, opere di cineasti dell'Europa orientale, del Medio e dell'Estremo Oriente, dell'India e del Sud America altrimenti invisibili nel nostro paese, contribuendo senza dubbio, al netto di tutte le possibili e giuste osservazioni critiche che potrebbero muoversi alla sua manifestazione, alla valorizzazione del cinema.

## Riti e siti di (imperfetto) passaggio

Le vicende parallele dei festival di Venezia e Bergamo negli anni Sessanta appaiono rilevanti su diversi fronti; tra questi, due in particolare meritano attenzione. Da un lato, i due festival rappresentano un elemento importante per tracciare la storia del film sull'arte in un decennio che ne vede emergere progressivamente la stanchezza e la crisi: alla notevole quantità di film prodotti non corrisponde un'alta qualità generale, e quello che si desume dai resoconti sulla stampa è la crescente insoddisfazione – della critica, del pubblico, dei professionisti dell'arte – di fronte a formule ormai superate, continuamente reiterate, legate al decennio precedente. Dall'altro lato, contribuiscono a illuminare più in generale il quadro delle rassegne cinematografiche italiane dell'epoca, che non solo aumentano in numero, ma mutano anche di fisionomia in conformità con i nuovi assetti sociali e mediali che le circondano. A conclusione della disamina fin qui condotta si affronteranno queste due facce della medaglia, con alcune considerazioni finali intese a focalizzare aspetti già adombrati nelle pagine precedenti, più per rilanciarli e problematizzarli che per esaurirli.

Anzitutto, una prima impressione è che i festival, quasi paradossalmente, operino sia in direzione di un più stringente controllo delle caratteristiche del film sull'arte, sia verso una crescente diluizione dei suoi confini. La contraddizione è solo apparente. L'enfasi posta sulla definizione di sottocategorie – continuamente riviste e aggiornate – rivela la volontà di ordinare e stabilizzare il genere, rielaborando una tassonomia già ramificata e complessa in sede di dibattito teorico<sup>201</sup>; tassonomia che rimane comunque, sia a Venezia che a Bergamo, piuttosto tradizionale, basata per lo più su suddivisioni tematiche (film sulla pittura, l'architettura, l'urbanistica, la scultura, gli artisti), più raramente mediali (film sull'arte *per la televisione o per il cinema* a Bergamo). Solo nel 1970 le nuove categorie veneziane rivelano connessioni forse meno lampanti ma più profonde tra i film, e accostano opere di tema, genere, finalità e epoca parzialmente diversi. Queste suddivisioni stabilite dal regolamento, comunque, spesso si perdono nella programmazione del festival, dove film sull'arte di diversa tipologia sono proiettati insieme, spesso accostati anche ad opere sperimentali, d'animazione, di fiction. All'atto pratico, il festival accosta forme diverse del panorama mediale e ricolloca il film sull'arte nella più ampia costellazione dei fenomeni di contatto tra cinema e arti visive, stimolandone potenzialmente l'ibridazione. È un fenomeno evidente nel caso di Bergamo, meno a Venezia poiché la Mostra del Cinema, con le sue varie articolazioni minori, può più

---

<sup>200</sup> N. ZUCHELLI, *Significato della formula del film d'autore di qualità*, «Rivista di Bergamo», anno XXII, n. 9-10, settembre ottobre 1971, p. 36.

<sup>201</sup> Cfr. capitolo II.

agevolmente separare le diverse tipologie di film e mantenere così più “pura” la selezione della Mostra del film sull’arte. Quello che è importante sottolineare è che entrambi i festival, seppur diversamente, dimostrano di considerare il film sull’arte allo stesso tempo un genere con sottocategorie e, a sua volta, un sottogenere di un macro-tema più ampio genericamente definibile “cinema e arti”.

Attraverso il filtro dei festival appare chiaro come, all’interno di questo macro-tema e più in generale nel panorama cinematografico, il documentario d’arte retroceda con gli anni sullo sfondo, perdendo l’attenzione del dibattito culturale a vantaggio di altre espressioni cinematografiche. Il carattere ibrido e sovraccarico del festival di Bergamo, per esempio, è frutto delle ambizioni del suo fondatore, deciso a passare da un festival specializzato a uno di più ampia portata e maggiore respiro: nel perseguire questo obiettivo Zucchelli intuisce fin dal principio che l’ambito di partenza del documentario d’arte – avvallato inizialmente da Ragghianti, la massima personalità sull’argomento in Italia – deve essere integrato con le novità del panorama: animazione, opere sperimentali, le nuove ondate di giovane cinema europeo e americano che stanno acquisendo rilevanza centrale nel dibattito culturale. Pur sempre presenti, i cortometraggi sulle arti ricevono così sempre meno attenzione sulle pagine della «Rivista di Bergamo», parallelamente a quanto accade sui periodici di cinema e d’arte, che dedicano minore spazio all’argomento rispetto al decennio precedente – generalmente, brevi articoli solo in coincidenza con le rassegne di Venezia e Bergamo. La parabola della manifestazione bergamasca è chiara, e ben illustra la dinamica di progressiva marginalizzazione del documentario d’arte nel contesto pubblico cinematografico e più in generale culturale: da festival principalmente dedicato al film sull’arte passa a essere un evento focalizzato primariamente al film d’arte (cioè anche d’artista, d’animazione, underground), per muoversi poi con decisione verso il campo del film d’autore, dove si manterrà per tutta la fase sanremese. Del documentario d’arte, dal biennio 1968-1969, si perdono le tracce.

Un ulteriore elemento basilare delle due rassegne è l’azione “storicizzante” che assumono in più di un’occasione – questa volta più a Venezia che a Bergamo. La retrospettiva del 1957, come è già stato sottolineato in apertura, sancisce un canone condiviso, non ancora completamente fissato ma già in avanzata e sicura via di definizione. A fine anni Cinquanta, la sensazione – a circa dieci, dodici anni dall’apogeo del genere – è che un primo “ciclo storico” si sia concluso, con l’implicita ma naturale aspettativa di un rinnovamento. La dimensione retrospettiva ritorna nel 1959 con il focus sugli autori italiani, nelle successive sezioni culturali dedicate al Futurismo e al cinema delle avanguardie storiche (1960), a film significativi sull’architettura o sugli artisti (1964), o ancora nel tentativo di Chiarini di riproporre *Carpaccio*, «incunabolo del genere» per utilizzare le parole di Longhi. Questa tendenza storicizzante è incarnata metaforicamente da Paul Haesaerts, da una parte vincitore del primo Gran Premio nel 1958 e indicato come pioniere nella «Rivista di Bergamo<sup>202</sup>» (oltre a essere uno dei protagonisti della retrospettiva in Laguna del ‘57), dall’altra oggetto di un’ampia personale nell’ultima edizione di Venezia. Come a dire che tutta questa parabola inizia e finisce con lui, cineasta unanimemente riconosciuto tra i capifila del film sull’arte. Oltre che negli scritti e negli studi di critici e teorici, il processo di storicizzazione in atto fin da metà anni Cinquanta necessitava di manifestarsi in occasioni pubbliche “forti”, dall’ampia visibilità, per poter essere sancito definitivamente, e Venezia e Bergamo forniscono il contesto adatto per questa operazione.

---

<sup>202</sup> H. DUGARD, *Uno spirito universale. Paul Haesaerts*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto-settembre 1958, pp. 48-50.

Bisogna infine sottolineare che, pur agendo criticamente su di esso (storicizzandolo, ridefinendolo continuamente tramite la creazione delle categorie di concorso, giustapponendolo ad altre forme espressive), i festival contribuirono a mantenere il documentario d'arte nell'alveo della sfera pubblica<sup>203</sup>, fornendo una sede per tavole rotonde e dibattiti e stimolando così, per quanto possibile, una riflessione e un'attenzione per altri versi sempre più ridotte. Ciononostante, permane la sensazione, nel percorrerne i dodici anni di vita, che sia Bergamo che Venezia manchino in qualche modo l'occasione di divenire l'autentico epicentro di riferimento per il documentario sulle arti (come inizialmente per entrambe si prospettava) e per rilanciarlo con le proprie rassegne: Venezia riduce drasticamente la portata e l'importanza della Mostra trasformata in un evento fortemente ancillare ai vernissage delle Biennali d'Arte, Bergamo moltiplica sezioni e proposte "perdendosi per strada" il film sull'arte.

Marijke de Valck ha avanzato la suggestiva proposta di considerare i festival come «siti e riti di passaggio per i film<sup>204</sup>». Basandosi sull'approccio sociologico di Pierre Bourdieu e sulla Actor-Network Theory delineata Bruno Latour, la studiosa riprende e declina il concetto antropologico di rito di passaggio sviluppato da Arnold van Gennep<sup>205</sup>: il festival si configura come una realtà separata dall'usuale contesto sociale e culturale, dove film che non troverebbero normalmente distribuzione riescono a raggiungere un'audience e, attraverso un periodo di prova – emblemizzato dallo scrutinio di giuria, pubblico, critici –, acquisiscono una piena legittimazione culturale. Il festival cinematografico, inoltre, presenta i caratteri del rito sociale e collettivo<sup>206</sup>, celebrato a cadenza periodica, la cui portata è amplificata – in misura variabile – dai media. Sottraendosi momentaneamente alle logiche per lo più commerciali che governano il mondo cinematografico ed entrando in uno spazio liminale, anche film e generi di nicchia – come i documentari sulle arti – possono così ricevere una dose d'attenzione commisurata alla loro qualità estetica, specificità culturale o rilevanza sociale, più che al loro mero potere economico.

Nel considerare i casi di Bergamo e Venezia, la proposta di de Valck sembra essere valida non solo per i singoli film, ma anche per il genere nella sua totalità: i festival agiscono da spazi liminali che consentono al film sull'arte di stabilizzarsi come genere (storicizzandosi), di definirsi e ridefinirsi attraverso sottocategorie variabili e influenzate dal contesto culturale (fino alle "nuove" categorie inaugurate a Venezia nel 1970), di distinguersi o di contaminarsi di volta in volta con altre tipologie di film. Tuttavia, questa prospettiva deve anche essere puntualizzata. Anzitutto, il genere aveva già acquisito legittimazione culturale negli anni Cinquanta, che i due festival possono quindi aver certamente contribuito a rafforzare e perpetuare, ma non a fondare<sup>207</sup>. Anzi, in riferimento a Bergamo, è forse vero il contrario, e cioè che sia stata la manifestazione a legittimarsi grazie al valore culturale dei film presentati. Ma soprattutto mancò

---

<sup>203</sup> Sui festival cinematografici come attori e agenti della sfera pubblica, cfr. C. HING-YUK WONG, *Publics and counterpublics. Rethinking Film Festivals as Public Spheres*, in M. DE VALCK, B. KREDELL, S. LOIST (a cura di), *Film Festivals*, pp. 83-99. La studiosa indica in particolare come i festival maggiori incarnavano (e in parte incarnano ancora) la "sfera pubblica borghese", mentre festival minori e specializzati rappresenta(va)no sfere subalterne e minoritarie del cinema e del pubblico, capaci però di porre delle alternative e delle sfide al contesto pubblico ufficiale.

<sup>204</sup> M. DE VALCK, *Film Festivals*, p. 36 e segg.

<sup>205</sup> A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Nourry, Parigi 1909; ed. it., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 [2012].

<sup>206</sup> André BAZIN aveva già rilevato la natura rituale e quasi settaria dei festival paragonandoli a ritiri spirituali per quel particolare "ordine religioso" costituito da critici e cinefili, nel suo articolo *Du festival considéré comme un ordre*, «Cahiers du cinéma», n. 48, giugno 1955.

<sup>207</sup> Come invece si può affermare che la Mostra di Venezia abbia fatto nell'immediato dopoguerra.



la seconda parte del processo: l'acquisizione di un "potere" spendibile nel contesto cinematografico generale grazie all'esperienza liminale dei festival. De Valck precisa infatti che, nelle migliori circostanze, il prestigio acquisito dai film nei festival può tramutarsi anche in potere economico, garantendo loro una distribuzione commerciale canonica e l'accesso al pubblico generico, non solo all'audience selezionata e preparata dei festival<sup>208</sup>. Questo passaggio fu proprio ciò che mancò in questi due casi: la partecipazione non si traduceva pressoché mai in distribuzione commerciale (cosa che portò Zucchelli a istituire il premio al distributore nel 1969) né in un rilancio del dibattito culturale sul genere al di fuori dell'ambito festivaliero, e i film non uscivano mai dalla nicchia circoscritta e dallo spazio liminale del festival: non rientravano, per così dire, nel contesto sociale e dunque il rito di passaggio, per proseguire con la metafora antropologica, rimaneva incompiuto.

L'azione dei due festival fu, in definitiva, più efficace come strumenti di legittimazione storico-critica del film sull'arte, meno in qualità di agenti di rinnovamento del panorama contemporaneo.

Il Gran Premio Bergamo è inoltre un caso *sui generis* tra gli eventi festivalieri italiani dell'epoca. Le sue caratteristiche ne fanno un ibrido tra il modello tradizionale di festival, incarnato da Venezia e da altre manifestazioni sorte all'inizio degli anni Cinquanta, e i festival degli anni Sessanta che invece a tale modello si opponevano, tanto da caratterizzarsi come «antifestival<sup>209</sup>». Ci riferiamo *in primis* alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, ma anche agli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento, alla Rassegna del cinema latino-americano di Santa Margherita Ligure e alla Mostra del Cinema Libero di Poretta Terme<sup>210</sup>, che inaugurano fin dai primi anni Sessanta una nuova idea di rassegna cinematografica, meno legata ai fattori economici, al glamour e alla competizione, più concentrata sull'esplorazione di correnti e autori poco noti, con particolare enfasi sui giovani registi dalle proposte spesso controverse. Nino Zucchelli capta il sentore di novità rappresentato da queste iniziative e, come si è visto, sposta nella stessa direzione l'asse della propria manifestazione, dapprima gradualmente, poi con uno strappo deciso nel 1966: se da un lato rischia di comprometterne l'identità, dall'altro la allinea ai nuovi indirizzi culturali – che privilegiano il cinema a soggetto e d'autore – garantendone così la longevità, anche grazie alle indiscutibili capacità manageriali e organizzative e alla fittissima rete di contatti che egli possedeva.

Con le nuove manifestazioni Bergamo condivide il merito di essere vetrina delle nuove ondate del cinema europeo, di contribuire a dare visibilità al cinema d'animazione, di essere stato tra i primi in Italia a intercettare il New American Cinema. Ma a questa comunanza di interessi e tematiche non ne corrisponde una di impostazione e filosofia generali. Il Gran Premio, così come concepito e amministrato dal suo creatore, rimane per tutti gli anni Sessanta un festival tradizionale, *à la Venezia*, fortemente strutturato attorno a una selezione preliminare e a una competizione, che non propone dibattiti e incontri con gli autori né momenti di dialogo con il pubblico (mancanze aspramente criticate nel 1969).

---

<sup>208</sup> Quest'osservazione è più precisamente enucleata in M. DE VALCK, *Fostering Art, adding Value, cultivating Taste. Film Festival as Sites of cultural Legitimization*, in M. DE VALCK, B. KREDELL, S. LOIST (a cura di), *Film Festivals*, p. 105 e segg., nel quale il sistema dei festival è analizzato attraverso i concetti di "campo", "capitale" e "habitus" di Pierre Bourdieu.

<sup>209</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 34.

<sup>210</sup> Cfr., in particolare per Mostra del Nuovo Cinema, G. PESCATORE, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. CANOVA (a cura di), *Storia del cinema italiano*, pp. 520-525.

Il 1968 rappresenta, per vari aspetti, lo scontro tra la dimensione «orizzontale» promossa dalle nuove esperienze di Pesaro, Santa Margherita, Porretta o Sorrento, «interessata a fare della manifestazione uno spazio di confronto aperto alla società a fini di arricchimento culturale e progresso civile<sup>211</sup>» e la struttura «verticale e gerarchizzante» incarnata da Venezia. Non a caso i primi reggeranno meglio il confronto con la contestazione (che comunque non li risparmia), a differenza di Venezia o Cannes che ne sono letteralmente travolte ed entrano in un periodo di profonda ridefinizione della propria identità e della propria missione. Bergamo appare più affine al secondo modello che al primo, per il suo ruolo di evento “ufficiale” della cultura cittadina, i suoi stretti legami con la politica (frequenti le visite di ministri o sottosegretari per l’inaugurazione o la chiusura del festival), per i forti intenti turistici e di promozione locale, per la gestione sostanzialmente monopolistica della rassegna.

Il tratto che dunque, oltre all’ambizione, sembra sintetizzare il carattere del Gran Premio Bergamo e del suo direttore – del quale è emanazione così forte che i due sembrano quasi sovrapporsi – è una certa contraddittorietà: a fronte di una lampante capacità di intercettare le novità del panorama cinematografico compiendo anche scelte coraggiose e illuminate in termini di programmazione, il Gran Premio le iscrive però in una struttura fortemente tradizionale, creando un attrito sempre più evidente. Zucchelli dimostra tanto un intuito all’avanguardia nelle vesti di selezionatore appassionato e cinefilo quanto un’indole conservatrice, fino ad essere tacciato di autoritarismo, in quelle di direttore, ossia nella gestione pratica del festival, nei rapporti con le associazioni culturali civiche e con il pubblico. Allo stesso modo, come emergerà nel prossimo capitolo, anche in qualità di regista resterà sempre legato a modelli tradizionali, quasi che la diretta conoscenza di film d’autore, opere sperimentali o documentari d’arte passati dal Gran Premio sembrino lasciare il segno: «mentre le *nouvelles vagues* si espandono con un’onda dirompente, Zucchelli regista non riesce a introiettare la sensibilità dello Zucchelli organizzatore culturale<sup>212</sup>».

Nel 1970 il film sull’arte scompare dunque dai festival italiani (ed europei).

Non è però una latenza di lunga durata: nel 1973 il comune di Asolo, in provincia di Treviso, inaugura il Festival Internazionale del Film sull’Arte e di Biografie d’Artista, che nel corso dei primi dieci anni raccoglierà più di quattrocento film da trenta paesi diversi<sup>213</sup>. Alla guida di questa operazione ritroviamo una delle personalità centrali della Mostra del Cinema di Venezia, Flavia Paulon, direttrice artistica della rassegna fin dalla prima edizione. Il festival, che prevede una giuria – della quale sono membri fissi Umbro Apollonio ed Enrico Fulchignoni in rappresentanza dell’Unesco – e un concorso, è aperto sia a documentari che a film di finzione: vincitore della prima edizione è *Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij. Divenuto in breve tempo celebre in tutto il mondo e frequentato da registi di fama mondiale, il festival di Asolo – ancora oggi in vita come *AsoloArtFilmFestival* – rimane per tutti gli anni Settanta la sola iniziativa del suo genere, prima della proliferazione di iniziative festivaliere attorno al connubio cinema-arti visive nei decenni successivi.

---

<sup>211</sup> S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet*, p. 34.

<sup>212</sup> M. BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, p. 50.

<sup>213</sup> F. PAULON (a cura di), *Asolo e il film sull’arte 1973-1982*, [Comune di Asolo-Provincia di Treviso], Asolo 1982.

PARTE TERZA

LE FIGURE

NINO ZUCCHELLI E CORRADO MALTESE



## CAPITOLO VII

# VIAGGIO IN ITALIA. I FILM DI NINO ZUCHELLI

«La gente bergamasca, così difficile da capire se le radici non sono orobiche» diceva.  
Sicuramente pensava anche a se stesso.»  
(Elisa Plebani Faga)<sup>1</sup>

«Ci vorrebbe un Nino Zucchelli per ogni regione italiana, perché egli sa rimanere fedele alle tradizioni della sua terra e “spaziare” cioè vedere quanto, fra bene e male, si opera nelle arti in tutto il mondo<sup>2</sup>». Queste parole elogiative sono attribuite nel ricordo di Elisa Plebani Faga, collaboratrice storica di Zucchelli per il Gran Premio Bergamo, a Luigi Bartolini, pittore e incisore marchigiano ma anche autore del romanzo *Ladri di biciclette* (1946), da cui il duo Zavattini-De Sica avrebbe tratto il capolavoro neorealista. La conoscenza tra Bartolini e Zucchelli derivava probabilmente dall'attività di critico d'arte di quest'ultimo, mentre quella con Zavattini, frequentatore del Gran Premio in più di un'occasione, si fondava sul legame con la città di Bergamo<sup>3</sup> e, ovviamente, sul comune amore per il cinema.

Arti figurative e cinema sono infatti i due poli tra i quali oscilla la poliedrica personalità di Giovanni Zucchelli, detto Nino, personaggio centrale nella vita culturale del capoluogo orobico dagli anni Quaranta agli anni Novanta del XX secolo, noto a livello nazionale e internazionale negli ambienti artistici e cinematografici. Dalla gestione della Galleria della Rotonda alla direzione della «Rivista di Bergamo», dalle numerose e fortunate mostre d'arte da lui organizzate negli anni Cinquanta alle edizioni del Gran Premio prima e della Mostra del Film d'Autore poi<sup>4</sup>, Zucchelli trovò modo e tempo di dedicarsi attivamente alla grande passione per i film, producendo e dirigendo nel corso di un quindicennio scarso una trentina di titoli, gran parte dei quali (ma non tutti) conservati presso l'Archivio Zucchelli della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo<sup>5</sup>. Tra le diverse sfaccettature di questa figura, quella di regista e produttore è forse tra le meno indagate, se si escludono l'opera di valorizzazione portata avanti per anni dalla GAMEC e in particolare da Daniela Vincenzi attraverso proiezioni

---

<sup>1</sup> E. PLEBANI FAGA, *Nelle parole degli amici*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, GAMEC-Grafica & Arte, Bergamo 2004, p. 77.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>3</sup> Zavattini visse per alcuni anni, durante l'adolescenza, a Bergamo, dove studiò al ginnasio Paolo Sarpi in Città Alta.

<sup>4</sup> Cfr. capitolo VI.

<sup>5</sup> Donato dall'erede Lina Zucchelli Valsecchi alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, l'Archivio Zucchelli è composto da un fondo cartaceo, un fondo librario (confluito nella biblioteca dell'Accademia Carrara), una parte della notevole collezione d'arte costituitasi con gli anni negli appartamenti di Zucchelli di Roma e Bergamo, un ricco fondo fotografico e un fondo filmico che conta 139 pellicole: non solo i film a firma di Zucchelli (che ne costituiscono una parte esigua), ma anche altri documentari d'arte degli anni Cinquanta e Sessanta (una trentina) e numerose opere passate dalle edizioni del Gran Premio Bergamo, spesso risultando vincitrici. L'azione di valorizzazione portata avanti per anni presentando alcuni di questi film nelle edizioni del Bergamo Film Meeting e o in manifestazioni *ad hoc* (come la rassegna *L'Europa immaginata* del 2005) ha riguardato in particolare quest'ultima parte del fondo. Sulla sua costituzione e composizione rimando a D. VINCENZI, *Il Fondo cinematografico. Nino Zucchelli, pioniere outsider*, in M.C. RODESCHINI GALATI, F. PREVITALI (a cura di), *Nino Zucchelli. Dalla collezione: disegni, incisioni, dipinti, ceramiche, medaglie, film*, GAMEC-Grafica & Arte, Bergamo 2013, pp. 102-110.

ed eventi, spesso nel contesto del Bergamo Film Meeting, e uno studio iniziale di Marco Bertozzi del 2004<sup>6</sup>.

Esiste un'oggettiva difficoltà nel ricostruire la filmografia certa e completa di Zucchelli, incrociando le pellicole conservate, i dati spesso contraddittori dei documenti d'archivio, le notizie che giungono da altre fonti. Il presente capitolo si basa sull'analisi del corpus zucchelliano così come è ricostruibile attraverso tre fonti principali: le copie conservate a Bergamo, i fascicoli riferiti ai film del fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli, infine la documentazione esterna all'archivio, in particolare gli scarsi riferimenti ai film nella stampa dell'epoca e i visti di censura rilasciati dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, sui quali – nella loro qualità di documenti ufficiali – si è deciso di fondare la datazione dei film.

Si possono così distinguere tre diversi gruppi di oggetti di studio: i film che ci sono giunti, conservati e visibili, per lo più a Bergamo (ventuno film)<sup>7</sup>; i film di cui non è conservata copia pellicolare, ma dei quali possiamo avere notizie grazie ai relativi fascicoli cartacei in archivio (cinque film); film presenti negli elenchi stilati da Zucchelli, ma di cui non è stata reperita altra traccia, *in primis* il visto censorio<sup>8</sup>. Zucchelli ricoprì diversi ruoli nei suoi anni di attività cinematografica: oltre a essere regista e sceneggiatore, fu produttore e aiuto regista per alcuni film di Corrado Maltese tra il 1954 e il 1956, periodo che fu per lui un autentico apprendistato. Appare inoltre fortemente probabile il coinvolgimento di Zucchelli in alcuni documentari realizzati dai suoi collaboratori o da personalità del mondo artistico bergamasco a lui note<sup>9</sup>.

La ricostruzione della filmografia zucchelliana rimane comunque problematica e sotto alcuni aspetti lacunosa. È necessario sottolineare a tal proposito che, per motivi indipendenti dalla conduzione di questo studio e legati invece a problemi nella gestione dell'Archivio Zucchelli, non è stato possibile consultare tutto il materiale del fondo cartaceo riguardante i film o i rapporti tra Zucchelli e le personalità che lo affiancarono nella sua attività registica, ma solo alcuni fascicoli (circa metà di quelli individuati come utili). Da questo ostacolo deriva il carattere ipotetico di alcune considerazioni avanzate nelle prossime pagine, la cui validità potrebbe essere comprovata o smentita solo da un riscontro documentale. L'esame che qui si propone fissa dunque alcuni punti fermi e nuovi riscontri oggettivi sull'argomento, ma si pone inevitabilmente come tappa di un lavoro ancora non concluso e anzi *in itinere*, che si spera di poter proseguire ulteriormente avendo pieno accesso a tutte le fonti storiche.

Tra gli aspetti più nebulosi, per esempio, c'è quello delle case di produzione dei film zucchelliani. Si tratta di case indipendenti create probabilmente ad hoc per realizzare i film di Zucchelli, il quale compare ufficialmente come produttore (nei titoli di testa e nei documenti della censura) solo nei film delle Edizioni della Rotonda, la casa editrice da lui fondata. Negli altri casi, ossia quando il film è prodotto da San Vitale film, Urbe film, San Marco cinematografica (che diviene nel 1959 San Marco film) e Quirino film (tutte società a

---

<sup>6</sup> M. BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, pp. 46-53, ripreso in M. BERTOZZI., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 161-165.

<sup>7</sup> Per un'analisi dettagliata di questi film, con l'indicazione di responsabilità, dati tecnici, sinossi e sequenze, si rimanda alle schede nella Parte Quarta di questa tesi, *Catalogo dei film di Corrado Maltese e Nino Zucchelli*.

<sup>8</sup> Si tratta (come riportato negli elenchi dell'Archivio Zucchelli e in M. BERTOZZI *Il cinema di Nino Zucchelli*, p. 52) di *La Viola di S. Fina* (1957), *La Via dell'Astratto* (1959), *Rievocazione* (1960), *Testimonianze d'altri tempi* (1960): mancando al momento qualunque informazione su di essi, non saranno oggetto di questo studio, neppure in via congetturale.

<sup>9</sup> C riferiamo in particolare ai film di Roberto Natale *Fiaba e vita nell'arte italiana* (1958) e *Dove si ferma il tempo* (1959) e a *Diana* di Orfeo Locatelli (1961), sui quali si tornerà nel corso del capitolo.

responsabilità limitata), il rappresentante legale è Rosario Pedone, personalità sulla quale non si è riuscita a fare sufficiente chiarezza. Non è improbabile che queste diverse case produttive facessero in realtà indirettamente sempre riferimento a Zucchelli, che vi investiva denaro senza comparire come produttore per poter poi recuperare l'investimento grazie alla programmazione obbligatoria e ai premi di qualità previsti per legge, alla cui selezione furono sottoposti senza alcuna eccezione tutti i suoi film, con alterne fortune. Fin dal principio, infatti, Zucchelli dimostra di sapersi muovere bene nel caotico mondo del cortometraggio documentario italiano, sfruttando il sistema creatosi a seconda delle diverse leggi sul cinema che si susseguono negli anni<sup>10</sup>.

Al di là di valutazioni su contenuto e forma filmica, che saranno compiute più avanti, bisogna anzitutto rilevare che la squadra di collaboratori che si formò attorno al bergamasco, affiancandolo in maniera stabile per anni, era di prim'ordine. Alla direzione della fotografia si alternarono Mario Bernardo (conosciuto grazie a Maltese e collaboratore fedele per ben nove film)<sup>11</sup>, Franco Vitrotti (sette film)<sup>12</sup> e Carlo Ventimiglia, il direttore della fotografia dei critofilm ragghiantiani (e non è escluso che il tramite tra i due sia stato proprio Ragghianti, che ben conosceva Zucchelli). Tra i vari montatori accreditati (Misa Gabrini, Elisa Traversi Benedetti, Mario Pedone) spicca il nome di Mario Serandrei<sup>13</sup>, che curò il montaggio di sei film e compare come "supervisore al montaggio" in una manciata d'altri. Alle musiche, il sodalizio più stretto e duraturo fu con Francesco de Masi<sup>14</sup>, compositore di quasi tutte le colonne audio, ma non mancano incursioni di Carlo Rustichelli, Franco Ferrara e Renzo Rossellini<sup>15</sup>. Aiuto indispensabile alla stesura di sceneggiature e commenti di sette film fu Roberto Natale

---

<sup>10</sup> Cfr. capitolo IV.

<sup>11</sup> Nato a Venezia nel 1919 ma di origine trentina, Mario Bernardo (dopo aver partecipato alla lotta partigiana sulle Vette Feltrine col nome di battaglia di Radiosa Aurora), giunse a Roma all'inizio degli anni Cinquanta, dove lavorò come giornalista e si avvicinò gradualmente al cinema, specializzandosi infine nella ripresa. Ha curato la fotografia dei film di molti importanti registi; tra le altre, sono sue le immagini di *Comizi d'amore e Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini. Insegnante di Tecniche di Riprese al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dal 1972, ha pubblicato *La macchina del cinematografo* (Gruppo editoriale Forma, Torino 1983), «prima vera storia della tecnica cinematografica scritta da un addetto ai lavori», come recita la quarta di copertina. Tornato infine nel paese d'origine dei suoi genitori, Bieno in Trentino, è morto il 19 febbraio 2019.

<sup>12</sup> Franco Vitrotti, dopo un inizio come comparsa in *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati nel 1941, fu attivo in particolare come operatore e direttore della fotografia di diversi documentari negli anni Sessanta.

<sup>13</sup> Dopo l'esordio come aiuto sceneggiatore, aiuto regista e montatore per *Sole* di Alessandro Blasetti (nel 1929, appena ventiduenne), il partenopeo Mario Serandrei si specializzò nel montaggio, divenendone una delle figure di spicco del cinema italiano del dopoguerra. Collaborò con Giuseppe de Santis (*Caccia tragica*) Luigi Comencini (*Pane, amore e fantasia*), Dino Risi (*Poveri ma belli*), Mario Monicelli (*Padri e figli*), Carlo Lizzani (*Esterina*), Francesco Rosi (*Le mani sulla città, Salvatore Giuliano*), Gillo Pontecorvo (*La battaglia di Algeri*). Particolarmente importante il sodalizio con Luchino Visconti, per il quale firmò il montaggio di *Ossessione, La terra trema, Bellissima, Rocco e i suoi fratelli, Vaghe stelle dell'orsa*. Morì a soli cinquantanove anni nel 1966.

<sup>14</sup> Nato a Roma nel 1930, de Masi studiò a Napoli ed ebbe come maestro il direttore d'orchestra Franco Ferrara. La sua produzione di colonne sonore per film è molto estesa e in particolare dedicata al genere dello *spaghetti western*.

<sup>15</sup> Carlo Rustichelli, emiliano, compose dal dopoguerra all'inizio degli anni Novanta più di duecento colonne sonore; particolarmente importanti furono il legame con Pietro Germi (per il quale approntò le musiche di quasi tutti i film) e le collaborazioni con Monicelli, Bertolucci, Pasolini, Billy Wilder. Franco Ferrara, direttore d'orchestra tra i maggiori in Italia e sulla scena internazionale negli anni Cinquanta, diresse le musiche per Soldati, Fellini, Visconti, Lattuada, Bolognini, Monicelli, sebbene l'impegno per il cinema fu sempre per lui secondario all'attività concertistica e operistica; Renzo Rossellini, fratello di Roberto, compositore e critico musicale, compose le colonne sonore di *Roma città aperta, Germania anno zero, Europa '51*, oltre che di film di De Sica e Risi; fu molto attivo nella riflessione sulla musica in relazione al linguaggio cinematografico (e neorealista in particolare).

(collaboratore anche della «Rivista di Bergamo»), mentre le voci over furono affidate a Emilio Cigoli (quattro film), Rolf Tasna e Carlo Hintermann<sup>16</sup>.

All'interno del corpus zucchelliano si individuano facilmente dei nuclei tematico-contenutistici che rappresentano autentiche “famiglie” di film con evidenti ma intricati rapporti di derivazione e dipendenza. Si è dunque deciso di procedere nell'esposizione toccando in successione questi quattro nuclei. Lo sguardo ravvicinato su ciascuno di essi e sui singoli film che li compongono lascerà in chiusura spazio a una visione a distanza, a una panoramica più ampia, che rimetta in prospettiva l'intero quadro tracciato per riflettere su caratteristiche e problematiche di questo autore. Ciascuno dei nuclei filmici si lega tematicamente a una città: Bergamo, Venezia, Milano e Roma. I film di Zucchelli disegnano così un ipotetico itinerario che si è voluto indicare nel titolo *Viaggio in Italia*, non (sol)tanto in riferimento al celebre film di Rossellini nel quale la scoperta e il contatto con l'arte hanno un ruolo centrale nelle dinamiche del personaggio di Ingrid Bergman, quanto soprattutto per richiamare idealmente l'*Italienische Reise* di Johann Wolfgang von Goethe, che tocca quasi perfettamente le medesime tappe: Venezia, Firenze e l'arte toscana (cui Zucchelli dedica *La grande stagione*), infine Roma e l'arte antica. Nel suo viaggio di ritorno verso la Svizzera, infine, il poeta tedesco non mancò di passare per Milano. Il richiamo goethiano, indotto da questa coincidenza di luoghi, ci fornisce anche la suggestione di vedere nella filmografia di Zucchelli, considerata nella sua totalità, una sorta di Grand Tour cinematografico, trasposizione moderna e mediatica di quel pellegrinaggio culturale in Italia che i giovani aristocratici europei del XVIII e XIX secolo compivano per completare la propria formazione. A distanza di due secoli, Nino Zucchelli rinnova la convinzione che attraverso la conoscenza e la comprensione dell'arte, della storia, del teatro, dell'antico possa venire la più alta e completa educazione dell'individuo, specie per il pubblico giovanile al quale predilige rivolgersi. Al cinema egli affida perciò questa missione di accostamento e iniziazione al bello e di conseguente elevazione spirituale, nella quale crede fortemente.

## L'arte di casa: Bergamo

L'epicentro della vicenda – non solo cinematografica, ma più ampiamente umana – di Nino Zucchelli è Bergamo, città che a sua volta ricevette da lui un fondamentale contributo alla propria scena culturale per svariati decenni. Nella poliedrica figura di Zucchelli ogni aspetto, ogni impegno, ogni interesse è legato e condizionato dagli altri, in una totalità che è anche complessità, e che richiede di essere tenuta in considerazione anche nell'esaminare una sola di queste angolazioni, quella del regista cinematografico.

*Larger than life*, come direbbero gli americani, sempre attivo e straripante di interessi e attività, Zucchelli aveva una personalità contraddittoria: ruvido e bonario, pragmatico e

---

<sup>16</sup> Emilio Cigoli (discendente dall'artista fiorentino del XVI secolo Ludovico Cardi detto Il Cigoli) è stato tra i più importanti doppiatori del cinema italiano. Come attore, le sue prove maggiori furono in *I bambini ci guardano* e *Sciuscià* di De Sica e in *Domenica d'agosto* di Emmer. Molto attivo negli sceneggiati RAI, si dedicò però in particolare al doppiaggio, divenendo la voce italiana di moltissimi celebri attori stranieri. Anche Rolf Tasna, attore tedesco naturalizzato italiano, si divise tra recitazione (il suo film più noto è *I sequestrati di Altona* di De Sica) e doppiaggio. Nessuna origine tedesca (se non una lontana discendenza familiare) invece per Carlo Hintermann, milanese, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1949, attivo tra cinema (citiamo solo *Europa '51* di Rossellini e *Addio alle armi* di Charles Vidor e John Houston), doppiaggio, televisione e teatro (*Irma la dolce*, diretto da Vittorio Gassman).



raffinato («era irascibile, impulsivo, autoritario<sup>17</sup>») riuniva in sé, per sua stessa ammissione, tratti tipici del non facile carattere orobico. Infaticabile lavoratore, tanto riservato da apparire quasi schivo, non era però fintamente modesto riguardo ai propri traguardi<sup>18</sup>, ma anzi orgoglioso del suo essersi “fatto da solo”, armato di una tenacia inattaccabile, inesauribile: si diploma ragioniere a Bergamo, dove ventenne (era nato nel 1913) si era trasferito dalla natia Clusone, in alta Val Seriana, e dove, cominciando come fattorino e quindi impiegato, diviene nel 1942 direttore della Confederazione dei sindacati fascisti dei professionisti e degli artisti, dal dopoguerra rinominata Unione degli ordini e dei collegi professionali (o Unione dei Professionisti e Artisti), incarico che manterrà per cinquantadue anni, fino alla morte nel 1994<sup>19</sup>.

Non mancò mai a Zucchelli una spiccata capacità di stare al passo con i tempi e la scena culturale, il “fiuto” nei confronti di nuove direzioni, tendenze inedite, interessi montanti nella sfera pubblica: una capacità preziosa, ampiamente e abilmente sfruttata nella promozione delle arti e nell’organizzazione di mostre, nel campo editoriale, nell’attività e negli interessi cinematografici, nella privata passione per il collezionismo<sup>20</sup>.

In qualità di direttore della Confederazione, Zucchelli già nel 1942 è coinvolto nell’organizzazione del IV Premio Nazionale di Pittura, più noto come Premio Bergamo, ed è proprio grazie a lui che in città può giungere per l’occasione la *Crocifissione* di Renato Guttuso (premiata con un “blasfemo” secondo premio) che suscita scandalo in città e spinge l’arcivescovo a interdire la visita della mostra al clero bergamasco<sup>21</sup>. La successiva edizione, di cui Zucchelli è segretario, fu annullata a causa delle conseguenze dell’armistizio e dell’8 settembre e della situazione bellica in cui versava l’Italia.

Ma il seme è gettato: nel dopoguerra, l’attività di promotore ed organizzatore di mostre ed eventi culturali occuperà a tempo pieno Nino, anche per via del ruolo di gestione della Galleria della Rotonda, spazio espositivo della Confederazione. Negli anni Cinquanta la sua attenzione è tutta per il mondo delle arti, e si spende alacramente nell’organizzazione di diverse esposizioni, alcune delle quali memorabili, che gli consentono di crearsi anche una vasta rete di contatti prestigiosi. L’interesse per il cinema inizierà a sorgere solo alla metà del decennio, e, come vedremo, proprio in stretta connessione con alcuni progetti espositivi, fino a prendere il sopravvento tra il 1957-1958, quando, da un lato, Zucchelli comincia a concepire i primi

---

<sup>17</sup> L. ZUCHELLI VALSECCHI, *Nelle parole degli amici*, in M. C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, p. 68.

<sup>18</sup> Zucchelli fu insignito, su designazione del Ministero della Pubblica Istruzione, della Medaglia d’Oro ai benemeriti della cultura e dell’arte nel 1959; il 2 giugno 1961, con decreto del Presidente della Repubblica, fu nominato Commendatore dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana; il 14 febbraio 1970, eletto socio dell’Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo.

<sup>19</sup> Gran parte delle informazioni biografiche sono tratte da A. PERI CAMPANA, *Nino Zucchelli. Elementi per una biografia*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, pp. 54-67.

<sup>20</sup> Appassionato collezionista per tutta la vita, Zucchelli ha raccolto una quadreria notevole, divisa tra il suo appartamento bergamasco e una casa romana acquistata solo negli anni Settanta – dove in realtà non soggiornava di frequente, continuando a fare base all’hotel Diana quando era nella capitale. Di questa collezione facevano parte pitture tre e quattrocentesche, nature morte del Baschenis, opere dell’Ottocento e primo Novecento italiano (tra cui un Segantini e dei disegni di Modigliani) e di artisti a lui contemporanei e spesso amici, come Carrà, Guttuso, Mafai, Longaretti, Funi, Manzù. La collezione è confluita in parte alla GAMeC e all’Accademia Carrara di Bergamo, in parte è rimasta agli eredi. Cfr. E. DE PASCALE, *Nino Zucchelli tra mercato e collezionismo d’arte*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, pp. 8-23.

<sup>21</sup> S. MAZZOCCHI, *La Galleria della Rotonda: caleidoscopio di interessi artistici*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, p. 24.

cortometraggi di sua piena responsabilità e, dall'altro, avvia la nascita del Gran Premio Bergamo<sup>22</sup>: il baricentro si sposta decisamente dalle arti figurative al cinema.

Ma, tornando all'immediato dopoguerra, nel vuoto istituzionale e culturale lasciato dalle realtà pubbliche provate dal conflitto (l'Accademia Carrara, evacuata dalle opere, aveva subito danni ed esigeva perciò interventi di ristrutturazione e restauro) la scena artistica di Bergamo è occupata dalle gallerie private, indispensabili forze propulsive per il rilancio di un centro che, seppure minore, non intende passare per provinciale. Il panorama culturale, tra il 1945 e il 1950, è infatti ricco e composito<sup>23</sup>, e mentre alcune gallerie si concentrano sugli artisti locali, come la Galleria Tamanza o la Galleria Permanente, Zucchelli con la Galleria della Rotonda promuove mostre di più ampio respiro, che espongono artisti di caratura nazionale e internazionale, pur se in qualche modo sempre legati alla città, seguendo due direttrici principali. La prima linea è quella della pittura italiana della prima metà del Novecento, e del periodo tra le due guerre in particolare, con periodiche mostre, annuali o semestrali, che raccolgono opere di Cantatore, Casorati, Carrà, De Chirico, De Pisis, Guttuso, Mafai, Marussig, Manzù, Morandi, Sironi, Susi. La seconda direzione è quella degli artisti del XIX secolo, o dei primissimi anni del XX: in quest'ottica si susseguono una grande retrospettiva su Giovanni Pellizza da Volpedo per la quale Zucchelli riesce a portare alla Rotonda il bozzetto del *Quarto Stato* (1947), una mostra sul disegno dell'Ottocento con opere di Piccio, Morbelli, Fontanesi, Preati, Gemito nello stesso anno, nonché, più tardi, retrospettive su Ermenegildo Agazzi e Alessandro Milesi (1952).

Zucchelli cura inoltre, negli stessi anni, una mostra monografica su Giovanni Carnovali detto Piccio (1952) e su Cesare Tallone (1953) presso il Palazzo della Ragione in Città Alta, su incarico del comune di Bergamo, segno della stima e della rilevanza che la sua figura aveva assunto nel giro di qualche anno, grazie soprattutto a due eventi di internazionali da lui curati.

Il primo di questi eventi trae origine dalla *Mostra Internazionale di Edilizia e Architettura Moderna*, curata dall'Associazione degli Architetti di Torino insieme all'Unione degli ordini collegiale e professionali di Bergamo, che raccoglie documentazione su progetti di centosessanta architetti da diciassette paesi. L'esposizione ha una tale eco nazionale e, in ambito professionale, internazionale, che il VII Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) del 1949 si tiene proprio a Bergamo, con più di novanta delegati da tutto il mondo. In quest'occasione Zucchelli riceve gli elogi per l'organizzazione dell'evento, accogliendo in città personalità come Le Corbusier e Lloyd Wright. Bergamo, con le annose questioni del risanamento della Città Alta, dello sviluppo moderno della Città Bassa e dell'armonica convivenza tra le due, rappresentava la cornice ideale – proprio perché carica di problematiche – per le discussioni degli architetti. Su una linea d'attenzione all'architettura si pongono anche due successive mostre realizzate alla Galleria della Rotonda: *Architetture '47-'52, le opere dell'ultima generazione di architetti a Milano* (1953) e la *Mostra degli architetti di Bergamo* (1959), inaugurata da una conferenza di Gio Ponti. Il successo dell'edizione del CIAM del 1949 è tale che nel 1953 Giulio Carlo Argan chiederà a Zucchelli di organizzare a Bergamo la giornata conclusiva della III Conferenza Generale dell'ICOM, altro successo del bergamasco.

---

<sup>22</sup> Cfr. capitolo VI.

<sup>23</sup> G. BRAMBILLA RANISE, *Quindici anni di iniziative tra campanilismo e internazionalità*, in M.C. RODESCHINI GALATI (a cura di), *Arte a Bergamo 1945-1959* [catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Bergamo, 1 dicembre 2001-3 marzo 2002], GAMEC-Lubrina, Bergamo 2001, pp. 14-23.

Il secondo evento fondamentale nella carriera di Zucchelli è la *Mostra internazionale del disegno moderno*, organizzata nel 1950 dalla Rotonda con l'Ente Provinciale per il turismo e allestita nelle sale del Palazzo della Ragione. L'obiettivo della mostra, la cui selezione è affidata a due storici dell'arte del calibro di Argan e Lionello Venturi, è «dare un'immagine aggiornata di quanto sta accadendo sul fronte internazionale dell'arte attraverso il punto di vista privilegiato della grafica, evitando le secche di una troppo storicizzata retrospettiva e portando sul palcoscenico di Bergamo artisti condannati nel decennio precedente come “arte degenerata”<sup>24</sup>». Tra questi artisti, italiani e internazionali, si contano Birolli, Braque, Chagall (che regala a Zucchelli un disegno autografato e dedicato), Carrà, de Chirico, Delvaux, Dufy, Fontana, Giacometti, Grosz, Guttuso, Kokoschka, Mafai, Masson, Matisse, Mirò, Moore, Sutherland e Picasso, sulla cui partecipazione si ricorda un aneddoto quasi leggendario che getta luce sulla tenacia che Zucchelli sapeva dimostrare (e sui contatti sui quali poteva contare) per arrivare ai propri obiettivi<sup>25</sup>. La mostra ha notevole risonanza e Zucchelli diviene così una figura di spicco nel panorama cittadino, e in qualche misura anche nazionale, per le esposizioni d'arte. «Nel corso degli anni questa mostra rimarrà un punto di riferimento imprescindibile quale riconoscimento a Zucchelli di originali e notevoli qualità organizzative (ovvero di ideazione, preparazione, realizzazione e pubblicità di eventi)<sup>26</sup>».

Mai abbandonata da Zucchelli è anche la promozione culturale attraverso concorsi e premi: dopo un infruttuoso tentativo di riportare in vita il Premio Bergamo nel 1946, tra il 1948 e il 1949 è tra i promotori delle due edizioni del Premio di Pittura e Scultura “Città di Bergamo”, con il quale la Rotonda si rivolge agli artisti locali, cui dedica alcune esposizioni e con i quali Zucchelli aveva stretti legami<sup>27</sup>. L'ideazione del Gran Premio Bergamo nasce dunque da una lunga e collaudata attitudine alla creazione di questo tipo di iniziative e a un radicato convincimento che esse siano indispensabili per stimolare sia l'attività artistica che il retroterra culturale cittadino nel quale si radicano. Zucchelli si occupa infatti con costanza di scoprire giovani talenti bergamaschi e di valorizzare anche l'arte applicata: finanzia la nascita della Società Artistica *Ceramiche* nel 1947 (poi divenuta *Ceramica Artistica Bergamasca*), creata da un collettivo d'artisti la cui prima mostra è ospitata alla Rotonda nel dicembre 1948, cui ne seguono altre nel 1949 e nel 1951. L'interesse di Zucchelli per la ceramica artistica si riflette nella collezione da lui creata nel corso degli anni.

---

<sup>24</sup> G. BRAMBILLA RANISE, *Quindici anni di iniziative tra campanilismo e internazionalità*, p. 17.

<sup>25</sup> Riportato da più fonti, tra cui anche le interviste del film *Io sono Nino e non morirò mai* (regia di Antonio Iorio, Orion production, 2019), l'episodio riguarda il mancato invio dei disegni da parte dell'artista spagnolo a Zucchelli per la mostra. Mentre si trovava a Parigi, Zucchelli chiese quindi aiuto alla Nunziatura apostolica presso la capitale francese, presieduta in quel momento dal bergamasco Angelo Roncalli (futuro Giovanni XXIII), la quale contattò la Presidenza della Repubblica francese, e in particolare il presidente Vincent Auriol. Il giorno seguente i disegni di Picasso furono recapitati a Zucchelli con tanto di uno schizzo a lui espressamente dedicato.

<sup>26</sup> A. PERI CAMPANA, *Nino Zucchelli. Elementi per una biografia*, p. 60.

<sup>27</sup> Tra i più significativi legami sicuramente va ricordato quello con Achille Funi, che ritrasse Zucchelli in più di un'occasione, per esempio per l'ironica *Mostra dei testoni e delle ossa imbiancate* (1948), dove l'artista espose i ritratti dei dieci componenti del “Circolo del Caffè” di cui anche Nino faceva parte (il caffè cui ci si riferisce, dove avvenivano le riunioni del gruppo, era probabilmente il Moka Efti in Piazza Giacomo Matteotti, lungo il “Sentierone” di Bergamo, ora divenuto il Caffè del Colleoni; S. MAZZOCCHI, *La Galleria della Rotonda*, p. 29). Funi ritrasse nuovamente Nino nel quadro *Gli amici del tavolo di marmo*, in cui, con garbata ironia, le teste dei protagonisti della vita artistica di Bergamo sono disposte su una tavola imbandita: il volto di Zucchelli spunta da sotto la tovaglia bianca. Con il coetaneo Trento Longaretti il rapporto si manterrà stretto e amichevole per tutta la vita, come risuona ancora nelle parole che l'artista, ormai centenario, ha dedicato all'amico nel documentario *Io sono Nino e non morirò mai*.

All'infaticabile attività curatoriale si affianca quella editoriale e giornalistica. Fin dagli anni del conflitto mondiale Zucchelli, sotto la guida di Gianbattista Vicari, direttore della rivista letteraria «Lettere d'oggi», aveva curato una *Collezione di Romanzi brevi* dove erano apparsi, tra gli altri, *La spiaggia* di Cesare Pavese e *Un'educazione sbagliata* di Enrico Emanuelli – agili volumetti impreziositi in copertina da disegni e stampe di artisti come Domenico Cantatore, Fiorenzo Tomea, Domenico Purificato<sup>28</sup>.

Nell'immediato dopoguerra Zucchelli fonda le Edizioni della Rotonda, che si occupa inizialmente di produrre opuscoli e dépliant per le iniziative della Galleria, ma che ben presto diviene un'autentica casa editrice, per i cui tipi sono pubblicati i cataloghi delle mostre sul Piccio e su Tallone, la monografia su Ermenegildo Agazzi, nonché i due libri d'arte *Lotto e Capolavori d'arte in Bergamo*, sui quali si tornerà nell'affrontare due film ad essi affini. L'attività editoriale si esaurisce progressivamente entro il 1955 e non conta dunque che una manciata di pubblicazioni rilevanti; ciononostante, la cura scrupolosa e l'altra qualità ne fanno libri d'arte di prim'ordine.

Nel frattempo Zucchelli, collaboratore fin dal 1949, è divenuto nel 1951 direttore della già più volte menzionata «Rivista di Bergamo», di cui reggerà le sorti fino al 1994. A dispetto del suo carattere locale, questa pubblicazione periodica di informazione e cultura fondata nel 1922 da Alfonso Vajana (il cui nome deriva da un foglio informativo del XIX secolo e fu cambiato solo tra il 1951 e il 1954 in «Gazzetta di Bergamo») si configura subito come un periodico di vasti interessi e, pur mantenendo al centro dell'attenzione la città orobica e il suo territorio, spazia in una pluralità di argomenti e approcci tipica delle riviste di cultura dell'epoca, dall'arte alle bellezze paesaggistiche, dagli eventi culturali a quelli politici, dalle tradizioni folkloriche alle innovazioni urbanistiche e alla promozione turistica della città, dalle ricorrenze locali a quelle internazionali, avvalendosi di collaborazioni di prim'ordine. Scorrendo l'elenco dei contributori – orgogliosamente esibito nel colophon di ognuno degli undici numeri che la rivista pubblica annualmente – si incrociano, solo per limitarsi al campo della critica e della storia dell'arte, Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi, Umbro Apollonio, Rodolfo Pallucchini, Gian Alberto Dall'Acqua, Guido Ballo, Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Anceschi. Il cinema occupa fin da subito una posizione rilevante: quasi in ogni numero è presente la recensione di un recente film proiettato in una delle sale cittadine, il bilancio critico di un autore, una tendenza, un movimento cinematografico, o ancora un reportage dai festival di Venezia, Locarno o Cannes. Dal 1958 la rivista sarà organo ufficiale del Gran Premio Bergamo, cui sarà dedicato il doppio numero di agosto-settembre. A curare queste pagine cinematografiche sono principalmente Corrado Terzi negli anni Cinquanta e Fausto Colombo nei Sessanta, con episodici interventi di Morando Morandini, Ermanno Comuzio, Sandro Zambetti, Gianni Rondolino.

Il controllo di Zucchelli sulla «Rivista» è accurato e totale, tanto che essa appare, nel corso degli anni, una “rivista-persona”, intrinsecamente e indissolubilmente legata al suo direttore, così come accade per il Gran Premio Bergamo prima e la Mostra del Cinema d'Autore poi. Alla morte di Zucchelli, nel 1994, tutte queste attività cessano: è sospesa la pubblicazione del periodico (che risorgerà nel 1995 completamente rinnovato), termina La Mostra di Sanremo, chiude la Galleria della Rotonda che, fin dagli anni Ottanta, aveva sempre più diradato le occasioni espositive per essere concessa in utilizzo ad altre iniziative, indipendenti dall'Unione

---

<sup>28</sup> M.E. MANCA, *L'attività editoriale di Nino Zucchelli*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, p. 32-33.

dei Professionisti e degli Artisti bergamaschi. È chiaro a tutti che manca un successore per questo inesausto animatore culturale, critico, giornalista, editore, direttore di rassegne, promotore di nuovi talenti, regista, sceneggiatore e produttore cinematografico, collezionista d'arte, commendatore della Repubblica: una figura tanto poliedrica da apparire sfuggente, quasi inafferrabile, a distanza di tempo.

L'avvicinamento alla regia da parte di Zucchelli avviene alla metà degli anni Cinquanta, per il tramite di Corrado Maltese, ed è legato a un altro evento espositivo cui Zucchelli lavora in quegli anni: una mostra dedicata a Lorenzo Lotto da tenersi a Bergamo, per preparare la quale raccoglie materiale fin dal 1951 (e probabilmente addirittura dagli anni Quaranta) ed è riuscito ad incontrare a Venezia Bernard Berenson: «chiesi di voler sentire l'autorevole parere di Berenson sul progetto di una manifestazione artistica da tenersi a Bergamo o in altra città dell'Italia settentrionale per il prossimo anno<sup>29</sup>». L'organizzazione di questa mostra procede però più lentamente di quanto preventivato e nel 1953 l'iniziativa sfugge dalle mani di Zucchelli per approdare a Venezia. Su suggerimento di Argan e su pressione degli ambienti culturali lagunari (nonché del Patriarcato, presieduto allora dal cardinale Angelo Roncalli) Zucchelli cede infatti il suo lavoro di ricerca a Pietro Zampetti, neodirettore delle Belle Arti del Comune di Venezia che sta organizzando l'esposizione *Lorenzo Lotto*, aperta dal 14 giugno al 18 ottobre a Palazzo Ducale.

C'è da immaginare che il bergamasco (annoverato nel comitato esecutivo della mostra come rappresentante dell'Ente provinciale del turismo di Bergamo) non fosse troppo felice di questa occasione perduta, considerando il lavoro che vi aveva profuso e l'importanza che Lorenzo Lotto riveste per la storia dell'arte bergamasca. Con le Edizioni della Rotonda decide perciò di ripubblicare un saggio del 1924 di Luigi Coletti, *Lotto*<sup>30</sup>, e di predisporre un itinerario lottesco sul territorio orobico.

I primi rapporti tra Corrado Maltese e Nino Zucchelli sono probabilmente antecedenti al 1953 (a giudicare dal tono piuttosto confidenziale di alcune lettere, in cui Maltese fa cenno alla "lunga amicizia" tra i due<sup>31</sup>) quando la FILMECO, casa produttrice di documentari impegnata nella realizzazione dell'*Enciclopedia Cinematografica Conoscere*, stringe un accordo con Maltese per un film da realizzarsi in concomitanza con la mostra, *Lorenzo Lotto pittore di affreschi*. Zucchelli vi comparirà nella veste di aiuto regista e produttore con le Edizioni della Rotonda. Il cortometraggio, purtroppo irreperibile, sarà esaminato più distesamente nel prossimo capitolo, come anche sugli altri che, nei due anni successivi, vedono Zucchelli e Maltese collaborare, sempre con il secondo in posizione di regista e il primo di produttore: *Bartolomeo Colleoni* ripercorre le gesta del noto capitano di ventura rinascimentale, signore di diversi possedimenti e castelli attorno a Bergamo e sepolto nell'omonima cappella annessa alla Basilica di Santa Maria Maggiore in Città Alta; *Tre quadri dipingono il mondo*, anch'esso introvabile, si concentra sulle tre opere più celebri di Giorgione (la *Tempesta*, i *Tre filosofi*, la *Pala di Castelfranco*) ed è realizzato in coincidenza con la mostra *Giorgione e i giorgioneschi* di Palazzo Ducale del 1955. *Galleria Carrara* è invece dedicato al nuovo allestimento dell'Accademia Carrara e alle sue opere principali, che dovremo porre in relazione al film

---

<sup>29</sup> N. ZUCHELLI, *A colloquio con Berenson*, «Rivista di Bergamo», anno II, n. 7, luglio 1951, p. 7.

<sup>30</sup> L. COLETTI, *Lotto*, edizione a cura di N. ZUCHELLI, Edizioni della Rotonda, Bergamo 1953.

<sup>31</sup> ARCHIVIO PRIVATO CORRADO MALTESE (d'ora in avanti AM), fascicolo *Lorenzo Lotto*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 27 ottobre 1953.

“gemello” di Zucchelli *La Carrara (museo moderno)*, datato, da visto di censura, 1960. La collaborazione tra Maltese e Zucchelli è dunque intensa nel triennio 1953-1956 e porta alla realizzazione di quattro film, tutti a firma registica di Maltese. A partire da quel momento, le strade cinematografiche dei due paiono separarsi (la loro corrispondenza si dirada considerevolmente) e i rispettivi progetti diventano indipendenti.

Il vero e proprio esordio di Zucchelli alla regia è nel 1957, anno in cui firma tre cortometraggi, tutti di soggetto strettamente bergamasco (*Barocco e barocchismi provinciali*, *Fantasie macabre e grottesche*, *Arlecchino maschera bergamasca*: di quest’ultimo parleremo nel prossimo paragrafo). Considerando l’importanza attribuita da Zucchelli alla promozione della cultura e dell’identità locali – anche a scopi turistici, come emerge chiaramente sfogliando le pagine della «Rivista di Bergamo» – non sorprende certo questa scelta di temi, dalla quale traspare un autentico e orgoglioso senso di appartenenza e d’amore campanilistico, nel miglior senso in cui può essere inteso questo aggettivo. Nelle attività di Zucchelli, infatti, attenzione al contesto locale e apertura al panorama (inter)nazionale sono due facce della stessa medaglia: l’una non compromette l’altra ma anzi tra le due si instaura un dialogo proficuo, capace di restituire a Bergamo un ruolo in tracciati culturali più ampi, smentendone l’aura di centro provinciale<sup>32</sup>.

In termini di forma cinematografica, Zucchelli si attiene per questi primi film alla nota “formula 10”: i corti sono dunque di lunghezza variabile ma sempre attorno ai 295 metri, per circa 10-11 minuti di proiezione, a colori (per potere avere più chance di ottenere la programmazione obbligatoria e i premi statali), in pellicola 35mm e ratio standard (1,37:1), con audio in colonna ottica. Come è facilmente osservabile dal catalogo delle pellicole, queste caratteristiche tecniche (ad eccezione del colore e del metraggio) si manterranno costanti per tutto il decennio di attività.

La scelta dei temi e il tono generale di questi primi film fissano da subito l’approccio di Zucchelli al film sull’arte, che, senza grossi mutamenti, si manterrà sempre divulgativo, mai troppo specialistico, alla ricerca di soggetti che possano intrattenere oltre che educare, legati ad argomenti curiosi o insoliti, grandi maestri e noti capolavori. La trattazione cui l’opera è sottoposta non è mai un’analisi critica approfondita e raffinata come quella che compiono Raggianti o lo stesso Maltese; non è d’altra parte questo l’obiettivo perseguito dal bergamasco, come un articolo apparso proprio sulla «Rivista di Bergamo» mette bene in chiaro: «d’altronde l’assunto dell’autore non è quello di fare un “critofilm” alla Raggianti (uno di quei documentari, per intenderci, che analizzano un’opera d’arte in tutti i suoi valori umani ed estetici), ma piuttosto di rivelarci cose preziose ed a noi ignote con gusto di ricercatore appassionato e con una felicissima sintesi di studioso di problemi estetici e di critica d’arte<sup>33</sup>». Zucchelli privilegia insomma l’aspetto più sfacciatamente divulgativo del medium filmico. In alcuni passaggi, anzi, il rapporto che egli instaura tra opera e camera si avvicina più agli esempi emmeriani, volti alla drammatizzazione dell’opera (un impulso che raggiungerà talvolta esplicite derive narrative), senza eguagliarne però l’efficacia, poiché questa spinta a far emergere il contenuto emotivo e narrativo dell’arte è sempre accompagnata e in qualche misura inficiata da una volontà didattica spinta talvolta fino alla pedanteria, incarnata al massimo grado

---

<sup>32</sup> M.C. RODESCHINI GALATI, *Bergamo provincia d’Europa nella visione culturale di Nino Zucchelli*, M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, pp. 4-7.

<sup>33</sup> E. COMUZIO, *Arlecchini ed esempi d’arte bergamasca in tre film documentari di Nino Zucchelli*, «Rivista di Bergamo», anno VIII, n. 6, giugno 1957, p. 27.

dal commento parlato, sovrabbondante, onnipresente, talvolta brillante ma più spesso didascalico.

*Barocco e barocchismi provinciali* esplora, come il titolo esplicita, l'architettura e l'arte barocca a Bergamo e nel suo territorio, tra chiese parrocchiali e aristocratiche ville di delizia del XVII e XVIII secolo. Partendo dalla medievale Piazza Vecchia della Città Alta, dove leggermente defilato campeggia il piccolo portale secentesco della chiesa di San Michele all'Arco, il film intende rivelare come invece «la grande Era Barocca ha lasciato anche a Bergamo cospicui [sic!] segni e testimonianze, specie nella Città Alta, dove palazzi di vari stili si accostano in dolce armonia a costruzioni barocche o baroccheggianti<sup>34</sup>». Ricollegando l'arte bergamasca alla storia dell'arte maggiore, il film prende le mosse ricordando l'origine del barocco nella Roma controriformata e richiamando quindi la declinazione datane a Venezia, da Ca' Pesaro a San Stae e Santa Maria del Giglio. In terra bergamasca, «tale stile, valendosi di materiali più poveri e più limitati, ottiene maggiore equilibrio e religiosità<sup>35</sup>». Dopo una veloce rassegna di chiese di epoca barocca non identificate neppure dal commento, il film passa immediatamente al secondo soggetto, che pare interessare di più il regista: i “barocchismi”, opere eccentriche e stravaganti, raccolte dalla nobiltà orobica nelle ville di campagna sparse sul territorio, che attirano l'attenzione per il loro virtuosismo o per le loro stranezze. Il primo caso è quello delle virtuosistiche sculture e degli elaboratissimi pannelli lignei dell'ebanista Andrea Fantoni; il secondo invece annovera le scene di nani dipinte del pittore Enrico Albrici o le statue grottesche di popolani e aristocratici che ornano il giardino del Castello di Urgnano, entrambi del XVIII secolo. Questi due soggetti offrono parecchio materiale alla camera, che ne esplora i dettagli surreali e le deformazioni oscene, mentre il commento li riconduce alla predilezione dell'aristocrazia settecentesca per i temi canzonatori e leggeri, normalizzando in un certo senso la portata irriverente di queste opere, che da satira feroce della condizione umana *tout court* sono ricondotte al gusto di una precisa classe sociale e di una determinata epoca storica.

Anche in *Fantasie macabre e grottesche* Zucchelli stuzzica la curiosità dello spettatore proponendogli soggetti inusuali e spiazzanti. Il film, i cui titoli di testa scorrono su una stampa francese del XVII secolo sul tema *Vanitas Vanitatum* appartenuta al regista stesso, è diviso nettamente in due parti. La prima è dedicata alla rappresentazione della morte, un *topos* che percorre l'arte bergamasca dal Medioevo al Settecento, la seconda alle immagini del grottesco: «come col macabro si voleva castigare la natura umana con l'ammonimento, col grottesco si tendeva a mettere in ridicolo i difetti umani<sup>36</sup>». Dal *Trionfo e danza della Morte* di Clusone, che Zucchelli doveva conoscere bene fin dall'infanzia e che ricorre più volte come oggetto di interventi sulla «Rivista di Bergamo»<sup>37</sup>, si passa alle tele realizzate dal pittore Paolo Vincenzo Bonomini nei primi anni del XIX secolo e note come *Ciclo dei macabri* o *Ciclo degli scheletri*, per la chiesa di Santa Maria Inter Grates a Borgo Canale, in Città Alta. In esse il pittore rappresenta scene di vita quotidiana, tra cui un autoritratto al cavalletto insieme alla moglie,

---

<sup>34</sup> Visto di censura 24261 di *Barocco e barocchismi provinciali*, 20 giugno 1957.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Dal commento del film.

<sup>37</sup> L. ANGELINI, *La Danza macabra di Clusone*, «Rivista di Bergamo», anno II, n. 11, novembre 1951, p. 13-15; P. CAPUANI, *La Danza macabra di Clusone nell'interpretazione storica e nell'analisi stilistica*, anno XVI, n. 2, febbraio 1966, pp. 5-15. Nell'articolo di Comuzio (*Arlecchini ed esempi d'arte bergamasca*) si sottolineano le difficoltà di ripresa dell'affresco, collocato molto in alto su una parete esterna dell'Oratorio dei Disciplini a Clusone. Sulle statue grottesche di Urgnano scriverà invece L. ANGELINI, *Espressione d'arte e curiosi aspetti ne secoli: le sculture caricaturali dei giardini*, «Rivista di Bergamo», anno XIX, n. 1, gennaio 1968, pp. 5-12.

dove i personaggi sono però sostituiti da scheletri, in un'arguta declinazione moderna del *memento mori*.

Nella seconda parte Zucchelli ricorre nuovamente alle statue di villani deformi del giardino del Castello di Ugnano. Le sequenze e le inquadrature sono esattamente le medesime di *Barocco e barocchismo provinciali*, ad eccezione del commento parlato che, modificato, è l'elemento capace di risemantizzare le immagini all'interno della nuova tematica. Questa pratica di riuso delle stesse sequenze in più film, che era d'altra parte comune in tutta la produzione documentaria dell'epoca, è ampiamente presente in questo autore<sup>38</sup>, e sono numerosi i casi di trasmigrazione di intere sequenze tra film diversi. Zucchelli è insomma un abile manipolatore del materiale girato, capace di adattarlo e riconvertirlo in più di una variante. Ciò genera intrecci e legami complessi tra i film della sua filmografia, con riprese, ritorni, continue riimmersioni a distanza di anni: tra i tentativi di questo studio vi è dunque anche quello di delineare con la maggior precisione possibile genealogie e discendenze filologicamente corrette tra un testo e l'altro, cosa non sempre agevole e talvolta impossibile per mancanza di riscontri precisi nelle fonti archivistiche. Nel caso di *Barocco e barocchismi provinciali* e *Fantasie macabre e grottesche*, per esempio, sembra opportuno parlare, più che di discendenza verticale, di rapporto orizzontale tra i due film. Realizzandoli nello stesso momento, il regista aveva probabilmente in mente già al momento delle riprese che avrebbe utilizzato le immagini delle statue di Ugnano in entrambi. Non c'è quindi precedenza di uno sull'altro, bensì contemporaneità tra i due film.

Più complesso è invece il caso dell'altro film di Zucchelli di tema bergamasco: *La Carrara (museo moderno)*, da porre in relazione con il documentario realizzato da Corrado Maltese nel 1955, *Galleria Carrara*. Le due opere presentano palesi somiglianze, oltre che il riutilizzo di alcune sequenze. *La Carrara* riceve il nulla-osta alla pubblica proiezione il 4 gennaio 1960, ben cinque anni dopo il film di Maltese, quando, come detto, le strade dei due si sono ormai allontanate. Rimane poco chiaro perché Zucchelli torni su questo soggetto (dopo che lui stesso aveva collaborato al film del '55) a distanza di anni, ma si tratta di un'attitudine che si ripeterà in numerose altre occasioni. È anzi quasi riscontrabile un vero e proprio *modus operandi* costante, secondo il quale l'autore ritorna dopo qualche anno su soggetti già affrontati nella forma breve della "formula 10" per riprenderli e approfondirli, sfruttando al massimo il materiale già disponibile e integrandolo con nuove sequenze. Secondo questo schema si sviluppano il gruppo filmico dedicato al teatro e alla maschera di Arlecchino, quello sulla pittura milanese e infine – seppure con alcuni distinguo – i film di tema archeologico.

Filippo Antichi, nel suo studio dedicato a *Galleria Carrara*<sup>39</sup>, ha correttamente individuato nella prima versione della sceneggiatura di Maltese del 1955 il nucleo fondante del film di Zucchelli: a differenza di *Galleria Carrara*, infatti, *La Carrara* non mette in scena una visita guidata condotta nel museo da un docente dell'Accademia di Belle Arti (interpretato da Trento Longaretti) per i suoi allievi, bensì inizia con un ricco preambolo sulla città di Bergamo, che ricorda la suddivisione tra Città Alta e Bassa, il mecenatismo del conte Giacomo Carrara e la fondazione della Galleria. Nel film di Maltese, tutto ciò è condensato in poche immagini, prima di lasciare spazio alle scene con gli studenti dell'Accademia che dipingono all'aperto prima di dirigersi nel nuovo museo. L'occasione per il film del 1955, infatti, era stata la riapertura delle

---

<sup>38</sup> Come sottolinea anche BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, p. 52.

<sup>39</sup> F. ANTICHI, *Riprendere il museo: il documentario Galleria Carrara di Corrado Maltese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, relatore prof. Antonella Gioli, a.a. 2014-2015.



sale (seppure ancora parziale) con il nuovo allestimento curato da Fernanda Wittgens e dall'architetto Nestorio Sacchi. Questo nuovo allestimento fu inaugurato in due tempi: alcune sale il 13 luglio del 1953, in occasione della giornata conclusiva della Conferenza Generale ICOM organizzata da Zucchelli, le restanti sale del secondo piano il 10 luglio 1955 (il primo piano sarà aperto al pubblico solo nel 1962). Girato nell'ottobre 1955, *Galleria Carrara* intendeva dunque documentare e promuovere il nuovo volto del museo, e sottolinearne il ruolo essenziale nell'educazione delle nuove generazioni. L'aver rinunciato, in *La Carrara*, alle sequenze ambientate in Accademia o che mostrano il docente spiegare agli allievi i capolavori esposti annulla il legame tra conservazione del patrimonio ed educazione all'arte che Maltese aveva reso esplicito, connotando il museo (forse anche contro le intenzioni del regista) come un luogo solitario e non frequentato: la Carrara del film di Zucchelli appare infatti completamente deserta.

*La Carrara (museo moderno)* inizia dunque con una lunga sequenza di presentazione di Bergamo. L'interesse nel porre in risalto il contesto cittadino rientra chiaramente nella visione zucchelliana di promozione della città, perseguita nelle più svariate direzioni; tuttavia l'immagine che emerge dalle prime sequenze del film è problematica e sottolinea una sorta di inconciliabile spaccatura tra le due parti della città, l'una «alta sul colle, ove aleggia nelle memorie del passato un silenzio contemplativo», l'altra affollata e «aperta all'operosità e al dinamismo moderno<sup>40</sup>»: traffico, folla sui viali, caos e frastuono attorno al nuovo stadio caratterizzano le immagini della Città Bassa, che a una minore rilevanza artistica contrappone la vivacità di un moderno capoluogo; la Città Alta, invece, ripresa in inquadrature dal sapore cartolinesco, appare vuota e silenziosa come le sale della Carrara, la quale alla sua comparsa sullo schermo è accompagnata da questo significativo commento: «eccola nel suo aspetto di rassegnata solitudine<sup>41</sup>». Da questa contrapposizione – che è l'aspetto più interessante e rivelatore del film – lo spettatore può immaginare uno scollamento tra il mondo dell'arte, rappresentato dal museo, e la moderna vita cittadina con le nuove forme di intrattenimento (non è forse casuale che proprio allo stadio, in occasione di una partita di calcio, venga dedicata particolare attenzione). Una distanza che riflette quella ancora più evidente tra le due parti della città, tra la memoria storica, la tradizione, l'eredità del passato (Città Alta) e il nuovo corso della modernità che sta investendo e trasformando anche il centro orobico (Città Bassa). Si riprenderà più avanti questa contrapposizione tra passato e presente nell'ambiente urbano che lascia intravedere una sottile inquietudine verso la modernità, capace di erodere l'identità comunitaria tradizionale. Embrionalmente, tuttavia, la tendenza di Zucchelli a rifugiarsi nell'arte del passato per arginare, forse inconsapevolmente, le spinte disgregatrici del moderno sembra già trasparire da questa netta contrapposizione che apre e caratterizza *La Carrara*.

Anche nella presentazione delle opere – una presentazione registicamente piuttosto canonica, con chiare inquadrature dei dipinti a figura intera, che talvolta isola e enfatizza alcuni dettagli – Zucchelli segue intenti diversi da quelli di Maltese. Il numero di opere presentate è maggiore, il che implica, a parità di durata, un ritmo più serrato di montaggio e un minor tempo di osservazione per lo spettatore. I criteri stessi di organizzazione delle opere sono diversi. Maltese aveva compiuto una selezione fortemente critica dei dipinti da riprendere, privilegiando consapevolmente la ritrattistica lombarda e il Rinascimento veneto a scapito della produzione artistica del Centro Italia (con la sola eccezione di Botticelli), organizzando la

---

<sup>40</sup> Dal commento del film.

<sup>41</sup> Dal commento del film.

successione dei dipinti non in ordine cronologico, bensì distinguendo i due nuclei collezionistici storici della raccolta (la collezione del Conte Giacomo Carrara e quella raggruppante i lasciti di Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli). Zucchelli segue invece il più canonico percorso cronologico, lo stesso in cui sono organizzate le sale, e, nell'intento di promuovere il museo, mostra importanti opere non presenti nel precedente cortometraggio: tra le altre, il *San Sebastiano* di Raffaello, la *Natività* di Perugino, l'*Orfeo ed Euridice* e una *Madonna col Bambino* del giovane Tiziano, oltre a opere di Carlo Crivelli, Bergognone, Carpaccio, Butinone, i Vivarini, Jacopo e Giovanni Bellini.

Con la collezione della Carrara Zucchelli aveva già d'altra parte ampia dimestichezza per via del libro *Capolavori d'arte in Bergamo*<sup>42</sup>, con riproduzioni a colori di molte opere del museo. In una lunga introduzione Zucchelli traccia un quadro cronologico approfondito dell'arte bergamasca dal Medioevo alla fine del Settecento. La coincidenza dei capolavori del libro e delle opere inquadrare in *La Carrara* rivela una precisa, radicata modalità di lettura della collezione, diversa da quella dello storico dell'arte romano: se il bergamasco punta a far emergere le molte eccellenze, l'altro intende enucleare percorsi storico-critici coerenti tra le opere. Entrambi non rinunciano a elogiare il nuovo allestimento: grazie alle «opere allineate in successione cronologica su fondali neutri in una luce a giorno scientificamente distribuita, la Carrara si può considerare a ragione un museo modello<sup>43</sup>». In ambedue i casi, però, solo nelle ultimissime sequenze dei cortometraggi si fa cenno esplicito al nuovo allestimento, che riorganizza le collezioni «secondo più moderni criteri<sup>44</sup>». Sono cenni molto rapidi: l'analisi approfondita dei nuovi spazi espositivi e l'ottica museografica non rappresentano il focus d'interesse né per Zucchelli, né per Maltese.

## Maschere e colori di Venezia

Il 17 giugno 1957, al Circolo della Stampa di Milano, Nino Zucchelli presenta in anteprima i suoi primi tre cortometraggi<sup>45</sup>: oltre a *Barocco e barocchismi provinciali* e *Fantasie macabre e grottesche*, è proiettato *Arlecchino maschera bergamasca*. L'evento viene riportato da diversi quotidiani nazionali e locali<sup>46</sup>, anche per via dell'annuncio fatto da Alberico Sala, rappresentante dell'amministrazione comunale di Bergamo, dell'intenzione di collocare una statua della maschera di Arlecchino in una piazza della Città Alta (cosa che poi non avverrà). L'accoglienza dei tre documentari è positiva, addirittura calorosa per *Arlecchino*, che viene giudicato il migliore dei tre da tutti i corrispondenti, ad eccezione dell'«Eco di Bergamo» che gli preferisce *Barocco e barocchismi provinciali*. L'aspetto unanimemente sottolineato è che il film restituisce alla città uno dei suoi simboli più noti, erroneamente considerato da molti di origine veneziana, tracciando la parabola della maschera della Commedia dell'Arte fin dalle sue origini nel borgo di Oneta, in Val Brembana. Legata alla figura degli zani – carbonai e tuttofare del territorio bergamasco che, specie nella stagione invernale, andavano a cercare lavoro a Venezia, divenendo oggetto di scherno per i modi rozzi e la parlata caratteristica –

---

<sup>42</sup> N. ZUCHELLI, *Capolavori d'arte in Bergamo*, Edizioni della Rotonda, Bergamo 1954.

<sup>43</sup> Dal commento del film.

<sup>44</sup> Dal commento di *Galleria Carrara* di Corrado Maltese.

<sup>45</sup> ARCHIVIO ZUCHELLI, COLLEZIONE PERMANENTE GAMEC, BERGAMO (d'ora in avanti: AZ), sezione 1, faldone 38, unità 1510.

<sup>46</sup> «Corriere della Sera», «Giornale del Popolo», «La Notte», «Corriere Lombardo», «Il Popolo di Milano», «L'Eco di Bergamo»; AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, allegato 1.

grazie alle prime compagnie di teatranti cinque-secentesche che ne fanno un personaggio fisso dei loro spettacoli e infine attraverso la codifica definitiva in ambito francese, la maschera fissa progressivamente i suoi caratteri (servo furbo e scaltro, povero e costantemente affamato) e da semplice zani diviene ufficialmente Arlecchino, raccogliendo in sé ancestrali caratteri di una figura di antichissime ascendenze pagane e assimilata nel Medioevo al demonio, l'Harlequin o Hellequin<sup>47</sup>. In Francia come in tutta Europa (Germania, Olanda, Inghilterra e ovviamente Italia) Arlecchino conosce tra XVII e XVIII secolo un'enorme fortuna, interpretato dai maggiori attori dell'epoca, a capo di celeberrime compagnie (come i Golosi o i Desiati ricordati dal film) contese dalle corti di tutto il continente, fino a terminare la propria avventura nuovamente a Venezia, dove Carlo Goldoni, attraverso le sue commedie, segna l'ultima tappa della sua evoluzione, da maschera ad autentico personaggio moderno. Arlecchino mantiene così intatto il suo fascino, celebrato da artisti come Watteau, Cézanne, Picasso.

Con questo cortometraggio Zucchelli inaugura un gruppo di film estremamente coerente all'interno della sua produzione, costituito da quattro opere: all'inaugurale *Arlecchino maschera bergamasca* seguono *Sogno a Venezia* (1958), *La commedia degli zani* e *Vita e luoghi di Arlecchino* (1963); queste ultime tre hanno durata ben superiore ai canonici dieci minuti, configurandosi come medi e lungometraggi. Con questi film avviene un triplice cambiamento: anzitutto, più che rigorosamente centrati su Bergamo, i film sono maggiormente impostati sull'asse Bergamo-Venezia e anzi dedicano ampio spazio a illustrare e celebrare l'arte e la storia della città lagunare (specialmente *Sogno a Venezia*), che ha d'altra parte profondi legami storici con Bergamo; in secondo luogo, questi film appartengono a una tipologia "ibrida" tra il film sul teatro (per il tema trattato e alcune sequenze di teatro filmato) e il film sulle arti figurative (per l'abbondante ricorso a stampe, affreschi, dipinti, incisioni); infine, ed è forse l'aspetto più importante da sottolineare, i tre film di maggiore durata si presentano come esperimenti di sintesi tra la forma documentaria e il film di fiction, tra film educativo e racconto d'avventura per ragazzi, con una forte struttura narrativa e l'utilizzo di attori professionisti. *Sogno a Venezia*, in particolare, intervalla ampie sequenze documentarie con altrettante scene di pura fiction, seguendo le rocambolesche peripezie di un bambino durante il carnevale veneziano.

*Arlecchino maschera bergamasca* viene girato dal 29 ottobre al 2 dicembre 1956 per un totale di dieci giorni di riprese tra il Museo del Burcardo a Roma, Oneta (frazione di San Giovanni Bianco dove si trova la Casa di Arlecchino) e Bergamo<sup>48</sup>, con una spesa di 2.457.000 lire<sup>49</sup>, presumibilmente nello stesso periodo e con costo simile degli altri due cortometraggi del 1957. Giudicato «scorrevole, lucido, ottimamente informatore<sup>50</sup>», è ammesso alla Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio di Venezia<sup>51</sup> nonché alla programmazione obbligatoria, ma non può concorrere per quell'anno ai premi di qualità poiché

---

<sup>47</sup> L. LAZZERINI, *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, «Studi mediolatini e volgari», XXV, 1977, pp. 93-155. La figura di Hellequin si riconnette ulteriormente a sostrati ancora più antichi, legati a seconda del contesto culturale, agli dei Dioniso, Cernunno o Odino (e alla "caccia selvaggia" da quest'ultimo condotta nel periodo della "crisi solstiziale") oltre che ai riti di morte simbolica e rinascita celebrati in tutta l'Eurasia tra la fine dicembre e l'inizio di gennaio, dopo il solstizio d'inverno. Cfr. E. CHIAVARELLI, *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti*, Bulzoni, Roma 2007.

<sup>48</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *piano di lavorazione*.

<sup>49</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *dichiarazione finanziaria del 20 giugno 1957*.

<sup>50</sup> E.C. [Ermanno COMUZIO?], *Arlecchino, il macabro e il grottesco in tre documentari bergamaschi*, «Giornale del Popolo», 10 giugno 1957.

<sup>51</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Nino Zucchelli del 26 luglio 1957*.

la proiezione gratuita effettuata il 17 giugno non è valida al tal fine<sup>52</sup>. Aver ottenuto la programmazione obbligatoria non implicava automaticamente trovare facile distribuzione, specie per film di produttori indipendenti come Zucchelli, che aveva finanziato da sé il proprio corto. Nell'archivio è conservato un contratto datato 15 maggio 1958 tra Zucchelli e Rosario Pedone, amministratore delegato della San Marco cinematografica s.r.l., nel quale si cede il documentario, il materiale e tutti i diritti alla casa «per il prezzo di 150.000 lire, assumendosi di provvedere alla liquidazione di tutte le spese e sollevando lo stesso sig. Zucchelli di ogni onere. Il Sig. Zucchelli dichiara di rinunciare a favore della Soc. San Marco Cinematografica ai diritti, contributi e premi di qualsiasi natura ed entità, presenti e futuri che possono maturare o che possono essere destinati al presente o nel futuro da Enti, Istituti, complessi pubblici o privati al predetto documentario<sup>53</sup>». Il contratto è però registrato soltanto due anni e mezzo dopo, il 15 novembre 1960.

Su questa casa di produzione come su Rosario Pedone, che compare come produttore in altri film zucchelliani, appare difficile ritracciare notizie, e sembra inoltre improbabile che questo contratto abbia realmente significato la cessione dei diritti di Zucchelli sul film: *Arlecchino maschera bergamasca* fa infatti parte di un “pacchetto” che nel 1961 viene dato in concessione alla RAI per la trasmissione televisiva. Come avrebbe potuto Zucchelli disporre del film se non ne aveva più alcun diritto di sfruttamento? Evidentemente, com'era pratica abituale nel panorama del cinema documentario di quegli anni, in cui enti produttori venivano fondati e liquidati talvolta per produrre solo una manciata di pellicole se non un unico film, la San Marco cinematografica era una società creata ad hoc per la produzione o la distribuzione dei cortometraggi di Zucchelli, velocemente scomparsa. Dall'esame della documentazione relativa ai film emerge certamente l'abilità manageriale e imprenditoriale di Zucchelli nel gestire i fondi o nel cercare di recuperare gli investimenti tentando qualunque strada possibile: presenta più volte i film per l'ammissione alla programmazione obbligatoria o per i premi di qualità (spesso respinti o ammessi solo con riserva), intercetta la distribuzione televisiva, fonda o partecipa come socio a case di produzione effimere. Il fatto stesso di realizzare più film a partire dallo stesso girato, rimontandolo e ricontestualizzandolo con nuovi commenti, risponde al fine di ammortizzare i costi sostenuti nella fase delle riprese e di massimizzare il possibile profitto. Aumentando il numero di film desumibili dallo stesso materiale di partenza aumentavano ovviamente le chance di intercettare premi, sovvenzioni, partecipazioni a festival, passaggi televisivi. La tenacia di Zucchelli è talvolta premiata: nel caso di *Arlecchino*, il premio di qualità viene infine assegnato e versato a Zucchelli dal Ministero del turismo e dello spettacolo in data 4 marzo 1961, per una cifra di 5.819.990 lire, ben superiore al costo di produzione del film<sup>54</sup>. Non pare però, in generale, che queste strategie siano andate sempre a buon fine, e la mancanza di notizie sui film zucchelliani nelle riviste di cinema dell'epoca, con la parziale eccezione di *Sogno a Venezia*, sembra avvallare l'ipotesi di una circolazione minima, se non talvolta inesistente di essi (o comunque limitata a specifici eventi).

---

<sup>52</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *lettera della SIAE a Nino Zucchelli del 23 ottobre 1957*. Nel libretto di circolazione del film appaiono compilate soltanto tre schede, indicanti proiezioni presso due cinema di Roma e uno di Montefiascone nel gennaio 1959. Non è comunque possibile stabilire se il cortometraggio sia stato davvero proiettato, per via dell'abitudine degli esercenti di compilare i borderò senza realmente passare i film in sala.

<sup>53</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *contratto tra Nino Zucchelli e la San Marco cinematografica*.

<sup>54</sup> AZ, sezione 1, faldone 38, unità 1510, *versamento della tesoreria del Ministero del turismo e dello spettacolo a favore di Nino Zucchelli del 4 marzo 1961*.

La maggiore eco che toccò *Sogno a Venezia* fu dovuta principalmente all'assegnazione del diploma speciale al Festival Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia, a cui il film partecipò nel luglio del 1958. Realizzato velocemente su una sceneggiatura dello stesso Zucchelli insieme a Roberto Natale, fu girato interamente a Venezia tra il 22 aprile e il 22 maggio 1958, come dimostrano le lettere inviate dalla San Marco film<sup>55</sup> alla Soprintendenza alle Belle Arti, al Patriarcato e al Sindaco di Venezia per i permessi relativi alle riprese in esterni. Lo sforzo produttivo è notevole, con scene girate presso le Gallerie dell'Accademia, la Ca' Rezzonico, la corte interna di Palazzo Ducale e i Piombi nonché, per gli esterni, in Piazza San Marco, Corte Contarini, Campo San Moro e a Rialto. La recitazione è affidata alla compagnia stabile del Teatro Ca' Foscari, diretto da Giovanni Poli<sup>56</sup>, mentre la parte del ragazzino protagonista è interpretata da Edoardo Nevola, che aveva esordito nel 1956 in *Il ferroviere* di Pietro Germi<sup>57</sup>. Il montaggio procede speditamente subito dopo le riprese, ma all'inizio di luglio non è ancora finito, tanto che una lettera dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini informa Zucchelli che il termine ultimo per presentare il film al Festival di Venezia è già scaduto<sup>58</sup>; sarà una missiva del direttore Ammannati a informare il regista dell'intenzione di visionare comunque il film per capire se è possibile inserirlo nella Mostra: la partecipazione è dunque dovuta alla sua diretta intercessione<sup>59</sup>. Il film è infine selezionato nel dicembre 1958 per uno dei premi di qualità da 20 milioni di lire<sup>60</sup>.

Nelle intenzioni di Zucchelli, come riportato anche dall'«Eco di Bergamo», il film vuole porsi come «tentativo di realizzare una pellicola per ragazzi che unisca attrattive spettacolari e valore didattico<sup>61</sup>». Da questa intenzione deriva il carattere ibrido del film, tra intrattenimento ed educazione, film per ragazzi e documentario culturale. Tonino, figlio del custode del Museo del Settecento di Ca' Rezzonico, annoiato dai quadri alle pareti, scappa ed entra in un teatro dove tre attori mascherati provano una commedia e dove, di nascosto, indossa il costume di Arlecchino. Scoperto dalle maschere, sarà una di loro, Beatrice, ad accompagnarlo in un vagabondaggio per la città, tra i suoi simboli più noti – Piazza San Marco, Rialto – e luoghi meno noti della “Venezia minore”, dove la maschera rievoca i tempi passati.

---

<sup>55</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522. La San Marco film era, a quest'altezza cronologica, ancora denominata San Marco cinematografica: il nome viene cambiato immediatamente dopo che un telegramma del Ministero avverte dell'impossibilità di erogare le sovvenzioni attribuitele a causa dell'omonimia con un'altra società. AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522, *telegramma del Ministero del turismo e dello spettacolo del 14 giugno 1957*. Le ultime due cifre sono illeggibili, ma deve trattarsi con tutta evidenza del 1957, dal momento che nel marzo 1958 compare sulle lettere di Zucchelli la denominazione «San Marco film».

<sup>56</sup> Giovanni Poli, indicato nel film come “Nino” Poli, è stato regista e autore teatrale, tra le più importanti figure della riscoperta della Commedia dell'Arte nel secondo Novecento. Fondatore a Venezia del Teatro universitario Ca' Foscari nel 1949 e del Teatro a l'Avogaria nel 1969 (con annessa scuola di recitazione, subito tra le più prestigiose d'Italia e ancora oggi attiva), Poli era grande esperto della maschera di Arlecchino: la sua opera più celebre fu non a caso *La commedia degli Zanni*, frutto di un lungo lavoro filologico su documenti cinque-seicenteschi, che debuttò proprio nel 1958 e che ricostruisce con struttura antologica la nascita e la psicologia delle principali maschere italiane.

<sup>57</sup> Edoardo Nevola aveva, al momento delle riprese di *Sogno a Venezia*, cinque anni. Continuerà anche in età adulta la carriera d'attore, affiancandola a quella di doppiatore e di musicista.

<sup>58</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522, *lettera dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini a Nino Zucchelli del 1 luglio 1958*.

<sup>59</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522, *lettera di Floris Luigi Ammannati a Nino Zucchelli dell'8 luglio 1958*. Dai documenti si evince anche la partecipazione del film al Festival di Mannheim del 1961.

<sup>60</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522, *lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo a Nino Zucchelli del 13 dicembre 1958*.

<sup>61</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1522, *Da figlio del ferroviere a figlio di Arlecchino*, «L'Eco di Bergamo», s.d.

La prima parte del film (che è ambientato durante il Carnevale ed è una vera dichiarazione d'amore per la città, il suo teatro e la sua arte) è dedicata alla rievocazione delle avventure delle maschere, che a Venezia trovano il loro habitat ideale. Il tema fornisce il pretesto a Zucchelli per inserire due sequenze di teatro filmato che intendono rievocare due fasi successive dell'evoluzione della Commedia. La prima, una pantomima che richiama le farse improvvisate su canovaccio dalla comicità immediata e corporea, è ambientata nella farmacia settecentesca conservata presso Ca' Rezzonico e vede protagonista Arlecchino, ancora nelle vesti di un generico "zani bergamasco", sottoposto a due interventi chirurgici da parte di un cavadenti e dei suoi aiutanti. La seconda sequenza è invece la riduzione di una scena goldoniana da *La finta ammalata*, che vede protagoniste Colombina e Rosaura, quest'ultima malata d'amore per il medico che la deve curare e che non comprende l'origine del male, ignorando che sia la sua assenza a provocare sofferenza alla donna: qui il ritmo della scena sta tutto nel dialogo brillante, nelle allusioni, negli equivoci che scaturiscono dalla tipica situazione da commedia sentimentale, nonché dall'intraprendenza e dalla schiettezza del personaggio di Colombina – affine alla celebre *Locandiera* – opposta all'esangue Rosaura. Come spiega Beatrice a Tonino, Goldoni con il suo genio chiude la stagione della Commedia dell'Arte come si era sviluppata nei due secoli precedenti e al contempo inaugura un nuovo teatro moderno che, invece di ricorrere a maschere stereotipate, trame ricorrenti e azioni improvvisate, sviluppa personaggi psicologicamente complessi in vicende calate nella contemporaneità, in linea con lo spirito dei tempi: un passaggio epocale efficacemente illustrato dalla contrapposizione delle due sequenze.

La seconda parte del film è invece rivolta alla pittura veneziana che Tonino, sempre accompagnato da Beatrice, scopre nel museo paterno. Lì, da un ritratto di Pietro Longhi, il pittore Francesco Guardi esce dalla tela per illustrare dapprima delle opere della sua epoca, nelle quali si scorge il riflesso dell'alta società della Venezia settecentesca, quindi alcuni dipinti dei grandi maestri del Rinascimento veneto. Significativamente, al termine di questa sequenza, Tonino entrerà magicamente dentro una veduta di Palazzo Ducale proprio del Guardi, ritrovandosi nel cortile interno dove sarà arrestato e condotto in una cella dei Piombi: lì, prima di riuscire a fuggire, conoscerà un vecchio prigioniero che sembra sostenere di essere il vero Arlecchino, incarcerato, nascosto e dimenticato dalla città. È a questo punto che il ragazzino, risvegliatosi, si rende conto di aver fatto solo un lungo sogno dietro le quinte del teatro in cui era entrato all'inizio del film – un sogno molto più bello della festa in maschera alla quale avrebbe voluto partecipare, come rivela a un amico incontrato per caso fuori dal teatro.

La trama narrativa è dunque piuttosto esile, funzionale a raccordare tra loro episodi diversi come le vedute della città dalla gondola o dalle calli, le sequenze di teatro filmato, la rassegna dei dipinti. Ciò che però accomuna tutte queste scene è la tematizzazione dello sguardo: Beatrice e Tonino sono costantemente inquadrati nell'atto del fissare e dell'osservare, mentre la donna prima e Guardi poi agiscono da veri e propri "educatori alla visione" nei confronti del bambino (e, attraverso di esso, dello spettatore), indicando con il loro commento come leggere le immagini che si presentano alla vista, che siano vedute della città o dipinti alle pareti. «I quadri mi annoiano!» protesta Tonino al pittore magicamente emerso dal passato, che controbatte: «Ma la pittura bisogna saperla guardare». Il film esplicita la necessità di un'educazione dello sguardo e un'introduzione al mondo dell'arte, garantita soltanto da una trasmissione controllata del sapere che discenda da una figura autorevole a colui che deve apprendere. È un modello formativo tradizionale che ricorre costantemente nei film di Zucchelli, e dal quale egli non si discosta mai. Non c'è possibilità che, nella sua avventura,

Tonino apprenda o scopra qualcosa da solo o che si avvicini all'arte autonomamente, ma può essere solo "spinto" ad avvicinarvisi; il suo apprezzamento può cominciare solo dopo il momento informativo e didattico, senza il quale le opere rimangono fonte di noia, estranee alla vita. Resta il dubbio, dopo la visione, che l'impostazione fortemente didattica del film potesse riuscire ad attirare l'attenzione del pubblico cui era indirizzato, quello degli spettatori tra i dodici e i sedici anni, come rileva il giudizio espresso da Alberto Pesce su «Bianco e Nero»: pur riconoscendo «l'abilità di intreccio tra elementi ricreativi e dimensioni intellettuali», il film è «infarcito di zeppe culturali e didattiche» che ne appesantiscono la visione. «Il film, che pure ha una sua maturità di visione e struttura, è risultato, per così dire, il paradigma di quello che normalmente risulta il film "culturale" per ragazzi; infatti, dietro la dettatura cattedratica di giudizi critici definitivi [...], si cela in fin dei conti l'aspetto di una estrema difficoltà a portarsi sul piano delle esigenze e dimensioni intellettuali dei ragazzi<sup>62</sup>».

A distanza di cinque anni, nel 1963, Zucchelli torna sui temi e sulle immagini di questi due film fondendoli insieme in uno nuovo, *Vita e luoghi di Arlecchino*. O sarebbe più corretto dire in due nuovi film, se consideriamo anche *La commedia degli zani*? La situazione non è semplice da sciogliere. Registrati con visti di censura diversi (rilasciati l'uno il 25, l'altro il 26 giugno 1963) bisognerebbe considerarli due film diversi: il primo, *La Commedia degli zani*, con visto 40635, ha lunghezza accertata di circa 1259 metri; *Vita e luoghi di Arlecchino*, con visto 40620, ha una lunghezza accertata di 1270 metri: entrambi dovrebbero dunque avere una durata approssimativa di quaranta minuti. Visionando le copie conservate ci si rende facilmente conto che *La commedia degli zani* dura effettivamente quarantaquattro minuti, mentre *Vita e luoghi di Arlecchino* sfiora gli ottantatré, quasi il doppio, unico caso di lungometraggio nella filmografia zucchelliana. Confrontando i due film ci si accorge immediatamente che tutta la prima metà di *Vita e luoghi di Arlecchino* è esattamente *La commedia degli zani*: cosa è accaduto? I due film sono stati semplicemente stampati in positivo l'uno di seguito all'altro, sulla stessa bobina? O *La commedia* va considerata solo una fase intermedia di *Vita e luoghi*? La risposta ci giunge dall'edizione di quell'anno del Gran Premio Bergamo, alla cui serata inaugurale viene proiettato proprio quest'ultimo film. Il programma ufficiale riporta una durata di un'ora e venti, compatibile con la copia visionata. L'ipotesi definitiva, anche a riscontro dei documenti dei fascicoli cartacei dell'archivio, è dunque che Zucchelli abbia presentato due film da quaranta minuti l'uno al Ministero del Turismo e dello Spettacolo per l'ottenimento del visto, in modo da poter raddoppiare le possibilità di ammissione alla programmazione obbligatoria e di premi statali: inizialmente accettati solo con riserva, entrambi sono infine ammessi il 18 dicembre 1965, con contributo del 15%<sup>63</sup>. Ma, riguardo alle intenzioni autoriali, dobbiamo ipotizzare che Zucchelli abbia immaginato il suo film fin dal principio come un'unità e non due parti separate: il percorso iniziato in *La commedia degli zani* prosegue con naturalezza nella seconda parte di *Vita e luoghi di Arlecchino*. Per chiarezza espositiva prenderemo dunque in considerazione, nel prosieguo dell'analisi, soltanto questo film, che risulta essere un rimaneggiamento e un ampliamento di *Arlecchino maschera bergamasca* e di *Sogno a Venezia* (nonché di *Fantasie macabre e grottesche*): dal secondo prende a prestito lo spunto narrativo e la vicenda rocambolesca del bambino (da Tonino ribattezzato Peppino) che vive un'avventura

---

<sup>62</sup> A. PESCE, *La X Mostra veneziana del film per ragazzi*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 9, settembre 1958, p. 50.

<sup>63</sup> AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1545, lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale per lo Spettacolo a Nino Zucchelli del 18 dicembre 1965.

onirica tra le calli, vestito da maschera, in compagnia di Beatrice, fino ad essere arrestato, condotto ai Piombi dove conosce il vero Arlecchino, vecchio e abbandonato, prima di fuggire e, improvvisamente, risvegliarsi nel teatro dove tutto era iniziato. Questa cornice appare semplificata rispetto al film del 1958 (scompaiono qualunque riferimento ai musei veneziani e tutto il lungo girovagare di Beatrice e Tonino/Peppino per le calli) e inquadra due lunghe macrosequenze di carattere schiettamente documentario: nella prima Beatrice riporta e rievoca l'origine della maschera di Arlecchino nell'arte e nella letteratura popolare del territorio bergamasco, richiamando il gusto per il macabro, il deforme, il ridicolo che le caratterizza. La seconda sequenza è introdotta dal vecchio Arlecchino imprigionato che, partendo dagli zani di origine brembana, traccia la storia di Arlecchino fino alla fine del XVIII secolo.

Se le sequenze tratte da *Sogno a Venezia* non conoscono alcun tipo di aggiunta, ma sono soltanto ridoppiate per adattare i dialoghi alle necessità della nuova sceneggiatura<sup>64</sup>, nelle due parti documentarie le immagini dei film precedenti servono da (ampia) base iniziale che viene però integrata da un notevole apporto di nuovo materiale iconografico, costituito per lo più da illustrazioni e stampe di Arlecchino e delle sue commedie, spesso di difficile identificazione. Fonti primarie di questi documenti visivi, come della sceneggiatura e del commento, sono i libri *Vita di Arlecchino* di Fausto Nicolini<sup>65</sup> e i sei volumi della *Commedia dell'arte* a cura di Vito Pandolfi<sup>66</sup>. Ulteriori richieste di aiuto per il reperimento di stampe e fotografie sono rivolte a Venezia (al segretario della Biennale Enzo Cagnato), Parigi (a Simone Gille-Delafon), Praga (a Antonín M. Brousil) e Madrid (a Antonio Vicente Pineta)<sup>67</sup>.

La quantità di stampe ed incisioni presenti nel film è effettivamente altissima, e Zucchelli opera emmerianamente in più di un'occasione: mentre la voce fuori campo narra le vicende di Arlecchino o altri personaggi legate a un generico canovaccio, la camera esplora alcune serie di stampe coerenti, enucleandone i dettagli, spostandosi dall'una all'altra, e facendo scaturire la materia narrativa che il commento espone verbalmente. L'osmosi tra rappresentazione illustrata e rappresentazione dal vero si concretizza nella sequenza di *La finta ammalata* ripresa da *Sogno a Venezia*, inframmezzata da stampe del XVIII che riproducono proprio l'episodio recitato<sup>68</sup>. Il commento over (di Roberto Natale) alterna spiegazione didattica e drammatizzazione a più voci: il *Ciclo dei macabri* del Bonomini, per esempio, non viene accompagnato da una canonica spiegazione dei dipinti, bensì da due voci, l'una maschile e l'altra femminile, che battibeccano in bergamasco durante una funzione religiosa, lei attratta dalla tele e spaventata dagli eventi storici che stanno accadendo (la scena è ambientata all'arrivo delle truppe napoleoniche a Bergamo, negli anni in cui i quadri furono effettivamente realizzati), lui intento a redarguirla e riportarla al silenzio.

*Vita e luoghi di Arlecchino* non si occupa dunque più di pittura ed è in tutto e per tutto un film sul teatro. Dal nucleo di *Sogno a Venezia* dedicato alla pittura veneta nasce invece un altro

---

<sup>64</sup> I documenti d'archivio riportano una spesa di 1.033.000 lire in data 9 maggio 1963 per i turni di doppiaggio. AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1545. Il personaggio di Beatrice viene ridoppiato da un'attrice indicata come A. Asti: forse Adriana Asti, in quegli anni particolarmente attiva come doppiatrice?

<sup>65</sup> F. NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, R. Ricciardi, Napoli-Milano 1958. Nicolini inviò a Zucchelli più di quattrocento immagini da lui usate per l'apparato iconografico del libro. AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1545, lettera di Fausto Nicolini a Nino Zucchelli del 21 agosto 1962.

<sup>66</sup> V. PANDOLFI (a cura di), *La commedia dell'arte. Storia e testi*, 6 voll., Sansoni Antiquariato, Firenze 1957-1961. Cfr. AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1545, lettera della Sansoni Antiquariato a Nino Zucchelli dell'8 ottobre 1962.

<sup>67</sup> *Corrispondenza* in AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1545.

<sup>68</sup> La pantomima di Arlecchino e del cavadenti viene invece riproposta senza alcun cambiamento.



progetto di Zucchelli, sempre nel 1962. *Nel regno del colore*, uno dei film per il momento irreperibili, è attestato essere stato prodotto dalla Dorotea cinematografica s.r.l., con un metraggio di 1208 metri per circa quarantacinque minuti di durata, in formato “normale” e pellicola 35mm, su soggetto, sceneggiature e regia di Zucchelli e fotografia di Franco Vitrotti<sup>69</sup>. Anch’esso, come tutti film di questa “famiglia veneziana” è pensato per la gioventù e «vuole essere un grande affresco della splendida pittura veneziana dagli albori fino al Settecento, articolato attraverso un modulo narrativo, che prende spunto dai personaggi del film stesso e dal loro ambiente<sup>70</sup>». La missione educativa è ancora incorniciata da una seppur minima struttura narrativa, che, a giudicare dalla sceneggiatura dattiloscritta del film, era stata approntata sfruttando nuovamente le sequenze di *Sogno a Venezia*. Il giovane protagonista (questa volta il suo nome è Franco) è figlio di un «cicerone di una Pinacoteca veneziana», come il Tonino del film del ‘58; un pomeriggio, respinto da un teatrino dove si tiene una festa in maschera (analogamente all’incipit di *Sogno a Venezia*), si reca in Pinacoteca ed esterna al padre la propria noia. Alla richiesta di accompagnarlo al cinema, il padre controbatte di provare a fare un giro nel museo ed osservare la pittura: «la verità è che non li hai mai guardati, questi quadri, tu che ci vivi in mezzo. [...] E ti assicuro che se li guardiamo insieme non ti annoierai davvero...<sup>71</sup>»; lo conduce quindi per le sale del museo, in un viaggio ideale attraverso la pittura veneziana, dai mosaici medievali di Torcello al vedutismo settecentesco. «Terminata la rassegna della pittura veneziana, con i suoi addentellati storici e di costume, Franco esce di nuovo, ma con qualcosa in più; un arricchimento ed un interesse che prima non aveva. Esce per Venezia quasi gustando la passeggiata lungo le fondamenta, come se facesse per la prima volta quella strada<sup>72</sup>». Il soggetto termina con un’esplicita dichiarazione del valore educativo del film: «in questo insegnamento, ci vuol essere quindi un invito alla gioventù ad interessarsi all’arte, sia pure come una iniziale fase di piacevole e attenta osservazione, premessa ad un più approfondito svolgimento dello spirito<sup>73</sup>».

Intento dichiarato del film è anche celebrare – grazie alla fotografia di Vitrotti – il colore e la luce della città lagunare, che secondo Zucchelli rappresentano la caratteristica fondamentale dell’arte veneziana nel corso dei secoli. «In questi quadri che fanno parte della migliore pittura italiana, non c’è solo la vita della Serenissima [*da qui il testo prosegue come appunto manoscritto*], ma anche la più grande esaltazione del colore<sup>74</sup>». Non a caso il titolo iniziale del film era *Lo specchio colorato*, e nel visto di censura si può leggere: «Venezia è una città nata sull’acqua; essa con i suoi colori e le sfumature architettoniche dei suoi palazzi, rappresenta l’ambiente ideale per la nascita di un grande periodo d’arte e di pittura. Pittura che significò soprattutto colore, ricco della vita e delle tinte della città stessa, colore che gli artisti riversavano nelle loro grandi tele<sup>75</sup>».

---

<sup>69</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *soggetto di Nel regno del colore*. Va segnalato che già nel 1959 Roberto Natale, sceneggiatore di *Sogno a Venezia*, aveva realizzato il film *Dove si ferma il tempo* (anche registrato come *Dove il tempo si è fermato*), dedicato alla pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento e alle bellezze architettoniche della città, prodotto dalla Quirino film. Dalla descrizione fornita nel visto di censura (n. 29720, rilasciato il 23 giugno 1959) la struttura del film e le opere mostrate presentano forti affinità con quelle di *Nel regno del colore*. Non è da escludere che Zucchelli fosse in qualche maniera coinvolto nella realizzazione del mediometraggio di Natale.

<sup>70</sup> IBIDEM.

<sup>71</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *sceneggiatura di Nel regno del colore*, pp. 11-12.

<sup>72</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *soggetto di Nel regno del colore*.

<sup>73</sup> IBIDEM.

<sup>74</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *sceneggiatura di Nel regno del colore*, p. 12.

<sup>75</sup> Visto di censura 37709 di *Nel regno del colore* del 6 luglio 1962.

Dalla sceneggiatura conservata nell'Archivio Zucchelli possiamo ricavare l'idea complessiva del film, oltre che l'elenco completo degli artisti e, parzialmente, delle opere che vi comparivano<sup>76</sup>. Le indicazioni di regia abbondano di totali e semitotali dei quadri con carrelli a procedere per avvicinarsi e isolare frammenti e dettagli significativi. Numerosi sono i carrelli laterali che in un unico movimento abbracciano più quadri nello stesso piano, con effetti significativi, come nel caso della sequenza dei dipinti di Pietro Longhi sulla vita dell'aristocrazia (simile a una scena di *Sogno a Venezia* e forse, in parte, da questa desunta): «il carrello ottiene così il risultato di illustrare scena per scena, come su tante finestre aperte sulla vita veneziana del settecento<sup>77</sup>».

Lo stile registico di Zucchelli, che si può evincere in questo caso solo dagli appunti ma che è osservabile nei film ancora disponibili, pare già stabilito e completamente formato fin dal primo film, tanto da non conoscere significative variazioni nel corso degli anni. Sobrio, compassato, di grande chiarezza, predilige inquadrature ben centrate, calibrate nella composizione degli elementi visivi, perfettamente fotografate (ciò grazie alla perizia dei suoi direttori della fotografia e operatori); il che significa anche canonico, senza particolari guizzi creativi né innovazioni, con un montaggio dal ritmo sempre piuttosto sostenuto, tanto che gli viene talvolta rimproverato di non lasciare sufficiente tempo allo spettatore di godere della visione delle opere<sup>78</sup>. Uno stile, insomma, che non si discosta dalla cifra dominante del documentario culturale italiano dell'epoca.

Il “nucleo veneziano” della filmografia di Zucchelli condensa il modo di operare tipico del suo autore: a una prima fase caratterizzata da film di breve durata (sui dieci minuti) e prettamente documentari, e dopo un tentativo più deciso nel campo della finzione, segue un intervallo di qualche anno. Passato questo iato, il materiale viene ripreso, rimontato, integrato con nuove aggiunte, arricchito da nuove cornici narrative e da un commento rinnovato, spesso a più voci, al fine di approfondire i temi trattati in forme più distese, fino ai quaranta minuti o al lungometraggio. Il medesimo percorso coinvolgerà un altro nucleo di film, limitato a sole tre pellicole e dedicato a un'altra grande città, anch'essa con profondi legami storici con Bergamo.

## Milano, piccolo mondo antico (e perduto)

Negli anni Cinquanta e Sessanta il volto delle grandi città italiane cambia tumultuosamente, con l'espansione delle periferie, la costruzione di nuove infrastrutture, il rinnovamento di interi quartieri, il profondo mutamento della composizione sociale dovuto all'inurbamento di ampie fasce dei ceti rurali e all'ingente emigrazione dal Sud verso le città del Nord. Milano, che è uno degli epicentri di questa trasformazione per il suo ruolo fondamentale nel settore economico e industriale della nazione, vive questo passaggio storico tra lo slancio verso la modernità e il timore di vedere irrimediabilmente compromessa, quando non addirittura distrutta, la propria

---

<sup>76</sup> Gli artisti citati nel soggetto del film sono, dopo gli anonimi autori dei mosaici bizantini di Torcello, Paolo e Lorenzo Veneziano, i Vivarini, Andrea Mantegna, Antonello da Messina, Jacopo, Gentile e Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, «una rapida scorsa al Seicento», Giovanni Battista Piazzetta, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Pietro Longhi, Canaletto e Francesco Guardi. AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *soggetto di Nel regno del colore*.

<sup>77</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1540, *sceneggiatura di Nel regno del colore*, p. 43.

<sup>78</sup> E.C. [Ermanno COMUZIO?], *Arlecchino, il macabro e il grottesco in tre documentari bergamaschi*, «Giornale del Popolo», 10 giugno 1957.

identità storica e la propria immagine tradizionale. C'è una piena consapevolezza della rivoluzione – architettonica e urbanistica, ma anche sociale e culturale – che investe la città in questi due decenni; consapevolezza che trova riflesso in diversi eventi e iniziative. Dal 21 aprile al 19 maggio 1957, la Permanente<sup>79</sup> organizza la mostra *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte* insieme al Museo storico e iconografico della città di Milano che, alloggiato fino alla Seconda guerra mondiale a Palazzo Sormani, è spostato nel dopoguerra – col nuovo nome di Museo di Milano – a Palazzo Morandi. La mostra si articola in due parti: la prima riunisce una considerevole quantità di vedute che testimoniano l'aspetto della città e i maggiori fatti storici dai tumulti del 1814 agli esordi del XX secolo; la seconda raccoglie invece opere di artisti contemporanei, noti o sconosciuti, attraverso un concorso bandito qualche mese prima, che invitava chiunque fosse interessato a sottoporre le proprie opere al vaglio di una giuria selezionatrice. Il tema è ovviamente quello delle trasformazioni e del nuovo aspetto della città, cercando di stabilire un dialogo con temi e raffigurazioni della prima sezione.

Nel testo introduttivo al catalogo, l'assessore all'istruzione Lino Montagna lascia trapelare un diffuso senso di timore e nostalgia alla base di questa rievocazione pittorica del passato cittadino:

«da tempo persone illustri e qualificate, modesti cittadini, enti e autorevoli circoli culturali milanesi, tra i quali il Carrobbio, levano voci di allarme per le imponenti trasformazioni dell'assetto urbanistico, che travolgono irrimediabilmente, con la loro essenziale urgenza, importanti documentazioni dell'antico volto della città. Le preoccupazioni non investono che uno degli aspetti del problema di fondo, al quale si interessano tutti gli autentici milanesi, colti e non colti: che siano conservati alla memoria di coloro che si succederanno gli aspetti tradizionali della città e le più genuine vestigia dei costumi degli antichi e dei moderni abitanti del capoluogo lombardo. [...] Forse il linguaggio della vita di altri tempi inviterà anche a un maggiore rispetto verso i monumenti che ancora ci sono conservati per l'altrui chiarezza e farà sentire con tutta la sua forza uno slancio affettivo verso il Centro della vita quotidiana<sup>80</sup>».

Questo medesimo senso di rievocazione nostalgica e, in parte, di allarme verso la modernità percorre i tre film di Zucchelli che derivano da questa esposizione: *Immagini pittoriche d'altri tempi* e *Milano di ieri e di oggi*, entrambi del 1958, e *Cent'anni fa*, del 1962. I primi due film sono stati realizzati ad un anno di distanza dalla mostra, e non nel periodo in cui essa era aperta al pubblico. Ciononostante, la perfetta coincidenza tra le opere elencate nel catalogo e quelle mostrate nel film – coincidenza che giunge a un perfetto allineamento in alcune sequenze filmiche con quello che doveva essere l'allestimento delle singole sale – non lascia dubbi che la traccia maestra per la loro realizzazione sia stata questa esposizione, che Zucchelli aveva probabilmente avuto modo di visitare agevolmente essendo membro dell'Associazione dei

---

<sup>79</sup> La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (comunemente chiamata la Permanente) fu fondata a Milano nel 1883 come ente morale senza scopo di lucro volto a incrementare e diffondere le arti, in ambito milanese ma anche nazionale e internazionale. Ha sede presso il Palazzo della Permanente, progettato da Luca Beltrami e inaugurato nel 1886; tranne la facciata, salvatasi dai bombardamenti del 1943, il resto dell'edificio fu ampiamente rifatto da Pier Giacomo e Achille Castiglioni in stile funzionalista, riaprendo nel 1953. Nel 1993 nasce il Museo della Permanente. Particolare attenzione è da sempre rivolta all'arte lombarda del XIX e XX secolo e all'indagine dei rapporti tra la città, l'istituzione e l'arte: in quest'ottica, la mostra del 1957 va annoverata tra le più significative. Sulla storia della Permanente, cfr. A. ROSSI, D. TONELLI (a cura di), *1886-1986. La Permanente, un secolo d'arte a Milano* (catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, 9 giugno-14 settembre 1986), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986.

<sup>80</sup> L. MONTAGNA, *Premessa*, in P. ARRIGONI (a cura di), *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte* [catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano, 21 aprile-19 maggio 1957], Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1957, pp. 7-9.

critici d'arte di Milano. Una mostra che nella città meneghina aveva anche suscitato interesse e reazioni, e segnato una pagina importante della storia culturale cittadina di quegli anni<sup>81</sup>.

Si tratta di film sulla pittura in cui i dipinti si susseguono in un'unica, ininterrotta sequenza, ripresi per lo più escludendo la cornice e qualunque riferimento ambientale, così da accentuare l'impressione di immersione all'interno dello spazio pittorico e facendo compiere allo spettatore un autentico salto nel tempo, fino alla città di un secolo prima. Molti dei quadri non sono neppure inquadrati in totale, ma solo estrapolandone dettagli che la camera ritaglia e accentua. Con carrelli laterali, zoom, lente panoramiche, la regia di Zucchelli guida l'occhio dello spettatore alla scoperta di questi dettagli, guidata dal commento parlato che agisce come sempre da regolatore di lettura e di ritmo. La possibilità di concentrarsi sui dettagli più minuti e finanche celati delle tele deriva dalla loro ricchezza iconografica. Come spiega Paolo Arrigoni nell'introduzione del catalogo, la maggior parte delle opere sono infatti della scuola vedutista milanese fiorita nella prima metà del XIX secolo, i cui maggiori esponenti furono Giovanni Migliara, Luigi Bisi, Angelo Inganni, Giuseppe Canella. Fondandosi sui modelli della veduta settecentesca di ambito veneziano (Canaletto, Guardi, Bellotto) e dell'arte scenografica di inizio Ottocento (specie nel caso del Migliara), rimodulati dal clima culturale del Romanticismo, questi pittori operano una sorta di attenta registrazione della vita quotidiana, delle abitudini, della società, del clima generale della Milano tra l'epoca napoleonica e l'Unità d'Italia. Il loro ruolo verrà solo in parte raccolto dalla generazione di artisti della seconda metà del secolo (come Angelo Morbelli o Mosé Bianchi), intenzionati, più che a catturare fotograficamente la realtà, a coglierne una visione coloristica e atmosferica<sup>82</sup>. L'isolamento di dettagli ravvicinati diviene nel loro caso più problematico, poiché l'eccessiva prossimità rivela la tecnica divisionista o impressionista, la materia pittorica, il segno del pennello, ma vi si perde l'immagine del soggetto rappresentato, apprezzabile solo a maggiore distanza: per Zucchelli, interessato al dettaglio iconico, ossia all'oggetto rappresentato, più che al dettaglio pittorico (cioè alla materia pittorica manipolata e ai segni del lavoro dell'artista)<sup>83</sup> ciò comporta un diverso approccio registico. Con l'avanzare del film, quindi, meno frequenti diventano i particolari estremamente ravvicinati, più numerose le visioni in totale o semitotale delle opere. Questa predilezione per il dettaglio iconico è rivelatrice dell'approccio pienamente narrativo e documentario assunto da Zucchelli nei suoi film sull'arte, e di argomento milanese in particolari, rispetto a modelli ritmici o critici di restituzione delle opere. Il lavoro di scomposizione e rielaborazione cinematografica della pittura attraverso l'uso del dettaglio rimane comunque il maggiore tra tutti i film del corpus zucchelliano. Ed è bene sottolineare, a premessa di tutti e tre i film, che l'autore muove sempre dalla volontà di estrapolare e drammatizzare il contenuto narrativo dalle opere, di sfruttarle come mezzo di visualizzazione e rievocazione del tempo passato: questi film considerano la pittura ottocentesca anzitutto come testimonianza veridica, "realista", del proprio tempo, quasi in senso documentario, e solo in seconda battuta come forma espressiva da comprendere in un discorso estetico o storico-artistico. L'interesse, in breve, è rivolto al versante iconografico delle opere, a ciò che

---

<sup>81</sup> Cfr. G. BELLONI, *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte. Bilancio di una mostra fortunata*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», anno LXXIV, n. 6, giugno 1957, pp. 331-336.

<sup>82</sup> P. ARRIGONI, *Vedutisti milanesi dell'Ottocento*, in ID. (a cura di), *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte*, pp. 13-16.

<sup>83</sup> La distinzione tra dettaglio iconico e dettaglio pittorico, che abbiamo già richiamato nel capitolo II, è operata da Daniel ARASSE in *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi 1996; trad. it., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 17.

rappresentano e rivelano della storia politica, sociale, familiare della città, più che alla loro posizione nella storia dell'arte.

*Immagini pittoriche d'altri tempi* e *Milano di ieri e di oggi* sono realizzati congiuntamente: i piani di lavorazione, conservati per entrambi, testimoniano che le riprese furono realizzate tra il 1 e 14 marzo 1958<sup>84</sup>, per lo più alla Permanente (che forse aveva ancora opere in deposito dopo la mostra, in attesa dell'inaugurazione del Museo di Milano?), al Museo del Risorgimento e con una giornata finale di riprese in esterni, per un costo rispettivo di 2.075.000 lire<sup>85</sup> e 2.834.000 lire<sup>86</sup>. Cambia la casa produttrice: *Immagini pittoriche* è una produzione San Marco film s.r.l., sempre legalmente rappresentata da Rosario Pedone, mentre *Milano di ieri e di oggi* risulta una produzione Virtus film s.r.l., con sede a Roma. Nonostante siano entrambi ammessi alla programmazione obbligatoria al momento di ottenere il visto per la pubblica proiezione (e siano entrambi registrati nel *Répertoire* dell'IIFA del 1963), non si hanno riscontri di una distribuzione regolare di questi film. Entrambi, inoltre, si vedono rifiutati i premi di qualità per ben tre volte (dopo altrettanti esami) «in quanto non ritenuti, a tali fini, di particolare valore tecnico, artistico e culturale (consideratine anche i risultati artistici ed economici conseguiti all'estero)<sup>87</sup>».

È attestata infatti la partecipazione di *Milano di ieri e di oggi* al Festival di Mannheim del 1961<sup>88</sup>, ma è soprattutto dall'Inghilterra che sorse, almeno inizialmente, interesse per questo film: il carteggio tra Nino Zucchelli e Théodora Olembert, direttrice della Triangle Film Production di Londra, rivela l'intenzione della donna di approntarne una versione inglese. La Olembert aveva conosciuto Zucchelli durante l'edizione del 1959 del Gran Premio (nella quale è accreditata come «regista e produttrice<sup>89</sup>»); poche settimane dopo, in una lettera del 30 ottobre, afferma «di aver avuto l'occasione di visionare oggi *Milano*, e sono felice di poterle confermare che sono decisa a farne la versione inglese; le invierò prossimamente un progetto di contratto. Sono convinta che si potrebbe presentare questi film in ogni tipo di occasione. [...] Vorrei fare adattare il vostro testo il più velocemente possibile da Stevie Smith (scrittore e autorità nei paesi di lingua inglese nel genere del film di *Milano*)<sup>90</sup>». A questa prima comunicazione ne seguono altre in data 11 e 16 novembre 1959, non conservate, e un lungo silenzio interrotto solo il 17 febbraio 1960 da Zucchelli che chiede alla produttrice «di far[gli] conoscere le sue decisioni circa l'acquisto del mio film *Milano di ieri e di oggi*<sup>91</sup>», segno che la situazione era ancora nella più completa incertezza. Zucchelli richiede inoltre che gli sia rispedita la copia del film inviata a Londra, in vista di una proiezione prevista a fine mese a Milano. Il 5 marzo Zucchelli sollecita nuovamente la Olembert per ottenere risposta alla precedente missiva, comunicandole anche il costo approssimativo per la stampa del controtipo della pellicola e della banda sonora (180.00 lire)<sup>92</sup>. È probabilmente a seguito di questa lettera che giunge a Zucchelli un telegramma (il 12

---

<sup>84</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520 e AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1521, *piano di lavorazione*.

<sup>85</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1521, *piano economico*.

<sup>86</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, *piano economico*.

<sup>87</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520 e AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1521, *lettere del Ministero del turismo e dello spettacolo a Nino Zucchelli del 10 novembre 1958, 6 luglio 1960, 15 luglio 1963, 27 luglio 1963*.

<sup>88</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, *bolla per trasporto internazionale della ditta Cipolli e Zanetti per Mannheim via Lufthansa del 12 ottobre 1961*.

<sup>89</sup> *Elenco delle personalità, critici, giornalisti, registi e produttori accreditati e presenti al II Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte*, «La Rivista di Bergamo», anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959, p. 76.

<sup>90</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, *lettera di Théodora Olembert a Nino Zucchelli del 30 ottobre 1959*.

<sup>91</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, *lettera di Nino Zucchelli a Théodora Olembert del 17 febbraio 1960*.

<sup>92</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, *lettera di Nino Zucchelli a Théodora Olembert del 5 marzo 1960*.

marzo) in cui la produttrice riafferma di essere «molto interessata a realizzare una versione inglese del suo *Milan*, anche per una distribuzione limitata<sup>93</sup>». In una più dettagliata missiva successiva, la Olembert afferma di voler finanziare lei stessa la versione anglosassone del film «malgrado tutti gli ostacoli che si presentano; ma bisognerebbe che la sua compagnia che ha prodotto il film possa aiutarmi<sup>94</sup>»: se gli ostacoli che si oppongono alla realizzazione non sono mai, né qui né in altre missive, meglio specificati, il riferimento alla «vostra compagnia» è prova dell'ipotesi che le diverse case produttrici dei film di Zucchelli, pur se ufficialmente legate ad altre persone, facevano nei fatti sempre capo al critico bergamasco. La Olembert sembra in realtà sempre più titubante, al di là di esplicite affermazioni, circa l'intenzione di portare avanti il progetto: la richiesta di Zucchelli di acquistare il film per il mercato anglofono «può far vacillare la mia determinazione<sup>95</sup>», così come il costo della stampa di un controtipo negativo. La direttrice della Triangle chiede quindi se non sia possibile, invece dell'acquisto e della stampa di un nuovo controtipo, immaginare un contratto di collaborazione in cui la Triangle e la Virtus si dividano in quota del 50% ciascuna i profitti del film sul mercato anglosassone, e il prestito del controtipo negativo originale da parte di Zucchelli, che sarà coperto da un'assicurazione e restituito intatto alla fine della stampa di un nuovo positivo. Il quadro sembra non essere mutato minimamente mesi dopo, quando la Olembert scrive che «la realizzazione della versione inglese del suo *Milan* dipende dalle mie possibilità di vendita. La situazione sembra migliorarsi per la distribuzione dei miei film e sono felice di dirvi che vorrei intraprendere la realizzazione della versione inglese non appena si potrà firmare un accordo e avere il materiale necessario a Londra<sup>96</sup>». È l'ultima lettera conservata da parte della Triangle Films, e non ci sono notizie che la versione anglofona del film abbia affettivamente visto la luce: forse le proposte di accordo non incontravano i favori di Zucchelli, o sorsero altri impedimenti di cui non è riportata traccia nell'archivio.

Maggiore fortuna arrise a Zucchelli con la RAI per un contratto di diffusione radiotelevisiva di tre dei suoi film: *Milano di ieri e di oggi*, *Arlecchino maschera bergamasca* e *La Carrara (museo modello)*<sup>97</sup>. Proposti tramite una lettera di Zucchelli del 25 novembre 1960, i film sono esaminati e accolti nel giro di un mese<sup>98</sup>. Il 13 gennaio 1961 viene stipulato il contratto tra Zucchelli e l'emittente televisiva, con il quale l'autore cede «tutti e indistintamente i diritti di utilizzazione per trasmissioni televisive in Italia dei film per un periodo di tre anni, dal 15 gennaio 1961 al 31 dicembre 1963: la RAI potrà così utilizzarli in tutte le occasioni che riterrà opportune senza necessità di altri permessi e senza dover corrispondere altre somme»; non solo, ma l'emittente si arroga «la facoltà di effettuare [...] le riduzioni e i tagli che riterremo opportuni in relazione alle nostre esigenze tecniche e di programmazione [...] e ci sono espressamente consentite anche diffusioni di fotogrammi staccati, di pezzi o brani dei documentari stessi, che, a nostro insindacabile giudizio, potremo inserire in qualsiasi rubrica o trasmissione<sup>99</sup>». Il prezzo convenuto è di 120.000 lire totali (40.000 lire a film). Un'interrogazione delle Teche RAI non ha prodotto risultati circa l'eventuale messa in onda di

---

<sup>93</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, telegramma di Théodora Olembert a Nino Zucchelli del 12 marzo 1960.

<sup>94</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, lettera di Théodora Olembert a Nino Zucchelli del 14 marzo 1960.

<sup>95</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, lettera di Théodora Olembert a Nino Zucchelli del 17 marzo 1960.

<sup>96</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, lettera di Théodora Olembert a Nino Zucchelli del 17 novembre 1960.

<sup>97</sup> Nelle lettere e nel contratto della RAI il film è sempre indicato come *La Carrara (museo modello)* e non *La Carrara (museo moderno)*, suo vero titolo.

<sup>98</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, lettera della RAI a Nino Zucchelli del 23 dicembre 1960.

<sup>99</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1520, contratto stipulato tra la RAI e Nino Zucchelli il 13 gennaio 1961.

questi film, che sono forse stati utilizzati, smembrati, solo come materiale di repertorio, oppure sono stati trasmessi – cosa probabile – dal centro RAI di Milano<sup>100</sup>.

Passando dalle vicende produttive e distributive all'analisi del contenuto, i due film, pur partendo dal medesimo materiale di base – i dipinti della mostra del 1957 – sviluppano due temi correlati ma ben distinti: *Immagini pittoriche d'altri tempi*, il cui primo titolo era *Pittori di cronache d'altri tempi*<sup>101</sup>, si concentra sul periodo compreso tra i tumulti del 1814, contro il Ministro delle Finanze Prina del Regno d'Italia, e le Cinque Giornate di Milano del 1848. Questi due episodi incorniciano una sezione centrale sulla società cittadina del primo Ottocento, ma sono soprattutto gli eventi del 1848 a essere celebrati come momento fondamentale del Risorgimento italiano (non si dimentichi che, quando viene realizzato il film, mancano solo tre anni al centenario dell'Unità d'Italia). Il film si chiude con una serie di inquadrature del Monumento alle Cinque Giornate di Giuseppe Grandi, monito della lotta e del contributo della città per la nazione. *Milano di ieri e di oggi* è invece rivolto a illustrare la vita quotidiana e gli aspetti pittoreschi della città nel XIX secolo. Non si sofferma su particolari eventi storici (se non la posa della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele, come a rimarcare un passaggio di testimone con l'altro film) e si estende temporalmente ben oltre la metà del secolo, indagando anche i cambiamenti occorsi alla città negli anni post-unitari. Se insomma il primo sembra assumere come prospettiva d'indagine la storia evenemenziale e adotta un tono celebrativo, il secondo intende indagare la storia sociale, usi, costumi, mentalità che cambiano nell'arco di un secolo, e rivela un'indole maggiormente nostalgica.

Autore dei testi di entrambe le pellicole è lo scrittore Orio Vergani<sup>102</sup> (che il visto di censura di *Immagini pittoriche d'altri tempi* riporta come regista). Milano, nelle sue parole, è una città in pieno rinnovamento, «ma rinnovarsi non vuol dire dimenticare<sup>103</sup>»: sembra più un augurio che un reale convincimento. La voce fuori campo, infatti, nel corso dei film sembra oscillare, quasi con indecisione, tra la constatazione che nulla è cambiato in città («Nulla dal suo tempo [di Manzoni] è cambiato»); «Molte cose non sono mutate») e l'ammissione del progressivo mutarsi del volto urbano, espresso quasi con fatalistica rassegnazione («Lentamente molte cose spariranno in quella che fu chiamata la città dei Navigli»; «Emilio Gola e Mosé Bianchi vanno lungo i Navigli campestri o alle neviccate al tempo del tram a cavalli, forse spinti dalla nostalgia di un volto che sta già mutando»<sup>104</sup>) I Navigli sono assurti a simbolo non solo di una città irrimediabilmente persa e scomparsa (l'interramento di gran parte della rete dei canali milanesi risale proprio al secondo dopoguerra), ma anche del legame con il retroterra rurale, con il paesaggio circostante la città e la vita contadina. «Se volete tentare un'impresa impossibile, cercate oggi della paglia a Milano» dice il commento inquadrando un rivenditore di fieno e una stalla a poca distanza dalla chiesa di San Marco al Naviglio, in un quadro dell'Inganni. In quella Milano passata il commento afferma che «le strade fanno ancora di fieno e nitriscono i cavalli».

*Milano di ieri e di oggi* esordisce con un'immagine e un rimando manzoniani: «Nel cielo di Lombardia, così bello quando è bello, sorgono castelli che Renzo e Lucia non avrebbero

---

<sup>100</sup> Tutto il materiale trasmesso dalla sede di Milano è infatti andato perso o non è più reperibile nelle Teche. Ringrazio Sila Berruti per l'informazione.

<sup>101</sup> AZ, sezione 1, faldone 40, unità 1521, *sceneggiatura*.

<sup>102</sup> Orio Vergani fu scrittore, giornalista (occupandosi in particolare di sport e cultura) e inviato del «Corriere della Sera»; i suoi libri fotografici degli anni Trenta sono considerati tra i primi fotoreportage moderni in Italia.

<sup>103</sup> Dal commento di *Milano di ieri e di oggi*.

<sup>104</sup> Dal commento di *Milano di ieri e di oggi*.

immaginato<sup>105</sup>». I “castelli” sono i nuovi palazzi in stile funzionalista, in ferro, vetro e cemento, che sorgono in città e a cui una serie di inquadrature fortemente scorciate dal basso danno l’aspetto di presenze incombenti e minacciose: il clima si rasserena (e la camera si bilancia nuovamente) solo nel momento in cui compare un segno familiare e riconoscibile, il Duomo, che con la sua funzione di «altare della città» può traghettare il film dal presente al passato: la facciata della cattedrale ripresa dal vero si tramuta, nel corso di una panoramica verticale dall’alto al basso e senza stacco di montaggio, nella propria immagine riprodotta in una tela del Migliara. La realtà diviene arte e viceversa: «Siamo davanti a una scultorea realtà o stiamo sfogliando un vecchio album? È una visione di oggi o un quadro di ieri?<sup>106</sup>». Il contrasto – che occupa pochi secondi all’esordio del film, e che pure ne segna il tono – tra la nuova architettura e la rassicurante presenza dei monumenti più noti e antichi riporta a quella tensione tra timore della modernità e nostalgia del passato che avevamo già rilevato *in nuce* in *La Carrara*, e che nei film milanesi appare al massimo grado.

È uno scontro ancora più palese nell’incipit di *Cent’anni fa*<sup>107</sup>, il film con il quale Zucchelli torna sul soggetto dell’arte milanese a quattro anni di distanza per ampliarlo, fondendo i due cortometraggi precedenti da dieci minuti e arricchendoli con nuove sequenze, fino a ottenere un mediometraggio di quaranta minuti. La vita della città, la sua società, i cambiamenti intercorsi nei decenni, gli eventi storici del 1814 e del 1848, l’Unità d’Italia e l’epoca postunitaria, fino alle soglie del XX secolo sono indagati in maniera più distesa e approfondita, evidenziando la stretta connessione della pittura dell’Ottocento con i caffè letterari e culturali (come il Caffè degli Specchi), i circoli culturali (come quello di Amilcare Ponchielli), la letteratura e soprattutto il melodramma musicale, le creazioni operistiche di Donizzetti, Bellini e Verdi. Lo sguardo gettato sulle opere pittoriche, sebbene ancora considerate primariamente in qualità di documenti di un tempo passato e scomparso, è dunque meno ingenuo di quanto appariva nei due cortometraggi, poiché ne rileva la stretta comunanza con altre forme artistiche. La rappresentazione pittorica è frutto di un humus culturale ben preciso, la cui comprensione si inserisce in una più ampia conoscenza e in più complesso discorso su tutte le arti, che si riverberano e si influenzano vicendevolmente: «questa pittura è documento solo in parte: nel meglio di essa palpitano le arie della *Sonnanbula* e dell’*Elisir d’amore*, quando il disegno e il colore percorrono certi squarci di campagna o di piccola provincia. Quando le prospettive si fanno più ampie passa nei quadri anche il soffio più imponente del romanticismo verdiano<sup>108</sup>». Si tratta comunque di considerazioni più alluse che esplicitate nel commento zucchelliano (che rielabora quello di Vergani), come sempre piuttosto enfatico, appesantito da ricercatezze retoriche che lo rendono talvolta verboso. Un discorso storico-artistico approfondito su questa pittura, paragonabile a un saggio come quello di Arrigoni per la mostra del ’57, non è sviluppato dal film, e quanto uno spettatore digiuno di conoscenze sull’arte lombarda del XIX secolo potesse realmente apprendere a riguardo dalla visione del film rimane dubbio.

Nella versione in cui fu poi realizzato, il film comincia con la medesima sequenza di *Milano di ieri e di oggi*, che pone l’accento sulla dicotomia tra passato e presente, rinnovamento e persistenza della città. Il soggetto e ben due versioni della sceneggiatura (la seconda delle quali

---

<sup>105</sup> Dal commento di *Milano di ieri e di oggi*. La citazione riferita al cielo di Lombardia «così bello quando è bello» è tratta dal capitolo XVII de *I promessi sposi*.

<sup>106</sup> Dal commento di *Milano di ieri e di oggi*.

<sup>107</sup> Anche questo film fu ammesso alla programmazione obbligatoria. I pochi documenti conservati nel fascicolo dell’Archivio Zucchelli non consentono di ricostruirne con precisione la vicenda produttiva.

<sup>108</sup> Dal commento del film.



senza appunti manoscritti, dall'aspetto piuttosto definitivo) riportano invece un preambolo finzionale, in linea con quanto visto anche nei film su Venezia: un ragazzino (Franco), seduto sui gradini del Duomo insieme al nonno, osserva il cantiere per la metropolitana milanese e chiede all'anziano cosa ne pensi delle trasformazioni della città. Questi risponde che «è il progresso e la dinamica dell'era moderna. Con l'impressionante e vorticoso aumento del traffico motorizzato, si è venuta a creare una vera babilonia stradale. Per adeguarsi alle nuove esigenze, le città sono costrette ad affrontare e risolvere colossali problemi e opere per la viabilità<sup>109</sup>», prima di rievocare i tempi in cui giocava da bambino davanti alla cattedrale. Franco esclama di voler rivivere quei tempi e che «se allora ci fosse stato il cinematografo, oggi potremmo, attraverso gli schermi, vedere proiettato il mondo di allora e goder anche noi giovani di uno *spettacolo piacevole e istruttivo*<sup>110</sup>». Il nonno risponde che «sì, è vero, allora non c'era il cinematografo, ma ci sono stati a Milano dei pittori che, con estrema meticolosità e fedeltà hanno raccontato tutto il loro tempo<sup>111</sup>». La funzione "cinematografica" della pittura di registrare la realtà sociale, quando ancora i mezzi di riproduzione meccanica non erano disponibili, emerge anche in un passaggio di *Sogno a Venezia*, quando Tonino, davanti a Francesco Guardi che illustra la vita dell'aristocrazia attraverso i quadri del Longhi, esclama: «un po' come fa oggi il cinematografo!». Più che sminuire il ruolo della pittura, che anzi nel corso del film, come detto, viene accostata ad altre forme espressive e il cui ruolo di opera d'arte, accanto a quello di documento, è sempre ben rimarcata dal regista, questi passaggi illuminano invece sulla concezione del cinema di Zucchelli: anch'esso arte e forma espressiva, certamente, ma anzitutto mezzo per raccogliere e cristallizzare il proprio tempo, forte anzitutto del valore documentario e referenziale dell'immagine fotocinematografica. Zucchelli, per molti aspetti, presenta un'indole e una personalità che potrebbero definirsi ancora tardopositiviste, nella quale questa fiducia verso il cinema come strumento di registrazione del reale trova perfettamente posto.

Questo prologo finzionale che non fu poi realizzato (nonostante Zucchelli avesse già individuato il bambino che avrebbe potuto interpretare Franco<sup>112</sup>), forse per l'impostazione troppo sfacciatamente didascalica, esplicita però il dissidio tra un'età felice e più semplice ormai passata (il nonno) e una nuova epoca moderna, che suscita inquietudine, tanto che il suo rappresentante (Franco) desidera rifugiarsi nel passato. La medesima inquietudine, lo stesso senso di estraneità e minaccia che giunge allo spettatore nella successiva sequenza con i "nuovi castelli" modernisti che Renzo e Lucia non riconoscerrebbero, con la quale si apre effettivamente *Cent'anni fa*.

*Immagini pittoriche d'altri tempi* e *Milano di ieri e di oggi* sono realizzati nel 1958, *Cent'anni fa* nel 1962, rispettivamente all'inizio e (quasi) alla fine del lustro che rappresenta l'apice del boom economico, di cui Milano è la punta più avanzata, tanto da esserne per certi aspetti travolta. L'inquietudine verso il nuovo occupa solo poche sequenze in apertura di questi film, ma provoca una reazione che stabilisce il tono di questi film: un nostalgico tuffo in un aureo passato, un ordinato e rassicurante "mondo di ieri" del quale sono rievocati solo gli aspetti piacevoli e pittoreschi, e del quale persino i problemi (povertà delle classi popolari,

---

<sup>109</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1541, *sceneggiatura*, p. 1.

<sup>110</sup> IVI, p. 3 (mio corsivo).

<sup>111</sup> IBIDEM.

<sup>112</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1541, *cartolina di Fabrizio Wrolli a Nino Zucchelli del 12 giugno 1962*. Wrolli è accreditato anche tra gli sceneggiatori, segno che probabilmente il bambino aveva contribuito alla stesura delle scene in cui doveva comparire.

analfabetismo) sono guardati con condiscendenza, quando non direttamente eliminati dal quadro<sup>113</sup>. Se la modernità disgrega, il ricordo ricompono un'unità fittizia nella quale rifugiarsi. Il potere evocativo delle pitture ottocentesche non serve a Zucchelli tanto per affrontare l'arte dell'Ottocento, quanto per creare il malinconico ritratto di un "piccolo mondo antico" perduto. Non ci può dunque essere un'oggettiva, spassionata analisi storico artistica delle opere in questi film, dal momento che la nostalgia opera l'inevitabile scardinamento di qualunque sguardo lucidamente analitico; ma d'altronde non era questo l'obbiettivo di Zucchelli (e di Orio Vergani), bensì proprio di suscitare un'atmosfera di malinconica rievocazione, nella quale «tutto vale a suscitare la nostalgia<sup>114</sup>».

## Roma, o del fascino dell'antichità

Nella prima metà degli anni Sessanta, ormai assestatosi sulla forma del mediometraggio dal forte intento didattico e della durata tra i trenta e i quarantacinque minuti, Nino Zucchelli si rivolge al mondo dell'antichità greca, etrusca e soprattutto romana. Il nucleo dei film sull'antico è il più consistente tra film pervenuti, altri di cui sono conservati documenti e sceneggiature ma non le pellicole, altri ancora noti solo attraverso il titolo; quello in cui passaggi, contaminazioni, riprese e rimandi tra i film disegnano il quadro più problematico, per certi aspetti insolubile.

Un primo nucleo compatto di tre film si definisce tra il 1960 e il 1961: si tratta di *Vita romana*, *Di là dalla gloria*, *Civiltà romana*. Dei tre, soltanto l'ultimo è al momento visionabile, ma alcuni documenti aiutano a tracciare parzialmente le dinamiche di realizzazione dell'intero trittico. La prova che le riprese si svolsero a Roma alla fine del 1960 – nonché del fatto che Zucchelli avesse nella capitale un'ampia rete di conoscenze, anche in ambito politico – è fornita da una lettera a firma del Ministro della pubblica istruzione, rivolta «ai soprintendenti ai monumenti e alle antichità di Roma, alle autorità ecclesiastiche di Roma, al sindaco di Roma» nella quale si attesta che Zucchelli «deve riprendere delle cinematografie di monumenti e di opere d'arte di Roma, specialmente nel campo archeologico, per una serie di film sull'arte» e si invitano le autorità citate ad accordare il permesso «agevolandolo nel compito con ogni possibile suggerimento e facilitazione<sup>115</sup>». Un autentico lasciapassare che consentì a Zucchelli di effettuare riprese in aree archeologiche come i Fori Imperiali o all'interno dei Musei Capitolini, raccogliendo un cospicuo materiale cinematografico. Il lavoro, come dimostrato dalle fotografie di scena, fu realizzato anche in studio, in particolare nel caso di statue e oggetti isolati davanti a un fondo neutro, in modo da poter posizionare liberamente la camera attorno ad essi per riprenderli da diversi punti di vista.

Il contenuto dei tre film è estremamente simile, fino a far sorgere il sospetto, all'inizio di questa ricerca, che si trattasse dello stesso film. In realtà, sulla base di documenti d'archivio e nulla-osta alle proiezioni pubbliche, è bene considerarli opere distinte, ma il dubbio non era

---

<sup>113</sup> Con l'espressione "mondo di ieri" mi riferisco al noto *memoir* di Stefan ZWEIG, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Bermann-Fischer Verlag, Berlino-Stoccolma 1942, trad. it. *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* (Mondadori, Milano 1946 [2015]), nel quale lo scrittore austriaco, durante l'esilio in Sudamerica, ripercorre la propria vita sotto l'Impero austroungarico, in quella che fu «l'età d'oro della sicurezza» (p. 9). Sul tema cfr. il fondamentale saggio di C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca*, Einaudi, Torino 1963.

<sup>114</sup> Dal commento di *Milano di ieri e di oggi*.

<sup>115</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1535, *lettera del Ministero della pubblica istruzione del 17 ottobre 1960* (mio corsivo).

completamente infondato. Zucchelli approntò con il medesimo materiale prima *Vita romana* (il cui visto censorio è datato 28 giugno 1960), quindi *Civiltà romana* (certamente terminato il 26 giugno 1961) e infine *Di là dalla gloria* (che ottiene il visto il 29 dicembre 1961), tanto che i tre film potrebbero essere visionati “in parallelo”, rilevandone le corrispondenze interne tramite una lettura sinottica.

Tre copie della sceneggiatura di *Vita romana* presentano il medesimo testo delle sceneggiature di *Di là dalla gloria*. *Vita romana* si concentra sul lavoro agricolo nell’antica Roma, le ville rustiche, l’alto grado di conoscenze agrarie e ingegneristiche raggiunto dai romani, prima di passare alle forme della vita pubblica, dalla religione ai giochi negli anfiteatri e negli stadi, fino alle attività del Foro. La struttura de *Di là dalla gloria* appare semplicemente invertita, con la prima parte dedicata all’aspetto pubblico della vita antica (terme, palestre, incontri di pugilato, spettacoli negli anfiteatri, corse al Circo Massimo, tragedie e commedie nei teatri, cerimonie sacre nei templi e attività commerciali nel Foro), prima di passare al versante privato con le tipologie e l’organizzazione della casa, l’educazione dei figli, il ruolo della donna, le festività del calendario e i banchetti, il rapporto con le divinità domestiche, fino alle varie tappe della vita, dalla nascita al matrimonio, al momento della morte con i riti funebri. Da ultimo, il film illustra tecniche agricole e artigianali introdotte dai romani, strumenti e capacità militari con le quali Roma costituì il suo impero mirando «ad un fine di pace universale al di là della gloria di conquista<sup>116</sup>», frase che ritorna anche nel commento parlato e che dà il titolo all’intera pellicola: «ma di là dalla gloria che inebriava i legionari sta la vera conquista di Roma, che si prolunga tuttora nei secoli. Roma diede al mondo un vasto apparato giuridico che garantì sicurezza della vita e della proprietà; creò istituzioni municipali, stabili imponenti corporazioni di lavoratori, ma soprattutto, compì la più grande rivoluzione della storia creando uno stato ad un fine di pace universale; verso l’idea di quella pace, seppure da ritrovare in modi diversi, cammina ancora il mondo sugli antichi tracciati romani<sup>117</sup>».

È fortemente plausibile l’ipotesi che, a distanza di un anno, Zucchelli presenti alle commissioni del Ministero due film molto simili, il secondo diretto discendente del primo e integrato soltanto da alcune aggiunte e modifiche realizzate nell’autunno del 1961<sup>118</sup>. Entrambi i film – *Vita romana* e *Di là dalla gloria* – presentano un prologo: un professore dà inizio a una lezione di storia romana in un liceo artistico, connotando così l’intero film in senso fortemente didattico. Si risconterà una scena analoga (probabilmente la stessa scena, riadattata) in un film successivo, *I tre mondi*. La diegetizzazione dell’intento didattico nel documentario italiano degli anni Cinquanta era d’altra parte una strategia messa in atto di frequente.

Un’idea di come fossero *Vita romana* e *Di là dalla gloria* può fornirla *Civiltà romana*, che tuttavia pare discostarsi maggiormente dalla loro struttura in alcuni passaggi. Il film traccia un

---

<sup>116</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, Unità 1537, *soggetto de Di là dalla gloria*.

<sup>117</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, Unità 1537, *sceneggiatura de Di là dalla gloria*, p. 41 (mio corsivo).

<sup>118</sup> Lo dimostra una lettera in cui Zucchelli parla di riprese da effettuare per tre film, *Di là dalla gloria*, *Diana e Uomini e mare*. AZ, sezione 1, faldone 42, Unità 1537, *lettera di Nino Zucchelli ad Agostino Zanelli del 27 settembre 1961*. Tra i luoghi delle riprese sono indicati il Museo dell’EUR a Roma, il Museo Romano di Brescia, il Museo delle Terme di Roma, il Museo Archeologico di Napoli, il Teatro di Marcello, il Teatro di Ostia, il Tempio della Fortuna Virile a Roma, il Pantheon, la basilica di Sant’Ambrogio a Milano, il Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona, la Villa dei Misteri di Pompei, il cimitero romano dell’Isola Sacra a Ostia, la Piramide di Caio Celso, la Sala dei Mausolei nel Museo Romano di Roma, la Colonna Traiana. Va sottolineato che nella lettera Zucchelli afferma che «come Lei sa, l’indicazione di tali località è esagerata per ovvie ragioni», ragioni probabilmente legate ad aumentare le possibilità di ottenere la programmazione obbligatoria e i premi di qualità. Non è quindi sicuro che Zucchelli abbia approntato un set in tutte queste location, specie quelle non a Roma.

quadro dell'eredità che la Roma antica ha lasciato alla nostra era, partendo dalle origini mitiche e dalle leggende di Enea, Rea Silvia, la Lupa e i due gemelli capitolini, per passare poi a illustrare diversi aspetti della civiltà latina: il sistema bancario e commerciale, la navigazione nel Mediterraneo, la costruzione di acquedotti, fontane, porti così come di ponti e infrastrutture stradali (tutti aspetti non contemplati negli altri due film), fino alle conquiste militari e al portato che il film giudica il più importante per l'evoluzione della successiva storia europea, ossia la definizione del diritto romano: «legge della natura, o meglio della ragione naturale, universale, immutabile, eterna si è trasmessa agli stati medievali e moderni e ancora si evolve dal digesto di Giustiniano: il diritto romano più ancora delle grandi rovine e dei monumenti celebri è l'eredità più venerabile, più alta e più attiva che abbia lasciato a noi la civiltà di Roma<sup>119</sup>». Se la civiltà greca, afferma il film, trova la sua radice più autentica nell'amore per la scienza e la filosofia, quella romana si esprime nell'azione ordinatrice e legislativa, nella diffusione della *pax romana* che incentiva il progresso di tutti i popoli sotto il suo dominio.

Nel percorrere questo viaggio all'interno della storia non tanto artistica quanto economica, politica, giuridica e culturale in senso lato dell'antica Roma il film si concentra su luoghi celebri (oltre ai Fori romani, Pompei, Villa Adriana a Tivoli, le rovine di Ostia antica) mostrati in un'alternanza di riprese dal vero e altre a volo d'uccello sfruttando riproduzioni in scala e plastici, una pratica che diviene sempre più frequente nei film zucchelliani di questi anni.

La quantità presentata di rilievi, sculture, architetture, cimeli, sarcofagi, oggetti rivenuti negli scavi ingente, ed è spesso arduo identificare le singole opere, che il commento non precisa se non in rare occasioni, solo nel caso di capolavori notissimi (l'Ara Pacis, l'*Augusto di Prima Porta*). Alle questioni propriamente storico-artistiche (come il rapporto con l'arte greca, o il ruolo della ritrattistica) sono fatti pochissimi cenni, piuttosto superficiali. Il film dovrebbe dunque essere rubricato correttamente più come un generico "film culturale" che come "film sull'arte", dal momento che la produzione artistica non è il fine della rappresentazione cinematografica, bensì il mezzo per visualizzare altre tematiche. Arte come documento prima che come monumento: un atteggiamento che, come visto nei film su Milano, è abbastanza caratteristico di Zucchelli. D'altra parte, questo modo di operare ne fa un autentico film "archeologico", poiché sfrutta tutto il potenziale che il reperto offre per ricostruire a tutto tondo il contesto che l'ha prodotto. Lungi dal soffermarsi sul solo aspetto artistico o estetico, Zucchelli – come l'archeologia detta – vede nel manufatto antico una traccia capace di illuminare aspetti immateriali e perduti come la vita privata e familiare, le abitudini religiose, la mentalità. Dunque, se forse si può discutere se *Civiltà romana*, e i consimili, siano film sull'arte, è però indubbio che siano film di archeologia, guidati dalla metodologia della disciplina archeologica nel relazionarsi al reperto, seppur sempre a livello divulgativo e mai troppo approfondito.

All'inizio del 1962, evidentemente soddisfatto dal risultato raggiunto con questo film, Zucchelli invia una lettera a Monsignor Naselli Rocca, Maestro di Camera di Giovanni XXIII, per offrire al papa la possibilità di una visione privata e in anteprima («prima che il film sia messo in circolazione»), dal momento che in un'udienza privata di qualche anno prima, nella

---

<sup>119</sup> Dal commento del film. Il testo del commento fu scritto da Maria Bellonci, scrittrice e giornalista particolarmente nota per le sue biografie di personaggi storici, che uniscono un'accurata ricerca fondata sui documenti originali a una notevole capacità di penetrare e restituire la psicologia dei soggetti trattati: tra le altre ricordiamo la "psicobiografia" *Lucrezia Borgia, la sua vita e i suoi tempi* (Mondadori, Milano 1939, edita anche nei paesi anglosassoni), *Marco Polo* (ERI, Torino 1982) che diventerà uno sceneggiato televisivo e *Rinascimento privato* (Mondadori, Milano 1985), finta autobiografia di Isabelle d'Este con cui l'autrice vinse, postumo, il Premio Strega che lei stessa aveva creato nel 1947 insieme a Guido Alberti.

quale il regista aveva fatto cenno a questo progetto, Roncalli aveva espresso interesse nel film. *Civiltà romana*, sottolinea il regista nella missiva, ha infatti suscitato ammirazione tra i pochi che l'hanno potuto visionare, tra cui Cesare Zavattini, secondo il quale «ci voleva un bergamasco per fare a Roma ciò che in mezzo secolo di cinema nessun cineasta romano non ha mai fatto<sup>120</sup>». Sono però altre le indicazioni più preziose che ci fornisce questa lettera. Scrive Zucchelli: «dopo quattro anni di lavoro, il film dal titolo *Civiltà Romana* girato in bianco e nero in 35 mm della durata di circa 90 minuti è stato ultimato in questi giorni. Si tratta di un'opera filmistica senza precedenti il cui racconto si basa sulla vita, sugli usi, costumi, le opere, le conquiste militari e civili, il diritto, le religioni, le arti, le attività agricole, commerciali, artigiane, ecc. dei Romani da Enea alla decadenza dell'Impero<sup>121</sup>». Al di là dell'indicazione dei quattro anni di lavorazione, avviatasi quindi, almeno nelle sue fasi preliminari, già dal 1958, l'indicazione di una durata di novanta minuti non trova riscontro nel metraggio registrato sui visti di censura (che si aggira attorno ai 1200 metri per ognuno dei tre film) né, soprattutto, con la copia conservata di *Civiltà romana*, della durata di quarantacinque minuti. Inoltre, *Civiltà romana* era stato licenziato a giugno del 1961, dunque non «negli ultimi giorni» prima dell'8 gennaio 1962, come riportato nella lettera; è questo invece il caso di *Di là della gloria*, ultimato nel dicembre 1961. Si può quindi ipotizzare che Zucchelli compia la medesima operazione fatta con *La commedia degli zani* e *Vita e luoghi di Arlecchino*: due mediometraggi, registrati al Ministero come opere indipendenti, sono riuniti a formare un unico, coerente lungometraggio. Si conferma quindi un chiaro *modus operandi* di Zucchelli, portato avanti per tutta la sua attività registica: a partire da un nucleo consistente di girato grezzo su un certo tema, egli è in grado di ottenere diversi film, declinandolo secondo approcci diversi e ben mirati grazie alla riformulazione del montaggio, del commento parlato, delle musiche, in una continua risignificazione delle immagini. Non è da ciò estranea una spiccata vena imprenditoriale, ravvisabile negli accorgimenti messi in atto per ottenere da parte degli organi competenti premi alla produzione o incentivi, come appunto quello di presentare due mediometraggi al posto dell'unico lungometraggio che dovrebbero formare, o il destreggiarsi tra case di produzioni minori indirettamente legate a lui.

Di diverso tenore risultano i due successivi film. Nel 1964 vede la luce *Nobiltà di un messaggio*, del quale risulta disponibile un'unica copia pellicolare presso la Cineteca Nazionale di Roma<sup>122</sup>. Il film, il cui titolo di lavorazione è *Mosaico*, è dedicato all'arte musiva romana in età tardo ellenistica e imperiale; attraverso di essa, allarga il discorso alla pittura antica e al successivo sviluppo del mosaico parietale, che conoscerà il proprio apice nell'arte paleocristiana e bizantina. Il film inizia in realtà con una più ampia panoramica sull'arte musiva, partendo dalle forme più arcaiche e dal suo «intrinseco legame con la natura» fino alle moderne scuole di mosaicisti e agli esempi contemporanei, dove «il mosaico trae motivo dalle libere realizzazioni dell'astratto e dell'informale per avvalorare i suoi nuovi e complessi temi artistici e i suoi accordi tonali, cui la mancanza di ogni riferimento figurativo permette risultati inconsueti e musicali<sup>123</sup>». Solo dopo questa premessa d'ampio respiro (nella quale compaiono sequenze dei film *Galleria Carrara*, *Antica Preneste* e *Immagini e materia. La nuova pittura*

---

<sup>120</sup> AZ, sezione 1, faldone 42, unità 1535, lettera di Nino Zucchelli a Mons. Nasalli Rocca dell'8 gennaio 1962.

<sup>121</sup> IBIDEM.

<sup>122</sup> Ringrazio Maria Assunta Pimpinelli per la segnalazione e Cristian Saccoccio per l'assistenza nella consultazione della pellicola.

<sup>123</sup> AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1547, sceneggiatura di *Nobiltà di un messaggio*, p. 3.

di Corrado Cagli di Corrado Maltese<sup>124</sup>) si passa al mosaico romano. Il commento, pur mantendosi per lo più piano e illustrativo, si addentra talvolta in una minima analisi stilistica: «I mosaicisti della tarda romanità tendono a schematizzarsi ed a limitare a pochi elementi le composizioni, intessendo stilizzati ornati floreali in piacevoli arabeschi e moltiplicando tutto un repertorio in funzionali partizioni geometriche decorative<sup>125</sup>». L'elenco dei siti visibili nel film coincide in gran parte con quelli di *Civiltà romana*: il Foro di Roma, Villa Adriana, Ostia antica, Pompei ed Ercolano, le Terme di Caracalla, il che lascia supporre un riutilizzo, per lo meno parziale, di inquadrature e sequenze dai film precedenti. La squadra di lavoro è d'altra parte la medesima, con Franco Vitrotti alla fotografia, Francesco De Masi alle musiche, Cesare Bianchini al montaggio e Giulio Bosetti voce narrante, su testo scritto dallo stesso Zucchelli.

Prettamente storico-artistico è anche il film licenziato l'anno successivo, *I tre mondi*, nettamente suddiviso in tre macrosequenze dedicate ad altrettante civiltà del mondo antico: la greca, l'etrusca e la romana. In questo film possiamo finalmente vedere il preambolo che ricorre frequentemente nelle sceneggiature di questo nucleo di pellicole. In un'aula scolastica, un anziano docente informa gli allievi che la lezione del giorno, dedicata all'arte antica, si svolgerà in un museo – notizia che provoca l'entusiasmo fin eccessivo dei ragazzi, subito redarguiti dal paterno ma autorevole insegnante. La breve sequenza si conclude con un fortissimo zoom su una fotografia appesa alla parete del Colosseo, sulla quale scorrono i titoli di testa. Un po' come nello stacco dalle riprese dal vero alla pittura in *Milano di ieri e di oggi* e *Cent'anni fa*, o il momento in cui Tonino/Peppino dal mondo reale scivola in quello onirico delle maschere veneziane mentre l'immagine va per qualche secondo fuori fuoco, anche qui il balzo indietro nel tempo, nel mondo dell'arte e della conoscenza, è accentuato da un elemento registico forte, facilmente individuabile e interpretabile dallo spettatore.

*I tre mondi* esplora in particolare la scultura antica, sfruttando abilmente tutte le possibilità che movimenti di macchina, illuminazione ad effetto e un montaggio attentamente calibrato offrono per dare vita alle statue riprese: si veda per esempio la sequenza (ripresa dal film *La Fiaccola*) in cui i due *Corridori* della Villa dei Papiri di Ercolano, posti l'uno di fronte all'altro e grazie al montaggio serrato, ai primissimi piani, ai movimenti repentini di camera e a una colonna sonora sincopata vengono trasformati in due lottatori, tradendo il loro reale soggetto. Di ognuno dei tre universi culturali rappresentanti dalle personalità e dalle manifestazioni artistiche più alte Zucchelli si premura di individuare una precisa caratteristica, un sentimento profondo che la anima e la distingue dalle altre due. La Grecia è allora la civiltà che pone al centro di se stessa il culto dell'uomo e delle sue imprese, declinato dalla filosofia ai fregi del Partenone, dall'arte ceramica alla definizione del Canone policleteo e alle opere dei grandi scultori Prassitele, Skopas e Lipisso. Una civiltà aperta, solare, positiva, all'opposto dell'etrusca che è invece, benché raffinata e dedita ai piaceri terreni, notturna, pessimista, «ossessionata dal culto dei morti e dell'aldilà<sup>126</sup>» e la cui arte si rivela infatti nelle necropoli, nei sarcofagi, nelle sculture commemorative. Roma rappresenta invece una civiltà pragmatica, legata, più che all'idealismo e o alla spiritualità, alla realtà concreta e alla soluzione pratica dei problemi, oltre che a un certo culto dell'individualismo che si accresce nei secoli. Non a caso le sue arti maggiori, per Zucchelli, sono l'architettura, che ben si coniuga con l'ingegneria, e la ritrattistica, che fissa i tratti dell'individuo per celebrarlo e ricordarlo, respingendo la

---

<sup>124</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>125</sup> *IVI*, p. 11.

<sup>126</sup> Dal commento del film.

stilizzazione ideale propugnata dall'arte greca. La successione delle opere, che dovrebbe essere cronologica, presenta qualche inaccuratezza dove criteri di confronto o tematici prendono il sopravvento: è così che opere della tarda età repubblicana romana si trovano accostate ad altre della piena epoca imperiale, o alcune statue romane sono assegnate alla scultura etrusca. Il risultato finale è quello di un film forse fin troppo didascalico nel passare in rassegna l'arte antica, ma certamente meno generico e più chiaramente strutturato dei film precedenti, di cui è forte il riutilizzo di sequenze, estrapolate anche da altri autori: alcune brevi inquadrature derivano infatti da *Antica Preneste* e *Colle capitolino* di Corrado Maltese<sup>127</sup>. Difficile stabilire se queste interpolazioni da opere di altri registi siano state autorizzate e supportate da accordi – Zucchelli, a quanto risulta da alcuni scarsi materiali archivistici, era coinvolto in veste di produttori in diversi film di Maltese – oppure si tratti di autentici utilizzi indebiti, a insaputa dell'autore: nessuna autorizzazione esplicita in tal senso è stata rinvenuta, né accenni alla questione nella corrispondenza. La pratica del riutilizzo e della risemantizzazione di sequenze filmiche era, come già detto, piuttosto comune nel cinema documentario dell'epoca, ma il fatto che coinvolgesse anche film di altri autori rivela una certa dose di spregiudicatezza da parte di Zucchelli.

Da un piccolo nucleo dedicato invece alla religione romana e alla presenza di culti orientali nella Roma imperiale in *Civiltà romana* trae origine un altro film del 1964, *Cesare e Cristo*, completamente dedicato alle credenze dell'antica Roma e all'epocale passaggio dal paganesimo al cristianesimo. Elemento di continuità con il film precedente è il consueto prologo del professore che introduce la lezione agli allievi, sequenza che trasmigra da un film all'altro adattandosi costantemente tramite il ridoppiaggio. È questa un'informazione desumibile dalla sceneggiatura<sup>128</sup>, ma la scena manca nella versione definitiva: non solo in quella italiana conservata alla Cineteca Nazionale, monca della prima parte, ma anche dalla versione francese, completa, conservata a Bergamo.

Se la versione inglese di *Milano di ieri e di oggi* sembra infatti non essere mai stata approntata, maggiore fortuna toccò a *Cesare e Cristo*, divenuto nella versione tradotta *Rome et le Christ* e inserito – come rivelano i titoli di testa – nella serie di documentari *Introduction à la civilisation romaine*. Se fossero documentari destinati alle sale cinematografiche o invece alla messa in onda televisiva rimane incerto, tuttavia l'ipotesi di un passaggio in televisione potrebbe essere avvalorata dal fatto che l'anello di congiunzione tra Zucchelli e il contesto francese fu Jean-Marie Drot, regista di documentari d'arte molto attivo anche per l'emittente RTF (Radiodiffusion-télévision Française), per la quale realizzò tra 1960 e 1962 la serie di quattordici documentari *Les Heures chaudes de Montparnasse*, sul clima artistico del celebre quartiere parigino e sui suoi protagonisti nei primi decenni del Novecento. Sempre per RTF Drot aveva realizzato *Jeu d'échec avec Marcel Duchamp*, che era stato premiato con il Gran Premio Bergamo all'edizione del 1964, dove Zucchelli e il francese si erano dunque incontrati: lì probabilmente il bergamasco aveva fatto cenno alla sua ultima fatica filmica, licenziata proprio qualche mese prima. Il coinvolgimento di Drot in *Rome et le Christ* è certo: delle tre voci fuori campo che in un dialogo ininterrotto conducono la narrazione, una è proprio la sua<sup>129</sup>. La versione francese non apporta particolari modifiche a quella italiana, compiendo un semplice

---

<sup>127</sup> Cfr. capitolo VIII.

<sup>128</sup> AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1544, *sceneggiatura di Cesare e Cristo*, pp. 2-10.

<sup>129</sup> Insieme a Anne Fargue e Michel Lemoine. Nella versione italiana le voci sono di Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Alvise Battain.

adattamento del commento: al di là della parte mancante nella copia italiana, non ci sono differenze o omissioni nella sequenza filmica.

Anche in questo caso il riutilizzo di immagini da altri film è costante, ma *Cesare e Cristo*, grazie a una dettagliata lista stilata dallo stesso Zucchelli, ci rivela come anche il comparto musicale andasse incontro a continui riciclaggi, con i brani composti da Francesco De Masi segmentati e ridistribuiti<sup>130</sup>. Come abituale nel documentario culturale degli anni Cinquanta e Sessanta, la musica nei film zucchelliani è sempre onnipresente, chiamata a vivificare la trattazione del soggetto e a rievocare per via allusiva l'epoca ritratta: ne è chiaro esempio, proprio in *Cesare e Cristo*, la sequenza dedicata ai piaceri della Roma antica, nella quale l'accompagnamento di cimbali, arpe e flauti di Pan suggerisce immediatamente un'atmosfera paganeggiante e si accorda perfettamente a pitture e rilievi di banchetti, scene di caccia, danze, miti di ninfe e satiri. Nell'elenco stilato da Zucchelli, i brani tratti dai film *Diana, Uomini e mare, La fiaccola, Civiltà romana e Vita romana* sono indicati con l'esatto minutaggio e nella successione in cui dovranno comparire in *Cesare e Cristo*. Caso unico nell'intero corpus di questo autore, inoltre, si ricorre anche a musiche di repertorio: è vero che alcune arie di Ottorino Respighi, Vivaldi o Mozart erano state impiegate in altre pellicole, ma solo dopo un nuovo arrangiamento di De Masi o di Franco Ferrara, mentre qui il regista bergamasco decide di fare ricorso a vere e proprie canzoni. Per accompagnare le vicende bibliche del peccato e della redenzione tramite la croce (dalla creazione di Adamo ed Eva alla venuta di Cristo, proseguendo poi fino alle storie dei primi Apostoli, in particolare Pietro e Paolo) Zucchelli si serve di bassorilievi e sculture di epoche diverse (paleocristiana, altomedievale e finanche romanica) accompagnate da canti gospel della tradizione afroamericana. Più precisamente, a fare da sfondo a questa panoramica in pietra e marmo dell'Antico e del Nuovo Testamento sono dei brani incisi nel 1960 da Harry Belafonte<sup>131</sup> nell'album *Belafonte Returns to Carnegie Hall* (per la canzone *Didn't It Rain*) e nel precedente *My Lord What a Mornin'*, dal quale sono tratte *My Lord What a Mornin'*, *March Down to Jordan*, *Where You There When They Crucified My Lord?* e *Swing Low*. Sebbene i testi delle canzoni si accordino perfettamente ai soggetti delle opere mostrate, l'irrompere di questi gospel popolari con inflessioni *blues* e *jazz*, risalenti talvolta ai canti degli schiavi nelle piantagioni sudiste del XIX secolo (*March Down to Jordan*) non manca di spiazzare alla prima visione. Tuttavia – è una suggestione che ci si permette di avanzare – proprio l'origine di questi canti negli strati più poveri e diseredati della società americana, e addirittura tra gli schiavi del Nuovo Continente, rappresenta un più profondo *trait d'union* con la narrazione sviluppata dal film, che puntualizza come le religioni orientali (il culto di Iside o di Mitra, cui il film dedica particolare attenzione) e soprattutto il cristianesimo, con la loro promessa di resurrezione e riscatto dopo la morte, avessero particolare presa sulle classi più emarginate, e particolarmente tra gli schiavi. Questa sequenza di argomento biblico, con vicende notissime al pubblico, è l'unica priva di commento parlato (ad eccezione di brevi citazioni di versetti evangelici), accompagnata solo dai brani di Belafonte, il cui testo però, almeno per coloro in grado di capire l'inglese, rappresenta una sorta di commento più evocativo e potente di qualunque altro. Non va sottovalutata la celebrità di cui Belafonte godeva, a inizio

---

<sup>130</sup> AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1544.

<sup>131</sup> Harry Belafonte, nato negli Stati Uniti nel 1927, è musicista e attore, oltre che da sempre attivista per i diritti delle minoranze. Ha pubblicato, dal 1954 a oggi, trentotto album, contribuendo per primo a introdurre la musica caraibica negli USA, della quale è considerato uno dei massimi rappresentanti. Ha recitato in una ventina di film, partecipando inoltre a una dozzina di documentari.



anni Sessanta, anche in Italia, e che potrebbe essere stata sfruttata da Zucchelli per rendere più attraente e accattivante il film per il pubblico.

Dal punto di vista della ricchezza del panorama sonoro i film di Zucchelli conoscono un'indubbia evoluzione e un chiaro arricchimento nei primi anni Sessanta. Nel caso di *Cesare e Cristo* il comparto sonoro è costituito dalle musiche, dalle voci fuori campo e da rumori stilizzati utilizzati in senso espressivo per vivacizzare le scene (un espediente piuttosto diffuso nei film sull'arte, che sfrutta il fenomeno di "sincreti" naturale tra suono e immagine nell'audiovisivo<sup>132</sup>). Delle tre voci presenti, una sola è deputata a fornire informazioni e spiegazioni propriamente didattiche; le altre due, l'una maschile e l'altra femminile, svolgono una funzione di drammatizzazione della materia, inscenando dialoghi o recitando monologhi dal tono ora più dimesso<sup>133</sup> ora più lirico: un'invocazione agli dei arcaici della campagna<sup>134</sup> o una preghiera alla Madonna rivolta da una fedele nelle catacombe. Le figure scolpite sembrano così parlare al pubblico, e il ritratto scolpito di una vestale ricorda la vita di dedizione e castità cui erano votate queste sacerdotesse<sup>135</sup>. Alla stessa funzione drammatizzante di queste voci concorrono i rumori ambientali: carri, scalpiccio di cavalli, voci e grida confuse per richiamare il traffico di Roma; ruggiti e grida accompagnano statue di leoni e mosaici di lotte tra gladiatori, orsi, tori ed elefanti nelle scene dei giochi circensi e del martirio dei cristiani negli anfiteatri. La spinta alla drammatizzazione del visivo attraverso il sonoro prenderà completamente il sopravvento nel successivo *Memorie di un legionario*.

Complessivamente il film – diviso nettamente in due parti, la prima dedicata alla religione pagana, la seconda al cristianesimo – si regge sulla dualità di contrasti posti in continua evidenza: religione ufficiale contro culti minoritari, sincretismo dei pagani contro ortodossia dei cristiani, rettitudine e purezza di questi ultimi contro decadenza morale e abbruttimento dei primi. Sebbene il film imputi correttamente a complessi fattori economici, politici e militari la crisi dell'Impero e non certo all'avvento di una nuova religione, alcune osservazioni del commento lasciano trapelare una visione storiografica superata e fuorviante: che cioè il paganesimo abbia provocato la corruzione morale dei Romani, allontanandoli dai valori fondanti e positivi della loro religione arcaica ed agricola, decretandone così la perdita d'identità e la conseguente decadenza. All'interno di questo mondo "corrotto", il sorgere del cristianesimo è dipinto come la risposta di Dio affinché gli uomini ritrovino la «via della

---

<sup>132</sup> Il concetto di sincreti (sincronismo + sintesi) indica «la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visibile puntale quando questi accadono contemporaneamente, e ciò indipendentemente da ogni logica razionale». M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Parigi 1990, trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, pp. 65-66.

<sup>133</sup> Come nella descrizione delle attività quotidiane della *mater familias*: «Non un attimo di requie. Con i figli che mi pesano sulle spalle, mi devo occupare di tutto: sorveglio gli schiavi e lavoro nei campi, perché gli dei aiutano chi s'aiuta. E mi trovo presto vecchia, con la pelle cotta dal sole e piena di rughe. E devo fare un bel pezzo di strada a piedi, per andare al mercato. Ma almeno vedo qualcuno e si può scambiare quattro chiacchiere». Dal commento del film.

<sup>134</sup> «Voce di donna (invocativa): "Come possiamo non venerare gli dei se viviamo in mezzo a noi? Chi dà vita alle piante, chi fa maturare il grano o scatena la tempesta se non gli dei? Invisibili ci guardano dalle piante e dalla terra dove abitano. Che essi accettino le nostre offerte di focacce, di fiori, come prova di devozione e rispetto. E in tempo di raccolto versiamo negli orci sacri il vino, per ringraziarli della loro protezione. E preghiamo."» AZ, sezione 1, faldone 43, unità 1544, *commento dattiloscritto di Cesare e Cristo*, p. 14.

<sup>135</sup> «Quando ho preso i voti vestali, ero ancora bambina. Ho rinunciato alla vita rinchiudendomi in clausura, per la dea. Con questa tunica accollata non mi sembra neppure di essere una donna. Ma devo castigare la mia femminilità, dice il Sommo Pontefice, perché appartengo a Vesta, per vigilare il fuoco sacro. Ed è così che passo il tempo, fra riti e preghiere. Non posso neppure alzare gli occhi sugli uomini, pena la flagellazione e la morte.» Dal commento del film.

giustizia», incarnata dagli ideali e dalle norme della nuova religione<sup>136</sup>. Il percorso che il film intende tracciare è insomma quello dalla purezza primigenia della religione pastorale alla corruzione del politeismo e della religione di stato, riscattato dal sorgere di una nuova purezza che si manifesta nel culto cristiano. Anche riguardo ai cosiddetti popoli barbari, il film si chiede se «siano davvero barbari o semplicemente incorrotti; certamente rozzi, non indeboliti dalle comodità e dal lusso, con poche ma salde convinzioni religiose, come una volta i Romani primitivi<sup>137</sup>». Anche se traccia correttamente le cause e i fenomeni di trasformazione del mondo antico (riforme economiche e agrarie mancate, crisi inflazionistiche, speculazione economica e corruzione, pressione militare ai confini) il film lascia dunque trapelare sottotraccia una visione della storia come alternanza di fasi di purezza e decadenza morale; visione più affine a una lettura spiritualista e teleologica della storia (tutto conduce all'avvento del cristianesimo) che non con un'imparziale analisi storiografica. Ma a Zucchelli, evidentemente, interessa tracciare un quadro che sia drammaturgicamente interessante, e lo scontro paganesimo-monoteismo, corruzione-purezza, luce-buio che il film adombra è funzionale a questo scopo.

Nel successivo (e ultimo) film, il regista impone all'esplorazione della civiltà romana che compie ormai dal 1960, e nello specifico del mondo militare, una struttura completamente narrativa. È incerta la data di questo film (manca il visto censorio rilasciato dal Ministero), ma gli elenchi dell'Archivio Zucchelli lo collocano nel 1967<sup>138</sup>. *Memorie di un legionario* è un vero e proprio centone dei precedenti. Il protagonista, il legionario Caio Valerio, sepolto in una necropoli sulla via Appia da dove la narrazione prende le mosse, ripercorre in prima persona la propria vita da soldato romano e tutte le fasi di una campagna di conquista in una provincia straniera, sotto la guida dell'Imperatore: partenza, marce in un territorio sconosciuto, costruzione di ponti e accampamenti, sortite notturne, scontri coi nemici, assedi e distruzioni di città, fino al rientro in patria dove l'imperatore riceve il trionfo, mentre i soldati nemmeno la terra e la pensione che erano state loro promesse.

Il racconto si snoda esclusivamente attraverso una narrazione in prima persona che si rivolge direttamente allo spettatore, con ampio uso di rumori ambientali giustapposti alle immagini; immagini tratte nella quasi totalità dei casi – senza però che ne sia mai esplicitata l'origine – da rilievi di colonne celebrative e archi di trionfo. Anzitutto, la Colonna Traiana e quella Aureliana, il cui fregio ininterrotto (mediato da riproduzioni fotografiche) si presta naturalmente ad essere trasposto in un lungo, continuo carrello laterale della camera; i rilievi degli archi di Traiano a Benevento, di Tito, Settimio Severo e soprattutto Costantino a Roma – quest'ultimo presenta rilievi di varie epoche differenti, e i repentini mutamenti di stile da un'inquadratura all'altra sono ben ravvisabili – dove la regia si struttura con inquadrature fisse, isolando i dettagli e articolandoli con il montaggio, che nelle scene di battaglia si fa serrato per esprimere concitazione e violenza. Non c'è interesse a collocare storicamente le opere d'arte che forniscono il materiale visivo alla narrazione, e nemmeno la narrazione stessa: a quale campagna ha partecipato il fantomatico Caio Valerio? In quale provincia, per la conquista di quale città? Sotto quale imperatore? Sono specificazioni cui il film – rivolto in particolare a un

---

<sup>136</sup> «I cristiani in un mondo dominato dalla forza parlavano d'amore, al lusso opponevano la semplicità, all'arroganza l'umiltà, alla ricchezza la comune povertà, al dilagante scetticismo la fede in un mondo migliore.» Dal commento del film.

<sup>137</sup> Dal commento del film.

<sup>138</sup> Va segnalata anche la presenza di un film a regia Zucchelli, dal titolo *La forza di Roma*, registrato con visto di censura 44456 datato 28 dicembre 1964, di cui non c'è però traccia nell'AZ.

pubblico di ragazzi – non intende neppure lontanamente alludere, limitandosi a tracciare un quadro molto generale, e finanche stereotipato, della guerra e dell'esercito romano.

Incorniciano la vicenda le sequenze di apertura e chiusura nella necropoli etrusco-romana, forse le parti migliori del film in cui traspare un tono elegiaco e una fascinazione per le rovine quasi di gusto romantico, mentre la voce narrante riflette sulla caducità della vita. Il tema militare al centro della pellicola non si traduce mai infatti in un'esaltazione della guerra; il testo di Zucchelli e Natale presenta anzi accenni spiccatamente pacifisti, ben lontani da retoriche celebrative. Nel rievocare la propria vita il protagonista afferma di essere tra i molti «che della guerra non hanno conosciuto i profitti e la gloria, ma il dolore». L'esercito è una macchina spersonalizzante dove «non ti devi mai dimenticare che per Roma tu, legionario, sei soltanto un numero. Quello che conta è soltanto la vittoria<sup>139</sup>». Il tono diventa veemente nell'espone un sistema di sfruttamento che arricchisce pochi a spese di molti («è sempre la stessa storia, tu fai le guerre e gli altri le sfruttano. Con questo grano che stiamo falciando si arricchirà molta gente, tranne noi che l'abbiamo conquistato<sup>140</sup>») e arriva a esprimere umana pietà per i nemici uccisi e ridotti in schiavitù, concludendo con l'ammissione della perdita di qualunque senso di fronte alla violenza. «Ecco il vero volto della guerra: migliaia di caduti, di mutilati che dovranno essere mantenuti dall'elemosina statale, migliaia di famiglie distrutte. Mi chiedo se tutto ciò abbia un senso, per noi come per loro, poiché i morti non hanno patria<sup>141</sup>.» Sono affermazioni esplicite e ricorrenti, e, se è vero che ogni film storico parla sempre di un doppio tempo – apertamente del tempo che narra, metaforicamente del tempo in cui è realizzato – viene da chiedersi se *Memorie di un legionario*, questo resoconto di una campagna di conquista da parte di una potenza imperiale in una terra lontana e sconosciuta, non risuoni di echi e suggestioni – magari inconsapevoli per il suo stesso autore – con un certo clima di contestazione e pacifismo che aleggia alla metà degli anni Sessanta.

Certamente, con *Memorie di un legionario*, si possono fare due considerazioni conclusive su quello che si potrebbe chiamare il “nucleo sull'antico” dei film di Zucchelli. Anzitutto, la tendenza narrativa che si riscontra già alla fine degli anni Cinquanta e che acquisisce progressivamente sempre più preponderanza regola qui l'intera struttura filmica, creando forse il film più “emmeriano” di quest'autore, nel quale le opere si prestano allo sviluppo di una narrazione che nulla ci comunica di esse. In secondo luogo, come gli altri film, il fatto di essere costituito da sequenze di riuso insieme a nuove scene girate ad hoc ci fa capire la perfetta unità di stile che, nel corso degli anni, Zucchelli mantiene. Soprattutto in questo caso i suoi film, che esaminati per evidenti ragioni discorsive in successione, dovrebbero essere considerati in parallelo, con una visuale onnicomprensiva che ne riveli passaggi, migrazioni, ripetizioni, punti di contatto. Più che di una successione lineare è perciò più corretto parlare, in questo caso, di una “costellazione complessa” con direzioni di scambio sempre a doppio senso e mai univoche tra questi film che costituiscono, a ben vedere, un'unica grande riflessione-narrazione sull'antichità.

---

<sup>139</sup> Dal commento del film.

<sup>140</sup> Dal commento del film.

<sup>141</sup> Dal commento del film.

## «In questo strano ambiente del cinema...»

Alcuni film di Zucchelli, al termine di questo immaginario “viaggio in Italia”, mancano ancora all’appello.

Uno di essi è forse il più canonico dei film sull’arte dell’intera produzione. *La grande stagione*, del 1962, è un panorama della pittura toscana, tra Siena e Firenze, a partire dal XIII secolo e fino alle soglie del Cinquecento: il Rinascimento toscano dunque – fiorentino per l’esattezza, dal momento che l’attenzione su Siena non va oltre i trecentisti – un tema quasi d’obbligo per chi si cimenta con il documentario d’arte in Italia<sup>142</sup>. L’impianto storiografico è quello delle vite vasariane, e il film, che illustra in sequenza alcune opere dei maggiori maestri, costruisce una visione teleologica dell’arte, culminante nelle opere di Leonardo e Michelangelo alle soglie del XVI secolo.

Il film persegue uno scopo prettamente didattico per un pubblico che abbia bisogno di avvicinarsi alla pittura, senza tentare di sviluppare discorsi critici approfonditi su singole opere o autori: a ciascun dipinto, anche i più noti e importanti, non sono dedicate più di quattro o cinque inquadrature (in media solo due o tre), dunque il tempo di fruizione dello spettatore è limitato, sebbene la camera consenta di portarlo a distanza ravvicinata: una visione privilegiata ma forse troppo rapida per essere davvero significativa. È l’unico caso in cui Zucchelli si occupa di pittura rinascimentale, ricorrendo a scene e sequenze nuovamente prese in prestito da altri film: in particolare, alcune immagini della parte su Siena coincidono con inquadrature nei film *Madonne senesi* e *Sano di Pietro* di Mario Verdone, conservati nell’Archivio Zucchelli, e che dunque il regista conosceva e aveva a disposizione: non solo inquadrature di alcuni dipinti, ma anche panoramiche sulla città e sulla cattedrale<sup>143</sup>.

Un piccolo sottogruppo peculiare del corpus zucchelliano è composto da film che potremmo definire “tematici” poiché, prendendo un soggetto ampio ma ben individuabile, ne seguono l’evoluzione storica dall’antichità ai giorni nostri attraverso le tracce lasciate da reperti archeologici, siti monumentali, opere d’arte, strumenti e oggetti di lusso. I due film in questione, entrambi datati 1961, sono *La fiaccola* e *Uomini e mare*.

Il primo sviluppa un percorso sul tema dello sport, dell’agonismo, della competizione nel corso della storia dell’Occidente. È ancora fresco il ricordo dell’Olimpiade di Roma del 1960, per la quale Romolo Marcellini aveva realizzato il documentario di grande successo *La grande olimpiade*, e il tema sportivo deve dunque apparire a Zucchelli come a molti altri un soggetto utilmente sfruttabile. Il film, non a caso, si apre e si chiude con il riferimento alle olimpiadi, dapprima quelle antiche, quindi le ultime, per le quali nel 1958 era stato eretto il Palazzo dello Sport di Roma, progettato da Marcello Piacentini e Pier Luigi Nervi. La struttura del film predilige alcune pratiche sportive, come la lotta e il pugilato per l’epoca romana, i duelli medievali (con una lunga sequenza dedicata alle armi e alle armature di pregio dell’Armeria dei Medici di Firenze), le regate veneziane del Settecento. Il film è fotografato in uno splendido bianco e nero (alla fotografia è sempre Franco Vitrotti) apprezzabile fin dalla sequenza dei titoli

---

<sup>142</sup> Roberto Natale, collaboratore di Zucchelli, aveva realizzato nel 1959 un documentario dedicato all’arte dei primitivi italiani, in particolare senesi e fiorentini, intitolato *Fiaba e vita nell’arte italiana*. Prodotto dalla Urbe film, non è escluso che vedesse coinvolto in qualche maniera anche Zucchelli, forse come produttore o sceneggiatore.

<sup>143</sup> Riguardo alla produzione filmica di Verdone cfr. I. PERNIOLA, *Imparare insegnando: sul cinema documentario di Mario Verdone*, «Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia», n. 588-589, 2017, pp. 109-124.

di testa in cui la macchina da presa compie lunghi e sinuosi movimenti attorno a statue e statuette di tedofori, in omaggio alla fiaccola olimpica che dà il titolo al film. Proprio nell'illustrazione delle sculture la regia di Zucchelli e la fotografia di Vitrotti (al montaggio è Misa Gabrini con la supervisione di Mario Serandrei) danno il meglio, riuscendo a conferire loro movimento e dinamismo.

*Uomini e mare* affronta invece il tema della navigazione, dalle prime barche in giunchi di epoca egizia ai moderni sommergibili, alle grandi portaerei, ai transatlantici. Opera d'ingegneria, simbolo del viaggio e dell'esplorazione, mezzo di commercio e di guerra, la nave riassume innumerevoli significati e si presta a una trattazione ampia, che può diramarsi nelle direzioni più diverse: «la nave [...] diviene il segno fragile ma sicuro dell'evoluzione di civiltà spesso tra loro sconosciute<sup>144</sup>». Nel percorrere la storia della navigazione e delle grandi scoperte geografiche, la sceneggiatura sottolinea il continuo perfezionamento della tecnica, che evolve di epoca in epoca in maniere inimmaginabili. Ogni volta che la navigazione sembra raggiungere un grado di perfezione insuperabile, la successiva epoca dimostra l'erroneità di tale convincimento, perfezionando ulteriormente navi, strumenti e porti. Al centro del film sta anzitutto la fascinazione per le navi in tutte le loro epoche, dalle imbarcazioni da guerra romane a quelle vichinghe, dalle galere veneziane ai galeoni secenteschi e ai velieri settecenteschi: l'uso di modellini in scala è ricorrente in tutto il film. Accanto a essi, il materiale iconografico è costituito soprattutto da carte geografiche del XVI e XVII secolo, stampe della stessa epoca sulle popolazioni indigene delle Americhe e dell'Oceania, illustrazioni del XIX secolo riguardanti tempeste o naufragi durante i viaggi atlantici tra America ed Europa, fino a fotografie e filmati di repertorio di battaglie navali della Prima e della Seconda Guerra Mondiale.

Il progetto di *Uomini e mare* è strettamente legato all'unico film autenticamente di fiction di Zucchelli, un mediometraggio del 1960 intitolato *I prigionieri del mare*, dal quale sono tratte alcuni frammenti per il documentario del 1961. Ispirato alla letteratura per ragazzi e ad alcuni grandi romanzi sul rapporto tra uomo e mare – da *Ventimila leghe sotto i mari* ai romanzi salgariani, da *Moby Dick* a *Il vecchio e il mare* – *I prigionieri del mare* racconta l'avventurosa vicenda di due bambini che prendono il controllo di un sottomarino e scoprono in una grotta subacquea un vecchio naufrago bloccato dalle maree, che i due intendono salvare, mentre imparano a conoscere e apprezzare meglio il mondo marino. Se escludiamo *Sogno a Venezia* – maggiormente contaminato però con le istanze del documentario d'arte – *I prigionieri del mare* è la principale incursione del regista nel film per ragazzi, altro genere da lui sempre prediletto (tant'è che la maggior parte dei suoi documentari sono “prodotti per la gioventù”), e cavalca anche la coeva moda per le riprese e le ambientazioni subacquee.

A questi due film tematici è necessario aggiungerne un terzo, sul quale non è stato ancora possibile fare completa chiarezza. Dopo lo sport e la navigazione, è la caccia a essere tematizzata nel film *Diana*, la cui regia è attribuita, tanto nei titoli di testa quanto nel visto di censura, al pittore bergamasco Orfeo Locatelli, con il quale Zucchelli aveva certamente rapporti a causa della sua attività con la Galleria della Rotonda<sup>145</sup>. Zucchelli non compare nemmeno

---

<sup>144</sup> Dal commento del film.

<sup>145</sup> I Locatelli sono una vasta stirpe di artisti originaria di Bergamo e attiva dalla metà del XIX, periodo di attività del capostipite Giuseppe. Ne seguiranno le orme i figli Luigi e Giovanni Battista, che passeranno a loro volta il testimone ai rispettivi figli: Romualdo, Raffaello e Stefano (figli di Luigi) e Luigi, Ferruccio e Orfeo (figli di Giovanni Battista). Quest'ultimo, nato nel 1919, studia presso l'Accademia Carrara e affianca per tutta la vita al mestiere di insegnante presso un liceo artistico quello di pittore: espone più volte a Bergamo, soggiorna spesso a

come produttore, ma le affinità con *Uomini e mare* e *La fiaccola* sono troppo vistose per poter essere ignorate, a partire dall'anno di realizzazione e da tutta la troupe (fotografia di Vitrotti, montaggio della Gabrini, testo di Natale recitato da Emilio Cigoli, musiche di De Masi), per finire con la casa di produzione, l'Urbe film. La struttura è assolutamente coincidente con gli altri esempi zucchelliani: un prologo che introduce il tema, messo appositamente in scena per la camera – in questo caso, la gita di un gruppo di scout che da Bergamo si recano in Val Camonica per visitare le celebri incisioni rupestri –, seguito dalla trattazione del soggetto nelle sue varie declinazioni. Lo stesso Zucchelli, in una lettera, include *Diana* senza alcun problema in un trittico composto da *Uomini e mare* e *Di là dalla gloria*<sup>146</sup>, indicandolo come soggetto e regia di «Mario Rossi». La lettera è una richiesta di autorizzazione per alcune riprese a Roma, che devono dunque essere avvenute congiuntamente per tutti e tre i film: il sospetto che il film sia stato realizzato almeno in parte da Zucchelli (con il «Mario Rossi» della lettera utilizzato come semplice e poco fantasioso pseudonimo) e poi attribuito a Orfeo Locatelli non è perciò così peregrino come potrebbe apparire a prima vista. Rimane la domanda sul perché di un'operazione simile, a cui finora le ricerche d'archivio non hanno fornito risposta.

Esaminati i film di Zucchelli singolarmente e per gruppi tematici omogenei, tentiamo di gettarvi uno sguardo finale più ampio, in una panoramica che li abbracci complessivamente per cogliere i caratteri peculiari di questo autore, la cui cifra personale, pur mediata da uno sguardo di apparente e rigorosa oggettività, è chiara e costante. Il cinema di Zucchelli è un cinema “medio”, che produce opere di evidente qualità formale, ma che tuttavia non raggiunge risultati espressivi o profondità di visione critica sull'arte pari ad altri documentari coevi (anche restando nel solo campo del film sull'arte, per esempio quelli di Andreassi o, senza guardare troppo lontano, dallo stesso Maltese), mantenendosi sempre nel solco di una concezione e di un utilizzo canonici del medium cinematografico: informare, spiegare, educare anzitutto; intrattenere e dilettere in secondo luogo.

A questa primaria concezione del cinema come mezzo divulgativo risponde il controllo serrato che l'autore attua sulla forma filmica, tanto a livello visivo – con una regia e un montaggio chiari, semplici, cristallini – quanto a livello sonoro, e in particolar modo nel commento parlato. Come peraltro comune per la stragrande maggioranza dei documentari dell'epoca, la voce fuori campo è la pervasiva e costantemente affermativa emanazione di un'*auctoritas* che stabilisce e sancisce il senso delle immagini mostrate, anche a costo di una certa ridondanza quando il commento diviene meramente descrittivo. Esso è perciò lo strumento principale con cui la polisemia dell'opera d'arte viene ricondotta a un orizzonte di senso ben preciso, instradata in un'unica e ben definita chiave di lettura che cancelli possibili versioni alternative. Lo rivela la pratica del continuo riutilizzo di sequenze da un film all'altro, che necessitano ogni volta di un nuovo doppiaggio così che la mobile materia delle immagini, aperta a molteplici percorsi di senso, venga rimodulata in un'unica interpretazione. Per il regista bergamasco, il cinema è un linguaggio di straordinaria chiarezza e immediatezza comunicativa, perfettamente governabile in tutte le sue componenti, un medium all'apparenza “trasparente” il cui messaggio può essere costruito e veicolato allo spettatore senza timore che questi lo fraintenda o lo interpreti in maniera personale.

---

Bologna, Roma e Parigi ed è tra i fondatori del Gruppo Bergamo nel 1956, teso a rilanciare il panorama dell'arte contemporanea in città, ma che si scioglie dopo appena due anni.

<sup>146</sup> AZ, sezione 1, fascicolo 42, unità 1537, lettera di Nino Zucchelli a Agostino Zanelli del 27 settembre 1961.

La spinta didattico-educativa, l'ansia di spiegare, specificare, istruire il pubblico è il tratto certamente più evidente dei suoi film, quello che, appianando e annullando tutte le possibili ambiguità delle immagini, toglie anche la possibilità allo spettatore di partecipare alla costruzione del senso, e non solo di riceverlo pedissequamente. Da qui deriva la reiterata messa in scena dell'atto di spiegare ed educare. Caratteristica fondamentale degli impianti drammaturgici dei film zucchelliani, effettivamente realizzata o solo ipotizzata in fase di sceneggiatura, è infatti la tematizzazione del processo di trasmissione e di apprendimento della cultura, impartita da una figura autorevole a un personaggio discendente, in età giovanile: lo schema insomma del professore e dell'allievo, talvolta esplicito (*I tre mondi*, *Di là dalla gloria*, *Cesare e Cristo*), talaltra declinato in varianti come quella della maschera Beatrice, del vecchio Arlecchino, del pittore Francesco Guardi o del padre custode del museo che istruiscono Peppino/Tonino (*Sogno a Venezia*, *Vita e luoghi di Arlecchino*, *Nel regno del colore*), o del nonno che ricorda e racconta al nipote (*Cent'anni fa*). Sono modalità che comportano sfumature diverse (il ricordo del nonno ha una connotazione ovviamente diversa dalla lezione dell'insegnante, e questa differenza ha forti ripercussioni sul tono generale del film), e che tuttavia chiarificano la natura anzitutto didattica di tutti i film. È facile intuire, inoltre, come per Zucchelli, nelle due figure di questi preamboli, si riflettano i diversi ruoli nell'economia del film: il regista nelle vesti del docente, dell'esperto, colui che «insegna a guardare la pittura» (per richiamare le parole di Guardi in *Sogno a Venezia*), mentre lo spettatore è il ragazzino annoiato dall'arte ma che, attraverso questa visione abilmente condotta, acquisirà un bagaglio di conoscenze vivendo al contempo una piacevole avventura dello sguardo. In queste brevi sequenze, dunque, sembra di poter scorgere l'unico elemento di riflessione esplicita dell'autore sullo statuto e sulla funzione del cinema. Sebbene Marco Bertozzi affermi che il cinema zucchelliano sia privo di una componente metalinguistica<sup>147</sup> (affermazione con la quale, a livello generale, non si può che essere d'accordo), nella ricorrenza della messa in scena della dinamica allievo-maestro si può però individuare un tentativo di riflessione, certamente contenuto e semplice, ma chiaro: cinema un mezzo d'educazione e formazione, dal linguaggio accessibile al pubblico di qualunque fascia d'età e d'istruzione.

La fiducia che Zucchelli dimostra da un lato per le possibilità educative del medium, dall'altro per la trasparenza comunicativa del suo linguaggio ne fanno una figura quasi (tardo)positivista, moderno e antico al contempo: antico perché «ancorato a un sistema di norme che attengono alla conservazione e all'aderenza a un "certo discorso" sull'arte "bella"<sup>148</sup>», ossia a una certa maniera tradizionale di affrontare, spiegare, comprendere e apprezzare l'arte; moderno per una certa fiducia nel progresso (un tratto che emerge con evidenza nelle visioni quasi teleologiche dell'infinito miglioramento di mezzi di trasporto e scoperte in *Uomini e mare* o *La fiaccola*), fintanto che sia progresso positivo, controllabile, capace di trainare ed unire arte, industria, artigianato, comunicazione. Ciò che manca, almeno a guardare i film, è invece un'esplicita consapevolezza degli aspetti imprevisi e negativi della modernità, intuiti ma non elaborati, che altri autori negli anni Sessanta già indagano con ampiezza e profondità di vedute tanto nel cinema di finzione quanto nel documentario. Ci riferiamo ai problemi sociali e politici del paese, al nuovo volto delle città, alla crisi identitaria collettiva e all'alienazione individuale che nel secondo dopoguerra divengono soggetto di molto cinema italiano. Del portato problematico della modernità sembra non esserci traccia nella filmografia zucchelliana:

---

<sup>147</sup> M. BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, p. 48.

<sup>148</sup> Ivi, p. 49.

«l'Italia di Zucchelli sembra appartenere a quella stereotipata galassia iconografica – i resti, le rovine, la storia, la commedia dell'arte – propagata dalla pubblicistica turistica e di viaggio<sup>149</sup>». L'effetto cartolinesco è sempre in agguato: si veda la Venezia dei film sulle maschere, che anche nelle sequenze sui quartieri meno noti non raggiunge il vibrante realismo lirico di *Venezia minore* di Pasinetti, omaggiato con una citazione diretta nei dialoghi; effetto che, nel caso di Milano, è accentuato dalla completa sostituzione della città con la sua immagine filtrata dalla pittura. Ma l'intento di Zucchelli non è mai di restituire un'immagine "neorealista" dell'Italia bensì, senza necessariamente tacciarlo di cavalcare gli stereotipi, di rappresentare l'Italia non *com'era*, ma *come desiderava rappresentarsi*. E questo non per scopi propagandistici o per disconoscere tragedie e problemi della nazione di allora, ma per autentico amore di quell'immagine e delle sue componenti (l'arte, l'antico, il teatro): un amore di cui Zucchelli si fa araldo ma che doveva probabilmente accomunarlo a molti altri italiani. Immagine che è componente primaria di un'identità radicata e tradizionale, riaffermata di fronte a un'inesprimibile minaccia rappresentata proprio dagli aspetti della modernità difficilmente controllabili, dagli effetti collaterali della galoppante rinascita economica e industriale e dai conseguenti mutamenti sociali e culturali, tutti fenomeni perfettamente coevi al decennio di attività registica di Zucchelli.

Se il cinema "medio", come abbiamo definito quello zucchelliano, ci permette di riportare a galla il "sommerso" dell'epoca e dei contesti che l'hanno prodotto<sup>150</sup>, in questo specifico caso il portato più interessante è questa sotterranea inquietudine verso un cambiamento repentino e una radicale trasformazione per alcuni aspetti positivi, per altri fonte di profonda destabilizzazione. La risposta del regista è il rifugio nel mondo dell'arte (nella Città Alta di Bergamo, nell'Accademia Carrara, nel teatro, nella pittura o nell'antichità), che sembra garantire familiare continuità con il passato, certezze nel panorama mutevole della modernità, consolanti e nostalgici ricordi di tempi e luoghi perduti. Il "nucleo milanese" dei film è in questo senso paradigmatico. Alla moderna città che avanza, anzi alla "città che sale" per dirla come i futuristi, Zucchelli contrappone la visione di una Milano ormai scomparsa, quasi negandone il nuovo volto. La sequenza iniziale – prospettata ma non realizzata – del dialogo tra nonno e nipote connota in questo caso tutto il film, più che come un istruire, come un rimembrare, un atto di memoria intriso di ironia e malinconia nel tratteggiare la città ancora provinciale del XIX secolo, ma a dimensione d'uomo e rassicurante. Nelle parole del giovane Franco, che si dispiace che non esistesse allora il cinematografo, troviamo poi una fulminea apertura sul ruolo del cinema in questa particolare circostanza: non solo mezzo di registrazione o strumento formativo, ma anzitutto macchina della memoria, capace di riportare indietro nel tempo come, nei film veneziani, di far entrare nel mondo onirico delle maschere. Macchina per registrare, guardare, educare, ricordare, sognare: tutte operazioni i cui confini, nei film di Zucchelli, appaiono spesso labili.

L'avventura cinematografica di Zucchelli si conclude nel giro di un decennio.

L'Archivio Zucchelli attesta delle proiezioni in alcune serate organizzate a Milano, Bergamo, Roma, partecipazioni a festival italiani e internazionali, ma di una reale, capillare distribuzione non vi è traccia. Era estremamente difficile per gli indipendenti, anche se ammessi alla programmazione obbligatoria o vincitori di premi di qualità, riuscire a ottenere una regolare

---

<sup>149</sup> IBIDEM.

<sup>150</sup> IVI, p. 52.



distribuzione nelle sale senza passare dalle major del documentario dell'epoca<sup>151</sup>. La Corona cinematografica contatta Zucchelli per proporsi come distributrice dei suoi film, ma un simile accordo prevedeva la cessione dei diritti e dei proventi del film, circostanza che spinge probabilmente Zucchelli a rifiutare la proposta<sup>152</sup>. Non è da escludere che egli, sempre abile a captare le tendenze culturali, avesse avvertito i nuovi indirizzi che il cinema stava prendendo (la fine delle sue regie a metà anni Sessanta coincide con il passaggio del Gran Premio Bergamo del film sull'arte e d'arte a Concorso del film d'autore), intuendo però che queste forme emergenti non erano nelle sue corde. E ugualmente da non dimenticare è la relativa estraneità e il distacco critico che il bergamasco mantenne con il mondo del cinema (nonostante gli importanti contatti su cui poteva contare), guardato con ironico disincanto: «In questo strano mondo del cinema tutti si sentono se non proprio degli attori qualcosa di più e di meglio di altri che operano fuori di tale ambiente<sup>153</sup>».

Sotto molti aspetti, il caso di Zucchelli è esemplare di modalità diffuse di intendere e realizzare il film sull'arte in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta. Anzitutto, i suoi documentari sulle arti si avvicinano e talvolta si interpolano ad altre tipologie di cortometraggio, oltrepassando le rigide suddivisioni che sembra di scorgere in qualche caso nelle discussioni teoriche: il documentario d'arte può così intrecciarsi al film d'avventura e per ragazzi, turistico, genericamente storico, mantenendo pur sempre un forte intento didattico e divulgativo, vera firma metodologica di Zucchelli, in questo pienamente figlio della propria epoca. La sua attività è un chiaro esempio delle pratiche di riuso ampiamente diffuse nel mondo del documentario, e delle strategie mirate a trarre il massimo profitto dal sistema legislativo ed economico che lo regolava. Inoltre, getta luce sulle modalità discorsive del film sull'arte di quegli anni che, da un lato, vedono una sempre maggiore preponderanza dell'elemento narrativo, mentre dall'altro assumono una crescente ripetitività e non riescono a rinnovarsi nel corso degli anni Sessanta, rimanendo legati ai modelli del decennio precedente. Infine, la parabola registica di Nino Zucchelli dimostra brillantemente che all'interno della produzione corrente e media del documentario, sulla quale si è spesso tentati di generalizzare, le singole personalità registiche siano sempre in grado di approntare soluzioni e poetiche specifiche, fortemente sintomatiche del clima culturale che caratterizza un certo periodo o contesto, dunque rilevanti per ricostituire una storia culturale. In questo senso, l'analisi della filmografia di Zucchelli fornisce un contributo importante alla comprensione non solo del film sull'arte ma anche di come il rapporto tra arti, patrimonio culturale e produzione cinematografica prendesse *concretamente* forma in un contesto sia locale che nazionale, attraverso una figura che fungeva letteralmente da punto di convergenza di interessi, attività, ambiti disparati; figura proprio per questo non scevra da contraddizioni interne.

Il parallelo impegno di Zucchelli come regista cinematografico e come direttore della rassegna bergamasca appare tanto più sorprendente se si rileva la distanza di sensibilità che separa il suo operato in questi diversi ambiti d'azione. Bisogna dunque concludere rimarcando la caratteristica già messa in luce in chiusura del precedente capitolo<sup>154</sup>: la contraddittorietà di Zucchelli, che emerge non all'interno del suo corpus filmico – perfettamente compatto e coerente nelle tematiche, nello stile, nello spirito intellettuale che lo fondano e lo animano –

---

<sup>151</sup> Cfr. capitolo IV, § *Un «cortometraggio documentario»*.

<sup>152</sup> M. BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, p. 50.

<sup>153</sup> N. ZUCHELLI, *Divagazioni sul "Giulio Cesare" e i musicisti bergamaschi*, «Rivista di Bergamo», anno VII, n. 1, gennaio 1956, p. 5.

<sup>154</sup> Cfr. capitolo VI, § *Siti e riti di passaggio*.

bensi a un livello superiore, nella relazione tra la sua personalità registica e le altre attività da lui portate avanti, anzitutto quella di direttore e selezionatore del Gran Premio. Forse, constatata questa contraddittorietà, sarebbe però errato soffermarvisi troppo, dandole un peso eccessivo o una connotazione meramente negativa, come se le posizioni del regista inficino quelle del direttore di festival o viceversa, invece di accettare serenamente la complessità di una figura tanto vivace. Tradizionalista nelle sue opere filmiche e avanguardista nell'apprezzamento delle altrui, Zucchelli dimostra proprio nell'armonia di questi tratti antitetici il suo sincero e appassionato amore per il cinema, un cinema vissuto nelle più diverse forme: fatto da regista, valorizzato da direttore di una rassegna, apprezzato da esperto, amato da cinefilo.

## CAPITOLO VIII

# «TRA LA PARAFRASI POETICA E L'ESPLORAZIONE SCIENTIFICA». I FILM DI CORRADO MALTESE

### Verso il cinema

Stando alle parole di Mario Bernardo, fedele collaboratore e direttore della fotografia, alla metà degli anni Novanta i film sull'arte di Corrado Maltese risultavano scomparsi, forse irrimediabilmente persi: «una ricca produzione documentaristica sparita nel degrado e nell'oblio come la maggioranza dei buoni documentari italiani<sup>1</sup>», aggiungendo: «impareggiabili documenti, preziosi per la storia dell'arte, che l'incuria, il disprezzo per la conoscenza e la smania per il profitto hanno gettato nell'oblio, nel degrado, o hanno distrutto per sempre<sup>2</sup>».

Fortunatamente, questa sorte certamente toccata a molti documentari dell'epoca ha colpito solo in parte quelli di Maltese, conservati (non tutti, ma buona parte) presso l'Archivio Zucchelli della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo: non solo quei cortometraggi nei quali Nino Zucchelli ebbe parte attiva, come produttore e aiuto regista, ma anche i successivi, realizzati quando, almeno ufficialmente, le strade dei due si erano allontanate.

La stagione registica di Maltese si sviluppa nel breve volgere di sei anni, dal 1953 al 1959. Non realizzerà più film dopo questa data, forse per le varie difficoltà connesse a simili imprese e per l'aumentare degli impegni accademici. L'interesse e l'attività di Maltese nei confronti del cinema come mezzo ausiliario allo studio e alla conoscenza dell'arte si collocano in un più ampio quadro che nei decenni successivi, abbandonata l'immagine fotocinematografica, vedrà lo storico dell'arte romano volgersi pionieristicamente all'immagine "numerica", all'elettronica, all'informatica applicate alla tutela del patrimonio culturale. Si richiameranno in chiusura di capitolo questi successivi sviluppi, che in parte esulano dallo studio che qui si intende intraprendere, limitato ai documentari degli anni Cinquanta. È già possibile anticipare, tuttavia, che l'approccio di Maltese è ben diverso da quello di Zucchelli: alla vena prettamente divulgativa accompagnata da elementi di ricostruzione finzionale che mitigano l'aspetto documentaristico e avvicinano i film del bergamasco a una sorta di "intrattenimento culturale" pensato principalmente per un giovane pubblico in età scolare, Maltese oppone un metodo e uno sguardo rigorosi, che indagano l'arte con lo scrupolo e la preparazione dello storico dell'arte, dopo «ricerche che egli approfondiva fino all'esasperazione con cura e discernimento. Lo studio mirava ognora a evidenziare i significati più reconditi [*dell'opera*], a far risaltare più che la bellezza apparente il significato universale, il pensare dell'autore, la cultura e i drammi del suo tempo<sup>3</sup>». Siamo, con Maltese, vicini al territorio del cinema come mezzo di

---

<sup>1</sup> M. BERNARDO, *Un critico con la cinepresa*, in S. MARCONI (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Quasar, Roma 1997, p. 101.

<sup>2</sup> IVI, p. 104.

<sup>3</sup> IVI, p. 103.

divulgazione approfondita e anzi come possibilità della critica d'arte, affine alle indicazioni e agli esempi di Ragghianti o Haesaerts, capace di illuminare l'analisi filologica, la visione estetica, il percorso autoriale, il processo tecnico, le caratteristiche materiali e molti altri aspetti che l'opera contiene in sé e che la camera può rivelare.

Ma come si avvicina Corrado Maltese al mezzo cinematografico? Sono rintracciabili, a partire dagli anni Cinquanta, almeno una manciata di occasioni in cui egli si esprime pubblicamente, attraverso articoli e conferenze, sul cinema, e talvolta proprio sul film sull'arte. È un'attenzione che prelude alla volontà di realizzare lui stesso dei cortometraggi, tentando di rimediare ai difetti evidenziati in maniera ricorrente in questi scritti.

Prima di esaminare questi articoli, però, conviene tracciare il quadro generale nel quale si colloca la stagione cinematografica di Maltese. Gli anni Cinquanta rappresentano per lo storico dell'arte romano (ma nato a Genova da famiglia di origine siracusana nel 1921) un decennio importante, nel quale inizia ufficialmente la sua carriera universitaria: nel 1955 ottiene infatti la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna. Fino a quel momento, dopo la laurea presso l'Università di Roma con Pietro Toesca nel 1943, Maltese aveva lavorato (oltre che come assistente universitario fino al 1947) presso la Direzione delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, dove era divenuto segretario particolare di Ranuccio Bianchi Bandinelli e, dopo il superamento del concorso nazionale nel 1950, era stato ufficialmente affiliato nel ruolo di storico dell'arte. Sono anni di intensa attività presso istituzioni di rilievo centrale nella tutela del patrimonio artistico, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna guidata da Laura Bucurelli, il Gabinetto Fotografico Nazionale e la Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, con la quale collaborerà fino al 1964. Altrettanto ricca la produzione pubblicistica: iscritto fin dall'immediato dopoguerra al Partito Comunista Italiano, Maltese scrive regolarmente per un lustro (1949-1954) sull'«Unità» in veste di critico d'arte, concentrandosi in particolare sulla vivace scena artistica romana. Colpito e disilluso, come molti altri intellettuali, dalla sanguinosa repressione sovietica dei moti di Budapest del 1956, è tra i firmatari del *Manifesto dei Centouno* e in seguito uscirà dal Partito. Negli stessi anni compaiono numerosi articoli a sua firma per periodici di arte e cultura come «Realismo», «Il contemporaneo», «Arti figurative», «Emporium», ed è redattore di «Musei e gallerie d'Italia» dal 1956 al 1965.

La libera docenza ottenuta nel 1955 gli permette di svolgere un primo corso presso l'Università di Roma nel 1955-56, *I movimenti d'avanguardia in Italia dopo il 1870*, che rappresenta una tappa centrale degli studi culminanti nella pubblicazione della *Storia dell'arte in Italia tra il 1785 e il 1943*<sup>4</sup>. Nell'anno accademico successivo viene chiamato per l'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna dall'Università di Cagliari, dove rimarrà fino al 1969 (ricoprendo anche l'incarico di preside della Facoltà di Lettere e Filosofia) quando si sposterà a Genova; è in questo decennio cagliaritano che approfondisce lo studio dell'arte della Sardegna, pubblicando alcuni studi fondamentali sull'argomento<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960. Si veda in proposito F. SBORGI, *La "Storia dell'arte in Italia 1785-1943". Note e appunti*, in S. MARCONI (a cura di), *Studi e immagini in onore di Corrado Maltese*, pp. 85-90.

<sup>5</sup> C. MALTESE, *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, «Studi Sardi», vol. XVII, 1959-1961; C. MALTESE, con R. SERRA, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, De Luca, Roma 1962. Per la bibliografia completa di Corrado Maltese si veda *Bibliografia*, in S. MARCONI (a cura di), *Studi e immagini in onore di Corrado Maltese*, pp. 15-40.

In questi anni si consolida anche la sua personale visione dell'arte e della storia dell'arte. La traduzione nel 1951 del libro *L'arte come esperienza* del filosofo americano John Dewey<sup>6</sup>, preceduta da un'ampia introduzione e postillata con osservazioni lungo tutto il testo, è un momento importante, nella quale lo storico dell'arte italiano recepisce e discute profondamente alcuni concetti estetici, dimostrandosi acutamente critico su alcuni aspetti del disegno filosofico tracciato dall'autore. Concetti che si possono riscontrare in filigrana nel suo successivo pensiero storico-artistico: per esempio, la connessione tra arte e scienza, che resterà caposaldo della sua visione (è indicativa a tal proposito l'attenzione per gli artisti-ingegneri e inventori come Leonardo o, fin dalla tesi di laurea, Francesco di Giorgio Martini<sup>7</sup>), fino a una sostanziale coincidenza tra le due: «tra l'intellettivo e l'estetico non vi è nessuna differenza sostanziale ma solo differenza di accento. L'attività dello scienziato differisce cioè da quella dell'artista per una sfumatura, nel senso che l'artista ha da fare più da vicino con gli oggetti, “il suo pensiero è incorporato nell'oggetto con maggiore evidenza”, mentre lo scienziato si serve di simboli, di segni matematici e di formule che sono più lontani dalle cose reali<sup>8</sup>». Se arte e scienza non differiscono che per delle “sfumature” ma coincidono nell'essenza profonda, allora anche lo storico dell'arte, oltre che l'artista, coincide con lo scienziato: Maltese farà sempre propria, per tutta la carriera, la visione della storia dell'arte come “scienza dell'arte”, nella quale è possibile giungere a una conoscenza oggettiva anche grazie all'apporto indispensabile delle scienze naturali e computazionali (fisica, chimica, informatica). Riprova di questo radicato convincimento è lo stretto dialogo intessuto dallo storico dell'arte con i colleghi linguisti, scienziati, semiologi, restauratori. Ugualmente adombrato nell'introduzione a Dewey è il rifiuto di una distinzione di fondo tra atto estetico e atto artistico, il primo inteso come passivo e contemplativo (compiuto dallo spettatore), il secondo in senso attivo e produttivo (appannaggio dell'artista). «In realtà l'atto del “contemplare” è appunto un atto, è esso stesso un'azione pratica, e ha carattere estetico solo l'esperienza che unifica i due termini in un tutto percettivo. Il carattere dell'esperienza estetica è pertanto lo stesso sia per il produttore che per colui che la gode, anche se per il produttore l'unità tra il fare e il sentire è più chiara ed evidente che per ogni altro. Ogni esperienza estetica ha dunque carattere attivo<sup>9</sup>». Sono considerazioni che anticipano assunti sul ruolo fondamentale dello spettatore come partecipante alla creazione del significato dell'opera, che assumeranno grande importanza nella stagione degli studi semiotici – cui Maltese parteciperà attivamente con numerose pubblicazioni nel decennio genovese – e particolarmente valide, per l'ambito cinematografico, se si pensa alla ricca corrente dei recenti studi sulla spettatorialità e la ricezione collettiva.

Ancora, nella continua spinta a superare i propri limiti verso «una indefinita apertura d'orizzonte», tutte le arti hanno come elemento unificatore «la stretta incorporazione dei “mezzi” nell'opera, incorporazione che fa sì che un “mezzo” non sia indifferente e sostituibile a piacere ma sia costitutivo, parte integrante, cioè, dell'opera<sup>10</sup>». Come è stato rilevato<sup>11</sup>, è già

---

<sup>6</sup> J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, traduzione italiana, cura e introduzione di C. MALTESE, La Nuova Italia, Firenze 1951 (ed. orig. *Art as Experience*, Milton, Bach & Co., New York 1934).

<sup>7</sup> Su Francesco di Giorgio Martini Maltese pubblicherà saggi e studi per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta, fino all'edizione critica dei *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* per Il Polifilo, Milano 1967.

<sup>8</sup> C. MALTESE, *Introduzione all'estetica di John Dewey*, in J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, p. IX.

<sup>9</sup> Ivi, p. X.

<sup>10</sup> Ivi, p. XI.

<sup>11</sup> M.C. GALASSI, S. RINALDI, *Corrado Maltese e la «storia dell'arte come scienza». Il ruolo della tecnica esecutiva*, in C. GALASSI (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Aguaplano, Passignano 2015, pp. 133-147.

rilevabile *in nuce* l'interesse che fiorirà negli anni successivi per la storia delle tecniche artistiche (fino all'istituzione di una cattedra specifica all'Università di Genova), considerata strumento indispensabile nella formazione non solo di tecnici o restauratori, ma anche di storici e conservatori, poiché alla conoscenza dei materiali e dei procedimenti esecutivi, intesi nella duplice accezione di progetti intellettuali ed esecuzioni concrete, è indissolubilmente legata la corretta analisi dell'opera e del suo autore, sempre fortemente condizionati dal contesto produttivo che li circonda e dalle possibilità tecniche e tecnologiche disponibili.

Scrivendo ancora Maltese poche righe dopo che «le opere d'arte sono l'asse di continuità della vita di una comunità e di una civiltà. Esse ne costituiscono l'espressione più alta proprio per la loro qualità immaginativa, qualità che rende viventi costumanze, leggi, riti. È attraverso l'arte che è possibile penetrare negli atteggiamenti fondamentali di intere epoche e civiltà<sup>12</sup>». Arte come riflesso degli aspetti materiali e immateriali di società ed epoche passate, sintomo di fenomeni che esulano dal campo artistico e che, provenendo da altri campi, vi si riversano influenzandolo. Si tratta insomma l'indirizzo della storia sociale dell'arte, nella quale l'opera d'arte non può essere astratta dal contesto sociale, politico, religioso, economico, filosofico che l'ha prodotta, ignorando aspetti come il ruolo della committenza, il collezionismo e il mercato dell'arte, la storia della tecnologia, i metodi di produzione dei beni (artistici e non), l'istruzione impartita agli artisti, la cultura materiale in senso lato. Anche nei confronti della storia sociale dell'arte Maltese si dimostra però attento a individuarne errori e falle, accogliendone alcuni spunti senza però cadere nei facili schematismi che lui stesso imputa a Frederick Antal e al suo *Florentin Painting and Its Social Background*<sup>13</sup>, ossia che «basti narrare prima la storia economico-politica, poi quella delle dottrine filosofiche e poi quella degli stili affinché il panorama acquisti da sé un aspetto organico e non appaia invece un poco (come appare invece di fatto) un susseguirsi di scenari senza attori e di attori senza scenari. Senza dire poi... infine, che l'opera d'arte appare troppo come un condizionato senza nessun potere condizionante<sup>14</sup>».

Più che alla storia sociale o alla sociologia dell'arte, infatti, Maltese si riconosce in un approccio materialista all'arte, come la sua raccolta di saggi del 1956, *Materialismo e critica d'arte*, esplicita fin dal titolo. All'interno delle due correnti primarie della critica italiana del dopoguerra, quella della filologia di matrice idealistico-crociana (che vede Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti in testa) e quella dell'indagine stilistica e attribuzionistica che predilige gli strumenti della *connoisseurship* ottocentesca e una lettura ekfrastica dell'opera (facente capo la magistero longhiano)<sup>15</sup>, Maltese si pone in una terza via alternativa, fondata sul materialismo storico e sul pragmatismo (corrente alla quale, d'altra parte, appartiene lo stesso Dewey da lui tradotto). Un approccio al quale si avvicina negli anni anche il suo maestro Ranuccio Bianchi Bandinelli: «l'analisi storico-artistica intesa come più aperta analisi culturale, gli interessi per i materiali e le tecniche, le tradizioni operanti degli artisti, il ruolo di questi nella società, avviano lo studioso [cioè Bianchi Bandinelli], nell'arco temporale 1950-1960, a

---

<sup>12</sup> C. MALTESE, *Introduzione all'estetica di John Dewey*, p. XIV.

<sup>13</sup> F. ANTAL, *Florentine Painting and Its Social Background*, Paul, Londra 1950; trad. it., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Einaudi, Torino 1960.

<sup>14</sup> C. MALTESE, *Rassegna bibliografica*, «Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura», vol. CXI, n. 662, febbraio 1950, p. 93.

<sup>15</sup> G.C. SCIOLLA, *Critica d'arte nell'Italia della Ricostruzione. Alcune riflessioni*, in C. GALASSI (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia*, pp. 17-32.

un vero e proprio “storicismo integrale”, sostenuto dal parallelo avvicinamento (rilevabile però sin dal 1937) al materialismo storico<sup>16</sup>».

La concezione di Maltese del materialismo storico e come esso si applichi alla ricerca storico-artistica è contenuta nell'introduzione alla raccolta del 1956:

«studiare minutamente, pazientemente, i fatti, e trarne tutte le conseguenze quali che siano. Bisogna cioè ricercare come in quel particolare campo i fatti siano andati effettivamente, bisogna cioè muovere in quel campo particolare alla scoperta della *verità*. [...] Questo è l'unico atteggiamento materialistico conseguente, in quanto parte dal presupposto che esista una verità oggettiva, indipendente dai nostri individuali interessi o desideri, che sia finalmente possibile scoprire e raggiungere<sup>17</sup>».

In sostanza, prendendo a modello gli sul capitalismo di Marx, lo storico dell'arte vuole affermare la necessità di partire dalla realtà dei fatti e dei fenomeni storici per giungere a delle conclusioni, e non applicare ad essi schemi concettuali precostituiti. Questa impostazione porta naturalmente allo studio dei fattori sociali che influenzano la creazione artistica («è evidente che il compito dello storico dell'arte è indagare e collegare nel suo lavoro quegli elementi della struttura sociale che, pur non essendo di pertinenza stretta del processo artistico, servono a illuminarlo<sup>18</sup>»), senza timore di appiattare la storia dell'arte alla storia di un contesto socio-culturale, economico o politico. Citando sempre Marx, Maltese ricorda che «spiegare qualcosa partendo da un'altra cosa non ha mai significato ridurre la prima al livello della seconda<sup>19</sup>» e dunque che poggiare la ricerca storico-artistica anche sull'analisi di ambiti ad essa estranei non significa avvilirla o ridurla alla storia di questi ultimi, bensì solo integrarla in un disegno più ampio per illuminare e arricchire la comprensione di tutti i settori della conoscenza storica. Bisogna certo stare all'erta rispetto a qualunque forma di «determinismo storico», ma per Maltese l'impegno corretto del pensiero materialista nell'indagine storico-critica «concernerà fatalmente il rapporto tra le opere d'arte con la società storicamente pertinente e in conseguenza – perché no – con tutta la storia della società umana<sup>20</sup>»: insomma, pur muovendo da sistemi di pensiero non coincidenti, Maltese approda a posizioni analoghe a quelle di Antal o Francastel. Inoltre, particolare essenziale, non bisogna cadere nell'errore di ritenere l'arte una *sovrastruttura* determinata dai contesti che la circondano (è ciò che Maltese rimprovera ad Antal su «Emporium», dicendo che egli considera l'opera «un condizionato senza nessun potere condizionante»), dal momento che essa è *struttura*, dotata di un proprio potere d'azione e capace di influenzare i contesti che la circondano, «produttrice di forme e di trasformazioni dell'umana civiltà<sup>21</sup>».

I saggi inclusi in *Materialismo e critica d'arte* non fanno che comprovare attraverso studi circostanziati le tesi espresse nell'introduzione, entrando anche nel vivo di importanti discussioni estetiche e storiografiche come quella sulla prospettiva rinascimentale e la sua crisi moderna, dove – come in Francastel<sup>22</sup>, che Maltese però non cita – il cubismo è visto come

---

<sup>16</sup> G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Milano 2006, p. 252.

<sup>17</sup> C. MALTESE, *Sul materialismo dialettico nella storia dell'arte*, in ID., *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Edizioni dell'Incontro, Roma 1956, p. 14.

<sup>18</sup> IBIDEM.

<sup>19</sup> IVI, p. 13.

<sup>20</sup> IVI, p. 12.

<sup>21</sup> G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, p. 248.

<sup>22</sup> P. FRANCASTEL, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'une espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Audin, Lione 1951; prima ed. it., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957.

momento non solo di definitiva rottura del sistema prospettico, ma anche di definitiva rivelazione della matrice culturale e non naturale di tale sistema di visione, sulla scorta degli studi di Erwin Panofsky degli anni Venti (tradotti in Italia solo nel 1961)<sup>23</sup>. Nella sezione esplicitamente intitolata *Arte e società*, il saggio *Sociologia dell'impressionismo* controbatte le tesi di Roberto Longhi che interpretano l'impressionismo come un movimento antiborghese, dimostrando che esso sia stato in realtà espressione di un nuovo tipo di borghesia che proprio dagli anni Settanta del XIX secolo inizia ad acquisire potere economico, sociale e culturale. Con questo saggio Maltese dimostra perfettamente come poggiarsi sull'analisi della società attorno all'impressionismo non significhi ridurre la storia dell'impressionismo alla storia dell'ascesa di questa nuova classe borghese, bensì aggiungere un tassello essenziale alla comprensione del fenomeno artistico in riferimento ai meccanismi di ricezione e mecenatismo di cui godette.

È in questa cornice di pensiero – della quale abbiamo segnalato solo i punti essenziali – che si collocano i pochi scritti sul cinema di Maltese, inaugurati da un articolo su «Filmcritica» del 1951 intitolato *Brueghel e De Sica*<sup>24</sup>. Lo storico dell'arte appunta l'attenzione sull'immagine che fa da sfondo ai titoli di testa di *Miracolo a Milano*, e che ritrae il dipinto di Brueghel il Vecchio *Proverbi fiamminghi*<sup>25</sup>. Perché questa immagine, apparentemente incongrua con la vicenda poi narrata e con l'ambientazione cittadina in cui essa si svolge? Quale significato dare a questo inserto “d'arte” in apertura dell'opera di De Sica?

«È un caso? Penso di no. Evidentemente gli autori del film hanno voluto rifarsi a una tradizione particolare dell'arte realistica, secondo la quale la più scrupolosa aderenza alla realtà si può attuare assieme a una forte trasfigurazione fantastica, per cui ad esempio, se si vuole rappresentare la lotta tra due classi sociali, non si ricorre all'immagine letterale di quella lotta, ma si ricorre all'immagine metaforica, cioè all'apologo, alla parabola, alla favola<sup>26</sup>.»

*Miracolo a Milano* è notoriamente un film dove in una cornice realistica si inseriscono elementi di matrice fiabesca (analogamente a come avviene, in misura minore, in *Sciuscìà*, con il cavallo bianco sognato dai due protagonisti che infine, “magicamente”, appare), culminanti nella scena finale con i clochard che spiccano il volo da Piazza del Duomo: un racconto radicato nella realtà, di cui vuole denunciare alcune storture (la disuguaglianza sociale nelle città, lo sfruttamento delle classi più povere, il cinismo di quelle dominanti, l'abbruttimento dell'ambiente urbano), ma che si tinge fin dalle prime immagini del sapore, come afferma Maltese, della «parabola». Lo stesso può dirsi del quadro di Brueghel che, ci informa Maltese, fu realizzato nelle Fiandre nel 1559, durante gli sconvolgimenti delle guerre di religione e l'ascesa di una nuova borghesia mercantile, di origine popolare e fieramente avversa ai governanti spagnoli, i cui esponenti, insultati con l'epiteto di *gueux* (pezzente), se ne fregarono come di un titolo onorifico e guidarono la rivolta del 1566: il rimando ai “pezzenti” che si

---

<sup>23</sup> E. PANOFSKY, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Teubner, Lipsia-Berlino 1924-1925, prima ed. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961. Il tema della prospettiva continuerà a essere indagato da Maltese nel corso di tutta la sua carriera, specialmente nei numerosi studi sulla figura di Leonardo, del quale diventerà uno dei massimi esperti tanto da essere nominato Presidente della Commissione Vinciana dal 1993 al 1996.

<sup>24</sup> C. MALTESE, *Brueghel e De Sica*, «Filmcritica», vol. II, n. 8, settembre 1951, pp. 76-77.

<sup>25</sup> BRUEGHEL IL VECCHIO, *Proverbi fiamminghi*, 1559, olio su tela, Gemäldegalerie, Berlino.

<sup>26</sup> C. MALTESE, *Brueghel e De Sica*, p. 76.



ribellano nel film di De Sica è immediato. Il quadro non illustra però esplicitamente la situazione delle Fiandre «in piena ebollizione» nel 1559, bensì una scena affollatissima di personaggi e dettagli che rappresenta ben novantadue proverbi popolari. Il proverbio svolge la funzione di dire una verità spesso scomoda in maniera obliqua, utilizzando un'immagine metaforica, molto chiara nella sua allusività; ugualmente il film, per affrontare le situazioni drammatiche che presenta, ricorre alla strada obliqua dell'apologo o della fiaba. Inoltre, aggiunge Maltese, il caos che regna nel quadro, pieno a prima vista di incongruenze che se ben interpretate rivelano un chiaro senso, si accorda al film: «non vi pare che *Miracolo a Milano* sia un po', come un grande villaggio bruegheliano, pieno di disordinate assurdità, ognuna delle quali ha però un significato preciso ed è perciò una assurdità solo apparente?<sup>27</sup>». Il quadro e il film operano insomma nella stessa maniera: immettono nel realismo di base della loro rappresentazione elementi fortemente simbolici, allegorie e metafore che illuminano il reale e il messaggio dell'autore in maniera più efficace di quanto il puro realismo riuscirebbe a fare. Dunque «l'analogia sostanziale tra l'arte di Brueghel e questo film di De Sica» sta nell'esaminare «con grande realismo» la vita delle classi più umili della società, «in quello che ha di buono e in quello che ha di cattivo», per farne scaturire «delle idee utili<sup>28</sup>». È l'unica occasione in cui Maltese si esprime su un film così noto: i suoi successivi interventi sono maggiormente mirati al campo documentaristico.

Inviato alla Mostra Internazionale del Cortometraggio e del Documentario di Venezia del 1954, ne fa un resoconto su «Il contemporaneo» in cui – oltre a biasimare l'assenza dei paesi del blocco orientale, che ha provocato un livello qualitativo più basso rispetto all'anno precedente – si scaglia in particolare contro la produzione italiana, la cui «curva discendente ha davvero toccato un limite, oltre il quale sarebbe catastrofico abbassarsi<sup>29</sup>». Maltese prosegue anzi affermando che «non esiste una vera produzione documentaristica, a meno di chiamare documentaristica la produzione di quei 250-300 metri di pellicola girati in tutta fretta, con il minimo possibile di mezzi e di spesa, allo scopo di far intascare il “premio governativo” ad alcuni gruppi ben noti<sup>30</sup>». I problemi del sistema italiano sono quindi ben chiari allo storico dell'arte, che dall'anno precedente lavorava al documentario *Lorenzo Lotto, pittore di affreschi*, sua prima fatica cinematografica. È impossibile, secondo l'autore, riuscire a realizzare un racconto serio esprimendo un'idea articolata in soli nove minuti di proiezione, e si finisce anzi per cadere inevitabilmente nel folclore e nell'aneddoto. La conclusione dell'articolo (che riscontra invece un livello decisamente più alto nella produzione straniera presentata a Venezia) è un richiamo all'urgenza di una nuova legge sul cinema «che dia finalmente libertà ai documentaristi italiani e invogli tutte le forze migliori del nostro cinema a coltivare su un piano diverso questo importantissimo genere<sup>31</sup>».

Più che al documentarismo in generale, però, Maltese è interessato al film sulle arti. In un primo articolo comparso su «Realismo» nel 1953, in occasione della Conferenza della FIFA tenutasi a Venezia, non risparmia considerazioni critiche sulla situazione in cui versano in Italia questi film, che spazientiscono gli spettatori nei cinema «per il loro carattere noioso, pretenzioso e monotono» presentando «pitture, incisioni o analoghe opere più o meno celebri a

---

<sup>27</sup> IVI, p. 77.

<sup>28</sup> IBIDEM. Sul rapporto del film diretto da De Sica e scritto da Cesare Zavattini con la pittura di Brueghel cfr. anche S. PARIGI, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006.

<sup>29</sup> C. MALTESE, *Documentarismo in crisi*, «Il Contemporaneo», anno I, n. 19, 31 luglio 1954, p. 9.

<sup>30</sup> IBIDEM.

<sup>31</sup> IBIDEM.

base di frasi come “puri valori spaziali”, “rigore formale”, “efficacia della sintesi plastica”, e così via<sup>32</sup>». Le discussioni sul film sull’arte, genere che tenta di «conciliare il cinema, arte autonoma (e arte del movimento), con le arti figurative, arti autonome (e arti della stasi)», sembrano aver acquisito maggior attenzione dall’opinione pubblica, secondo Maltese, poiché ci si è accorti di due fatti: «1) che un certo tipo di film sulle pitture ha costituito una grossa e scandalosa speculazione commerciale; 2) che nonostante tutte le opposizioni teoriche astratte o gli errori di comprensione delle esigenze del pubblico il film rimane pur sempre un nuovo e fondamentale strumento di conoscenza anche nel campo delle arti figurative<sup>33</sup>». Il film, infatti, può portare l’arte alle innumerevoli persone che non frequentano musei o mostre e non leggono libri d’arte, come porta la letteratura a tutti coloro che non leggono romanzi. Quella del documentario italiano è definita da Maltese, con una felice espressione, un’«industria-paradosso», che non è interessata ad andare incontro alle esigenze del pubblico e a criteri di qualità, ma solo a fare film che costino il meno possibile per poter rientrare nei costi e anzi moltiplicare i guadagni grazie al sistema degli abbinamenti ai film di fiction<sup>34</sup>. In quest’ottica, il film basato su pitture – o meglio, su fotografie in bianco e nero di celebri pitture – è il meno costoso, dunque il più sfruttato e il più maltrattato. Tuttavia, in un quadro generale desolante, si possono individuare registi che hanno ben compreso le esigenze del film sull’arte, come la coppia Longhi-Barbaro, Giulio Petroni (con il suo film *Guttuso pittore popolare*) o Michele Gandin (per *I racconti di Orneore*), seguiti con interesse e attenzione dagli spettatori veneziani, riprova che il pubblico – come affermavano anche Ragghianti e Casadio<sup>35</sup> – non è maldisposto verso il film sull’arte a priori, ma solo verso i cattivi film sull’arte.

Una ricognizione più ampia e ricca di valutazioni sul documentario artistico è proposta da Maltese nel corso di una conferenza tenuta presso l’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’arte di Palazzo Venezia a Roma il 13 giugno 1954, e pubblicata con il titolo *Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?*. Anticipiamo pure la considerazione finale di questo intervento: «se alla domanda posta nel titolo si può rispondere “sì” da un punto di vista estetico e teorico, purtroppo, da un punto di vista pratico è giocoforza rispondere: “ancora non abbastanza”<sup>36</sup>».

Infatti, nonostante la sempre maggiore diffusione di film sull’arte sugli schermi, si è creato attorno ad essi «un diffuso stato d’animo negativo<sup>37</sup>», dovuto anche al fatto che la maggioranza degli studiosi di arti figurative ignora gli sforzi compiuti dal cinema per portare l’arte alle platee. Nel ripercorrere le tappe dell’evoluzione del film sull’arte, Maltese evidenzia film e autori che fungono da tappe significative e vere pietre miliari: si tratta di *Die steinernen Wunder von Naumburg* e *Michelangelo* di Kurt Oertel, *L’Agneau mystique* di André Cauvin per gli anni Trenta, seguiti dai film di Emmer e Gras, «poetica reinterpretazione dell’opera<sup>38</sup>». Riferendosi ai dipinti di Bosch in *Paradiso perduto*, Maltese sottolinea il valore rivelatorio del cinema anche per gli esperti d’arte: «nessuno aveva mai notato certi dettagli, nessuno, almeno nella stragrande

<sup>32</sup> C. MALTESE, *Le arti figurative e il linguaggio del cinema*, «Realismo», anno II, n. 16, ottobre 1953, p. 3.

<sup>33</sup> IBIDEM.

<sup>34</sup> Cfr. capitolo IV, § *Un «cortometraggio documentario»*.

<sup>35</sup> C.L. RAGGHIANI, *Successo del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo» anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959, p. 5; A. CASADIO, *Un pubblico per l’arte*, in LA BIENNALE DI VENEZIA, *V Mostra Internazionale del Film sull’Arte*, dattiloscritto, s.p.

<sup>36</sup> C. MALTESE, *Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?*, in *Colloqui del Sodalizio*, L’Erma di Bretschneider, Roma 1954, p. 144.

<sup>37</sup> IVI, p. 140.

<sup>38</sup> IVI, p. 141.

maggioranza degli stessi cultori, aveva mai così a lungo esaminato l'opera in tutti i suoi particolari e aveva mai completamente avvertito il *carattere*, la bellezza *isolata*, *analitica*, di questa o quella figura, dei suoi gesti, della sua positura, di questa o quella pianta, di questo o quel lembo di paesaggio<sup>39</sup>». Il successivo passo in avanti del film sull'arte fu il *Rubens* di Storck e Haesaerts, «capace di penetrare l'intima essenza dell'opera d'arte» attraverso un'analisi formale fondata su criteri purovisibilisti e che, tuttavia, «riusciva ad animare l'esposizione e ad avvicinare lo spettatore all'arte di Rubens<sup>40</sup>». È sempre Haesaerts infine, col successivo *De Renoir à Picasso* a dimostrare la possibilità di «esprimere con il linguaggio del cinema anche una tesi critica complessa», e con *Visite à Picasso* a ottenere «un perfetto successo nell'intento di penetrare con la macchina da presa nel divenire stesso della creazione artistica<sup>41</sup>». Si tratta di un quadro canonico del percorso storico, fino a quel momento, del film sull'arte, nel quale Maltese riconosce che l'ultimo, grande problema da risolvere sia «legare una personalità artistica e la sua opera all'ambiente nel quale è nata, farla – in altre parole – risalire sullo sfondo storico che solo può servire pienamente a individuarla<sup>42</sup>»: problema che lui stesso dichiara di aver cercato di risolvere con il suo film *Lorenzo Lotto, pittore di affreschi*.

La seconda parte dell'intervento è invece dedicata a tracciare nuovamente i problemi che affliggono il panorama documentaristico italiano: «non solo la produzione di nuovi seri documentari sull'arte è fortemente ostacolata – in Italia – dalla vigente organizzazione, ma anche la conoscenza e la “consultazione” di quelli esistenti è difficile e quasi impossibile<sup>43</sup>», poiché gli organi deputati alla conservazione e alla distribuzione di questi film (come la Cineteca Scolastica) non ricevono fondi o non sono gestiti correttamente. Insomma «problemi di grave e complessa entità si aprono di fronte allo storico dell'arte che oggi voglia tener conto completamente della letteratura su un dato artista, cioè voglia tener conto anche della letteratura filmica, e voglia, ancora, evitare che quel potente strumento che è il cinema (il cinema tridimensionale e il cinemascope aprono, ora, per la scultura e l'architettura possibilità inaudite) resti o cada nelle mani di volgari speculatori o di inetti<sup>44</sup>»: considerazioni che certamente derivano dall'esperienza personale che Maltese stava compiendo in quel periodo con i primi cortometraggi.

Nei primi anni Cinquanta l'aumentare dell'interesse per il cinema da parte di Maltese è rilevabile anche dalla composizione della sua biblioteca personale<sup>45</sup>. Bisogna sottolineare che, rispetto alla quantità totale di volumi e riviste, gli scritti sul cinema rappresentano una frazione molto modesta; e tuttavia, in questo piccolo gruppo, è rilevabile una significativa concentrazione di pubblicazioni comprese tra il 1950 e il 1955, a partire naturalmente dal *Répertoire international général des films sur l'art* di Ragghianti. Particolare interesse è riservato al cinema come mezzo didattico e alla connessione tra film e insegnamento scolastico: ne sono prova la presenza le copie fittamente sottolineate e annotate di *Scuola attiva e cinema*

---

<sup>39</sup> IBIDEM (corsivo nell'originale).

<sup>40</sup> IBIDEM.

<sup>41</sup> IVI, p. 142.

<sup>42</sup> IVI, p. 143.

<sup>43</sup> IBIDEM.

<sup>44</sup> IVI, p. 144.

<sup>45</sup> La biblioteca di Corrado Maltese è stata donata alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Roma2 – Tor Vergata, dove è conservata e consultabile.

di Antonio Mura<sup>46</sup> e di *Questioni di cinema* di Remo Branca<sup>47</sup>. Non mancano testi di critica e teoria cinematografica orientata a sinistra, da *Cinema quinto potere* di Luigi Chiarini<sup>48</sup> ai numeri della rivista «Cinema nuovo» diretta da Guido Aristarco, che firma anche l'introduzione a *Il film nella battaglia delle idee* di John Howard Lawson<sup>49</sup>, oppure la *Storia del cinema* di George Sadoul del 1951 (e la sua riedizione del 1964)<sup>50</sup> e l'*Archeologia del cinema* di C.W. Ceram<sup>51</sup>. Da segnalare è anche la presenza di un noto manuale di sceneggiatura, *Come si scrive un film* di Seton Margrave<sup>52</sup>, edito da Bompiani nel 1939 ma probabilmente considerato ancora valido negli anni Cinquanta: non sappiamo quando questo libro entrò nella biblioteca di Maltese, ma potrebbe essere servito anch'esso per avvicinarsi all'idea di "fare del cinema" e non solo esperirlo da spettatore o esaminarlo da studioso<sup>53</sup>.

Facendo un balzo in avanti di parecchi anni, troviamo un ultimo intervento sul cinema e i suoi rapporti con le arti visive quasi alla fine del percorso accademico di Maltese, in uno scritto che presenta un forte apporto autobiografico. In *Film quadri artisti* lo storico dell'arte considera le diverse interrelazioni che corrono tra immagine in movimento e immagine statica, rivelando di «aver sempre trovato, anche quando da ragazzo osservavo qualche dipinto o qualche disegno, che la pittura non poteva non soffrire per il fatto di non poter rappresentare la narrazione e il movimento<sup>54</sup>». Pur potendo rappresentare agevolmente paesaggi e figure ferme, «fissate in ideali istantanee», le è però difficile narrare eventi che accadono «in luoghi molteplici, in tempi molteplici». I tentativi di animare la pittura – tra i quali Maltese elenca i rotuli antichi, carolingi e giapponesi, la pittura fiamminga del Quattrocento, che scompone la narrazione in più scene tutte rappresentate nel quadro, o ancora i cicli di affreschi italiani – attirano perciò l'attenzione del giovane Maltese, che si interessa d'altro canto al cinema d'animazione, e a Walt Disney soprattutto<sup>55</sup>.

La differenza a livello strutturale tra cinema e arti figurative è indicata nella natura delle immagini che li caratterizza e che determina tempi di erogazione delle informazioni diversi da

---

<sup>46</sup> A. MURA, *Scuola attiva e cinema*, Edizioni della Cineteca Scolastica, Roma 1954.

<sup>47</sup> R. BRANCA, *Questioni di cinema*, Biblioteca nuovo cinema, Roma 1953. Non mancano su questo libro veementi sottolineature in rosso e numerosi segni ? e ! accanto a passaggi che evidentemente avevano lasciato perplesso il lettore. Per esempio a pagina 205, accanto alla frase «la chiesa accettò Caravaggio, non ostante le violenze neorealiste, e lo rifiutò soltanto quando nella *Morte della Madonna* (Louvre), la verità stessa del sentimento religioso risultava offesa» Maltese annota un ?!; poche pagine dopo, l'affermazione «questa miseria, parallela alla grandezza del popolo, è eterna in Italia, perché eterna nel mondo, perché è connaturale alla libertà che Dio ha donato all'uomo» non può che trovare in disaccordo il marxista Maltese, che la sottolinea e la circonda di segni ?!.

<sup>48</sup> L. CHIARINI, *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari 1954.

<sup>49</sup> L.H. LAWSON, *The Film in the Battle of Ideas*, Masses & Mainstream, New York 1953; ed. it., *Il cinema nella battaglia delle idee*, con introduzione di G. ARISTARCO, Feltrinelli, Milano 1955.

<sup>50</sup> G. SADOUL, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Parigi 1949; prima ed. it., *Storia del cinema*, Einaudi, Torino 1951, riedizione aggiornata 1964.

<sup>51</sup> C.W. CERAM, *Archaeology of the Cinema*, Thames & Hudson, Londra-New York, 1965; trad. it., *Archeologia del cinema*, Mondadori, Milano 1966.

<sup>52</sup> S. MARGRAVE, *Successful Film Writing*, Methuen, Londra 1936; trad. it., *Come si scrive un film*, Bompiani, Milano 1939.

<sup>53</sup> I riscontri di libri sul cinema pubblicati nei decenni successivi sono più sporadici. Tra gli altri spicca, sul tema della tecnica cinematografica, il volume regalato allo storico dell'arte da Mario BERNARDO (*La macchina del cinematografo*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1983). Sulle relazioni tra cinema e arte contemporanea sono presenti il volume di Mario VERDONE, *Le avanguardie storiche del cinema* (SEI, Torino 1977) e il catalogo *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista 1965/1977*, a cura di Vittorio FAGONE.

<sup>54</sup> C. MALTESE, *Film quadri artisti*, in G. e T. ARISTARCO (a cura di), *Il cinema. Verso il centenario*, Dedalo, Bari 1992, p. 87.

<sup>55</sup> IVI, p. 88.

parte dell'opera e, conseguentemente, di osservazione da parte dello spettatore. Il film presenta immagini «sequenziali», le arti plastiche immagini «oggettualmente stabili e materializzate»: in queste ultime, dunque, il tempo di erogazione delle informazioni è relativamente indipendente da quello di osservazione (l'opera comunica tutte le sue informazioni in blocco, che però possono essere esaminate dall'osservatore solo in successione), mentre per il cinema il tempo di erogazione delle informazioni coincide con quello della successione delle immagini, e dunque anche con quello di osservazione e ricezione. Le esperienze, nell'uno e nell'altro caso, sono ben diverse, e rispondono a modelli che possono incontrarsi e integrarsi solo a patto di un adattamento reciproco: nel delineare queste differenze esperienziali, l'estetica di matrice pragmatica di Dewey così ben conosciuta da Maltese fa sentire la sua influenza decisiva. Flusso audiovisivo, presentazione delle informazioni e ricezione spettatoriale procedono dunque all'unisono in un peculiare dinamismo intrinseco al medium, particolarmente adatto a rappresentare delle strutture narrative. «La conclusione è che nessuna opera grafica o pittorica può *realmente* rappresentare uno o più eventi a meno di trasformarsi in immagine in movimento<sup>56</sup>».

Tra le diverse forme di contatto tra cinema e arti plastiche Maltese elenca quindi l'animazione, l'uso dell'arte in opere filmiche «per riflettere l'anima di una cultura o di un'etnia<sup>57</sup>» (Maltese ricorda l'impressione che gli suscitavano in tal senso le visioni di *Que viva Mexico!* di Sergej M. Ėjzenštejn e *Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij), gli influssi della cultura pittorica nei film storici (come nell'*Enrico V* di Lawrence Olivier, in *Senso* di Luchino Visconti, in *Romeo e Giulietta* di Renato Castellani). Infine, il riferimento al documentario sulle arti giunge attraverso il ricordo di Luciano Emmer, che lo storico dell'arte romano ricorda di aver incontrato più volte negli anni Cinquanta alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: «ebbi ripetute occasioni di vedere i suoi cortometraggi e di parlargli. Osservai che l'obiettivo cinematografico, isolando parti e dettagli, otteneva un effetto esaltante e quasi permetteva di scoprirne l'esistenza e, con essa, la bellezza<sup>58</sup>». L'obiettivo dei suoi film sull'arte, precisa subito Maltese, era «una sorta di cinematografia scientifica delle opere d'arte», sebbene ammetta che, all'atto pratico, «ci si rendeva conto che si oscillava tra la parafrasi poetica dell'opera d'arte e l'esplorazione scientifica<sup>59</sup>».

## Da Lorenzo Lotto a Corrado Cagli

Dal 14 giugno al 18 ottobre 1953 si svolge in Palazzo Ducale a Venezia la mostra *Lorenzo Lotto*, a cura di Pietro Zampetti. Come già accennato<sup>60</sup>, Nino Zucchelli da anni lavorava a un'esposizione bergamasca dedicata al pittore rinascimentale, tanto da aver incontrato a Venezia, nel 1951, Bernard Berenson. La mostra a Bergamo non si terrà, e anzi su sollecitazione del Patriarcato di Venezia Zucchelli contribuirà all'evento veneziano consegnando il frutto delle sue ricerche a Zampetti. La mancata possibilità di organizzare la propria mostra, e porre dunque la città orobica come fulcro della rivalutazione critica che si sta compiendo attorno al Lotto in quegli anni, spinge Zucchelli a cercare di realizzare altre iniziative correlate alla

---

<sup>56</sup> IVI, p. 89.

<sup>57</sup> IBIDEM.

<sup>58</sup> IVI, p. 90.

<sup>59</sup> IBIDEM.

<sup>60</sup> Cfr. capitolo VII.

mostra: la predisposizione di un itinerario turistico tra le testimonianze lottiane in terra bergamasca, a partire dalla Cappella Suardi di Trescore Balneario; la riedizione dello studio *Lotto* di Luigi Coletti del 1923-1924 per i tipi delle Edizioni della Rotonda; infine, la partecipazione in veste di coproduttore a un documentario basato sui dipinti esposti a Palazzo Ducale e altre opere, di Lotto e dei suoi contemporanei.

Si tratta proprio del primo film di Corrado Maltese, una produzione della Filmeco destinata a diventare parte dell'*Enciclopedia Cinematografica Conoscere* curata da questa casa produttrice<sup>61</sup>. Era stato lo stesso Maltese a proporre al produttore Roberto De Leonardis il film, avendone forse già discusso con Zucchelli. Non è stato finora possibile risalire precisamente, dalla corrispondenza, al primo contatto tra i due; tuttavia, a giudicare dai riferimenti alla "lunga amicizia" fatti da Maltese in una lettera del 1953 indirizzata al bergamasco<sup>62</sup>, si può supporre che esso sia avvenuto ben prima, in circostanze non legate al progetto del film sul Lotto. Altrettanto poco chiaro resta da chi dei due sia venuto il primo impulso a realizzare il film: Zucchelli ne aveva pieno interesse, ma non si può escludere che sia stato Maltese, che si riserva il ruolo di sceneggiatore e regista, ad aver coinvolto il bergamasco conoscendone l'interesse per questo pittore.

Mario Bernardo, nel rievocare il suo primo incontro negli uffici della Filmeco con Maltese – che, essendo critico dell'«Unità», era noto e tenuto in alta considerazione dal gruppo di artisti romani di via Margutta, frequentato anche da Bernardo –, ricorda la distanza abissale di vedute e intenzioni che intercorreva tra lo storico dell'arte e il produttore de Leonardis<sup>63</sup>, un

«ex “comandante”, che la prigionia giapponese aveva convinto a lasciar per sempre il mare e a diventare cinematografaro [...], che borbottava di conti e di tempi, il che forse a Maltese non suggeriva nulla. Il critico ribatteva di Lorenzo Lotto, un pittore allora presso a poco sconosciuto, per il quale sarebbe stata allestita una mostra a Venezia, nei prossimi mesi venturi. Si poteva farne un quarto d'ora di filmato pregevole, culturalmente valido; e la discussione difficile tra produttore e critico stava nel quarto d'ora o negli undici minuti di durata<sup>64</sup>».

E aggiunge Bernardo, «a consolazione del capitale, c'era anche un finanziatore, un coproduttore, come si suole dire, critico d'arte anch'esso!<sup>65</sup>»: il riferimento è chiaramente a Zucchelli.

---

<sup>61</sup> Il progetto dell'*Enciclopedia* prevedeva la realizzazione di cortometraggi documentari su un amplissimo ventaglio di temi, riuniti in trittici seguendo l'ordine alfabetico. *Lorenzo Lotto*, dai documenti della censura, era abbinato a *Lamento funebre* e *Lacrime di San Lorenzo* di Michele Gandin, che era anche l'ideatore e il responsabile generale dell'*Enciclopedia*. Furono realizzate in tutto ventitré puntate per un totale di sessantanove voci, ciascuna della durata di circa tre minuti, fino a che nel 1957 la Filmeco divenne Royfilm abbandonando la produzione documentaria per dedicarsi al solo doppiaggio. Il visto di censura di *Lorenzo Lotto pittore di affreschi* riporta però un metraggio consono a una durata di circa dieci minuti. È probabile che la versione di tre minuti per l'*Enciclopedia* sia stata perciò una riduzione del documentario originale.

<sup>62</sup> ARCHIVIO PRIVATO CORRADO MALTESE, Roma (d'ora in poi: AM), fascicolo *Lorenzo Lotto, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 27 ottobre 1953*.

<sup>63</sup> Roberto De Leonardis, ammiraglio della Marina durante la Seconda guerra mondiale, ebbe modo di imparare l'inglese dai soldati americani detenuti con lui come prigionieri di guerra dai giapponesi in Cina. Tornato a Roma, grazie alla sua conoscenza dell'inglese divenne dialoghista per le edizioni italiane di molti film americani, in particolare quelli della Disney. Nel 1949 fondò la Filmeco, che produsse in totale una cinquantina di cortometraggi, più tardi (1957) divenuta Royfilm, con la quale curò le versioni italiane dei film Disney ma anche di importanti autori americani ed europei (Kubrick, Truffaut, Polański).

<sup>64</sup> M. BERNARDO, *Un critico con la cinepresa*, p. 102.

<sup>65</sup> IBIDEM.

Lo stesso Maltese era d'altronde ben consapevole che per De Leonardis la produzione del film era un affare prettamente economico e commerciale, un investimento di denaro che doveva fruttare un congruo ritorno all'azienda, e che le preoccupazioni di ordine culturale o artistico gli apparivano perciò, se non completamente estranee, quantomeno irrilevanti. Scrive infatti a Zucchelli qualche mese più tardi, a riprese effettuate:

«devi pur capire che per la Filmeco fare un documentario sul Lotto o farne uno sulle... canne da pesca, dal punto di vista commerciale, è perfettamente la stessa cosa. Il fatto che si tratti di un documentario sul Lotto interessa noi (me e te) e poche altre persone tra gli spettatori e interessava la Filmeco semplicemente perché il suo consigliere delegato si picca un poco di fare l'amatore d'arte, ma non ne è tanto appassionato al punto da sacrificare tempo prezioso per un vantaggio che rimane ipotetico (dal punto di vista commerciale i suoi guadagni principali poggiano su altre basi)<sup>66</sup>».

La lettera prosegue con toni piuttosto veementi rispondendo ad alcune questioni sollevate telefonicamente da Zucchelli e riguardanti, a quanto si può intuire, una maggiore chiarezza sugli accordi economici tra la Filmeco e il bergamasco (argomento che, precisa Maltese, «è già stato sviscerato per iscritto nei minimi particolari») nonché la contemporanea realizzazione di un film non meglio precisato da parte di Guido Guerrasio<sup>67</sup>, che avrebbe svolto delle riprese presso la Cappella Suardi, cosa che contraddice l'esclusiva che pareva essere stata concessa a Zucchelli dai Suardi. «D'altra parte se tu vuoi fare il documentario con il Guerrasio invece che con noi, fallo pure. Vuol dire che invece di venir fuori un documentario fatto seriamente e da una casa esperta e oggi in ascesa verrà fuori uno dei soliti documentari commerciali. Vuol dire ancora che invece di avere una persona amica che qui a Roma può poi seguire tutto l'andamento della faccenda, te la vedrai da solo a Milano o non so dove. Ricordati però che oggi il cinema si fa prima di tutto a Roma<sup>68</sup>». Zucchelli esprimeva in particolare dubbi sulla vendita del film e sulle possibilità di ottenere un buon abbinamento, punto sul quale Maltese lo rassicura: «potrai ben capire che è tutto mio interesse (specialmente avendomi tu espresso il proposito di continuare a fare imprese di questo genere) che un affare come questo vada in porto nel modo più favorevole per te. [...] Puoi ben capire che farei di tutto perché il documentario fosse venduto o fosse abbinato bene<sup>69</sup>». In realtà, la questione dell'abbinamento e dello sfruttamento commerciale del film si trascinerà a lungo anche dopo il suo completamento, fino al 1955. Il film non viene ammesso infatti alla programmazione obbligatoria; probabilmente presentato per la selezione della Mostra del Cinema Documentario di Venezia, non viene accolto<sup>70</sup>; la circolazione del film è perciò difficoltosa, forse anche per tentennamenti da parte della casa produttrice nella gestione del film («P.S.: ed ora che pensa di fare la tua Filmeco? Lo perdiamo o lo mandiamo noi altri in circolazione?<sup>71</sup>»), tanto che, all'inizio dell'anno successivo,

---

<sup>66</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 27 ottobre 1953.

<sup>67</sup> Guido Guerrasio, regista, sceneggiatore, poeta e scrittore milanese, esordì nel 1948 con il documentario *Amalfi* ed ebbe una prolifica produzione negli anni Cinquanta e Sessanta. All'inizio dei Settanta realizzò alcuni film afferenti al sottogenere del "mondo movie" (documentari che uniscono esotismo, erotismo, gusto per il morboso e volontà di colpire e scioccare lo spettatore, da cui anche l'etichetta di *shockumentary*; cfr. M. GOODALL, *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006) come *Africa segreta* o *Africa ama*. Proseguì poi con documentari televisivi (spesso d'arte) fino all'inizio degli anni Novanta.

<sup>68</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 27 ottobre 1953.

<sup>69</sup> IBIDEM.

<sup>70</sup> AM, fascicolo LORENZO LOTTO, cartoline di Nino Zucchelli a Corrado Maltese del 30 giugno e del 24 luglio 1954.

<sup>71</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto*, cartolina di Nino Zucchelli a Corrado Maltese del 27 agosto 1954.

Zucchelli chiede un “risarcimento” a De Leonardis per quello che egli ritiene un insoddisfacente sfruttamento del documentario. Il produttore romano non è ovviamente d'accordo<sup>72</sup>, ma cerca il compromesso offrendo a Zucchelli la cessione di un terzo dei proventi derivanti dallo sfruttamento in Italia di un altro documentario a colori, a scelta del bergamasco, tra quelli muniti del premio del 5% (ossia ammessi alla programmazione obbligatoria), ribadendogli fermamente che «le possibilità di sfruttamento di un documentario dipendono esclusivamente dall'assegnazione del premio governativo e dalla qualità della distribuzione e non dal contenuto<sup>73</sup>».

Nonostante non sia pervenuta copia del film, è possibile ricostruirlo con buona approssimazione grazie agli appunti e alle versioni della sceneggiatura conservate presso l'Archivio privato Corrado Maltese. Il film è girato probabilmente tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno tra Bergamo, il suo territorio e Venezia, con successive riprese di ulteriori opere tramite riproduzioni fotografiche. Nonostante sia la sua prima esperienza come regista su un set cinematografico, Bernardo ricorda la sicurezza con cui lo storico dell'arte, nella Cappella Suardi e a San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo, sceglie punti di vista e inquadrature, seguendo

«un foglio con pochi appunti [su cui] era concentrata la suggestione che intendeva trasfondere nel pubblico. [...] Ci stupiva questo neofita che già aveva intuito la necessità di portare l'occhio dell'uomo a vedere sullo schermo quello che difficilmente si può osservare contemplando una volta affrescata o una pala d'altare. La proiezione cinematografica rende macroscopico ciò che l'occhio può appena vedere, e Maltese sapeva sfruttare al massimo questa capacità del mezzo creando con le inquadrature uno spettacolo esemplare per la vista, e con l'ordine delle immagini un nobile esercizio per il cervello<sup>74</sup>».

Il titolo *Lorenzo Lotto, pittore di affreschi* sembra indicare la volontà di discostarsi in parte dalla mostra veneziana, concentrando l'attenzione sulla produzione parietale e le pale d'altare più che sulle tele esposte a Venezia. Il film non aveva alcuna intenzione di essere “semplicemente” la versione filmata dell'esposizione di Palazzo Ducale, ma certamente essa ebbe un'influenza notevole sulla sua impostazione critica. Nell'articolo da lui dedicato al pittore sull'«Unità», in occasione dell'evento lagunare<sup>75</sup>, Maltese si sofferma dapprima a delineare il contesto storico (avvento della Riforma, instabilità politica dell'Italia settentrionale, affermazione definitiva delle monarchie nazionali) e artistico (quello veneziano, dominato da Giovanni Bellini, Giorgione e il giovane Tiziano, e quello fiorentino e romano, con Michelangelo e Raffaello) per tracciare possibili influenze del giovane Lotto. Da queste premesse muove la sua tesi principale: Lotto tende a un indirizzo espressivo gotico, nordico, «esagitato e narrativo al tempo stesso» che lo allontana dagli artisti italiani, per i quali «conta la classicità. Per Lotto conta il moralismo di ascendenza protestante<sup>76</sup>». Per comprenderlo è necessario perciò richiamare esempi e opere di Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Michael Wohlgemut, Hans Baldung Grien, fino a Mathis Grünewald. Questa lettura

---

<sup>72</sup> «Poiché ritengo che la Gazzetta di Bergamo non avrebbe potuto avere maggiore soddisfazione morale per quanto riguarda la distribuzione del cortometraggio, resterebbe quindi unicamente una scarsa soddisfazione materiale in quanto ritiene che nonostante l'attuale situazione del cortometraggio, si sarebbe potuto ottenere di più mediante lo sfruttamento.» AM, fascicolo *Lorenzo Lotto, lettera di Roberto De Leonardis a Nino Zucchelli del 29 marzo 1955*.

<sup>73</sup> IBIDEM.

<sup>74</sup> M. BERNARDO, *Un critico con la cinepresa*, p. 103.

<sup>75</sup> C. MALTESE, *La realtà umana esaltata nei ritratti di Lorenzo Lotto*, «L'Unità», 18 giugno 1953, p. 3.

<sup>76</sup> IBIDEM.



critica si ritrova in entrambe le versioni della sceneggiatura che ci sono giunte, presenti in più copie dattiloscritte fittamente annotate e sottolineate, con continue riscritture e migliorie al testo e all'ordine delle immagini.

La prima versione (che prevede un numero molto alto di inquadrature, ben centotrentacinque) introduce, per mezzo anche di una cartina animata, le città in cui visse e operò l'artista; si sofferma su alcuni dettagli ricorrenti nei quadri come espressioni dei volti, mani, gesti, gatti, particolari dei costumi; traccia lo sfondo storico-politico e artistico sul quale Lotto si trovò a vivere, soffermandosi sulle coeve opere degli artisti tedeschi; passa in rassegna le grandi pale d'altare prodotte per le chiese bergamasche, prima di volgersi ai cicli affrescati nei quali Lotto «distogliendo lo sguardo [*dai conflitti del suo tempo*], si rifugia sempre più nel suo mondo candido di fiaba, vagheggia un mondo di innocenza, dove diventi possibile attuare il miracolo...<sup>77</sup>»; infine, le ultime due sequenze sono dedicate alla narrazione delle storie di Santa Chiara e di Santa Barbara attraverso le pitture di Trescore, con un andamento più decisamente narrativo. La data «II.IX.1953» apposta alla fine di una copia di questa versione fa supporre che sia quella utilizzata da Maltese per le riprese (avvenute a ottobre). Maltese cancellerà in seguito intere parti del commento e parecchie inquadrature per snellire il documentario; già su questa copia troviamo osservazioni a matita, in prima pagina: «vedere i particolari tecnici (titoli, finestre, dissolvenze) con Bernardo. Tante dissolvenze! Troppe inquadrature. Si può forse eliminare un certo numero di inquadrature meno pertinenti al soggetto. Troppi movimenti di macchina [...] e troppe tendine, dissolvenze, finestre, ecc.<sup>78</sup>». La sceneggiatura abbonda di effetti di dissolvenza incrociata che dovrebbero accompagnare l'occhio dello spettatore, nella prima sequenza, da un dettaglio all'altro delle varie opere di Lotto, così come di tendine che mettano a confronto con lo *split screen* figure dell'artista italiano con altre di Dürer o Cranach. Maltese è ben consapevole delle possibilità offerte dal linguaggio filmico per una comparazione attenta ed efficace, ma si tratta anche di procedimenti di non semplice attuazione tecnica. Una annotazione simile si ritrova anche su una copia della seconda versione della sceneggiatura, decisamente snellita (una cinquantina di inquadrature) e dal taglio più fortemente storico-critico, quasi specialistico: da film divulgativo si passa a un autentico critofilm su Lotto, unicamente centrato sul rapporto tra il pittore italiano e la cultura figurativa nordica. Fin dalle prime immagini e dalle prime battute del commento questa versione colloca Lotto in una costellazione di precisi riferimenti pittorici: «la sua arte si trova a cavallo tra quella di Giorgione e di Giovanni Bellini e quella dei nordici Dürer, Cranach e molti altri di cui risente l'influenza. [...] Più classico di Jacopo de' Barbari, di fronte a Tiziano egli fa la figura di un accorato romantico, di un artista con accenti di [*spazio bianco*] e di pessimismo la rude forza delle cose [sic]<sup>79</sup>». L'influsso degli incisori tedeschi è spiegato proprio in virtù del fatto che «essi riflettono più di tutti gli altri in questo periodo storico la lotta della Riforma, per le nuove idee che minacciano di conquistare, per un momento, anche il nord Italia, e riflettono le dure, terribili condizioni in cui si trova l'Europa<sup>80</sup>», soffermandosi sul sentimento di malinconia e pessimismo, sulla riflessione sulla morte, sull'aderenza alle cose e alle persone che lo accomunano in particolare a Dürer.

---

<sup>77</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto, sceneggiatura datata 2 settembre 1953*, p. 8.

<sup>78</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto, sceneggiatura datata 2 settembre 1953*, appunti manoscritti, p. 1 (sottolineato in originale).

<sup>79</sup> AM, fascicolo *Lorenzo Lotto, sceneggiatura datata 17 maggio 1954*, p. 1.

<sup>80</sup> IVI, p. 3.

In una versione di questa sceneggiatura degli appunti a matita (la grafia non è quella di Maltese, né di Bernardo) recano la scritta: «vedi che ci sono tante tendine» e più avanti «sono troppe!», nonché altre indicazioni («perché non sfruttare la panoramica su Bergamo?») e in particolare la domanda: «Cosa è già stato girato? (fare montaggio)», che indicherebbe l'estensore di questi appunti nel responsabile del montaggio. Gli appunti sono accompagnati dalla sigla «mg», e soprattutto sono redatti a corona attorno a un appunto (di mano, questa volta, di Maltese), «per il dott. Gandin<sup>81</sup>». L'ipotesi che pare plausibile avanzare è quindi che il montaggio del film sia stato affidato a Michele Gandin, attivo regista di cortometraggi e critico cinematografico, o, ancora più probabilmente, che egli in qualità di responsabile dell'*Enciclopedia cinematografica* dovesse supervisionare l'ultimazione del film: l'indicazione «fare montaggio» potrebbe indicare infatti che non dovesse essere lui in persona a eseguire il montaggio, ma che Maltese abbia chiesto un suo parere riguardo alla forma finale da dare al film<sup>82</sup>.

Sempre tra il 1953 e il 1954 Maltese realizza un altro cortometraggio, *La caccia di Oppiano*, completamente basato sulle miniature di un codice bizantino. In questo caso a produrlo è la Lux Film, un'importante casa attiva non solo nel documentario ma anche nel cinema di finzione<sup>83</sup>, che mette a disposizione di Maltese il direttore della fotografia Piero Portalupi<sup>84</sup> e Roman Vlad per le musiche. Il film è realizzato per concessione della *Mostra storica nazionale della miniatura* che si svolge a Palazzo Venezia a Roma nel 1953<sup>85</sup>, prendendo in esame il codice greco della Biblioteca Marciana ms. Gr. 479, trascrizione dell'XI secolo di un trattato di caccia attribuito al poeta imperiale Oppiano, interamente miniato perlopiù con scene venatorie di diverse dimensioni, più raramente con scene mitologiche o belliche. Di questo film<sup>86</sup> abbiamo una sceneggiatura in forma definitiva datata 23 maggio 1954, a un anno dalla mostra durante la quale sono avvenute le riprese. Dopo aver introdotto il poeta Oppiano, presunto autore del trattato dedicato all'imperatore Caracalla, e il codice realizzato otto secoli dopo a Costantinopoli e giunto a Venezia «forse nel '400, recato dallo studioso e umanista Cardinal Bessarione<sup>87</sup>», il film si sviluppa in un'unica sequenza che esplora i dettagli delle miniature. Il commento è in questo caso descrittivo e piuttosto ridotto, con l'intento di lasciare spazio alle immagini e alle musiche di Vlad. In una precedente (e ancora più stringata) versione del commento Maltese indicava una comunanza tra l'animazione impressa alle figure dal miniatore

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 1.

<sup>82</sup> Resta l'incongruenza della data apposta a questa versione della sceneggiatura, 17 maggio 1954, con quella del nulla osta alla proiezione pubblica, risalente a un mese prima, il 22 aprile.

<sup>83</sup> Fondata a Torino nel 1935 da Riccardo Gualino e trasferitasi nel 1940 a Roma, la Lux fu negli anni del conflitto e in quelli del dopoguerra tra le più importanti case produttrici italiane, producendo più di cento pellicole tra cui *Europa '51* di Rossellini, *Non c'è pace tra gli ulivi* di de Santis, *Senso* di Visconti, diversi film di Pietro Germi, alcuni documentari di Emmer, Zurlini, Antonioni. Nella Lux mossero i primi passi Federico Fellini (come sceneggiatore) e i produttori Carlo Ponti e Dino De Laurentiis.

<sup>84</sup> Piero Portalupi (spesso accreditato come Pietro Portalupi) aveva già vinto nel 1948 un Nastro d'Argento come miglior direttore della fotografia per *Preludio d'amore* (1946) di Giovanni Paulucci. Lavora negli anni Cinquanta e Sessanta coi maggiori registi italiani e con le produzioni statunitensi in trasferta "sul Tevere": collabora infatti con William Wyler per *Vacanze romane* e *Ben Hur* (per il quale dirige la seconda unità), Joseph L. Mankiewicz per *Cleopatra*, Carol Reed per *Il tormento e l'estasi*.

<sup>85</sup> G. MUZZIOLI (a cura di), *Mostra storica nazionale della miniatura* [catalogo della mostra, Palazzo Venezia, Roma, 1953], Sansoni, Firenze 1954.

<sup>86</sup> Il film è conservato in unica copia pellicolare presso la Cineteca Nazionale di Roma, ma per ragioni conservative non è stato possibile visionarlo. Ringrazio Maria Assunta Pimpinelli per la segnalazione.

<sup>87</sup> AM, fascicolo *Oppiano, sceneggiatura datata 23 maggio 1954*, p. 3.

e quella dei cartoni animati di Walt Disney; forse, ritenendo il riferimento incongruo, si risolve però a eliminarlo.

Anche la realizzazione di questo cortometraggio, tuttavia, da quanto intuibile dai pochi documenti dell'archivio, non è agevole. In una lettera non datata (ma presumibilmente del 1954, poiché vi si legge che «contiamo di fare il mixage stasera<sup>88</sup>», segno che il film era quasi ultimato) e indirizzata a un non meglio precisato “ingegnere” della Lux Film, Maltese discute sul titolo: la casa produttrice ne vorrebbe infatti uno accattivante per il pubblico, come *Il codice degli animali* o *Animali in miniatura*, evitando *La caccia di Oppiano* che presenta un elemento ignoto e dunque respingente (Oppiano). Maltese difende la propria convinzione che *La caccia di Oppiano* sia il titolo migliore, poiché gli altri due forvierebbero gli spettatori, portandoli ad aspettarsi qualcosa di diverso da quello che il film è, ossia un documentario su un volume miniato. Il titolo *La caccia di Oppiano*, invece, è più adatto perché «risponde esattamente al contenuto visivo, al commento parlato, al commento musicale che Vlad ha interpretato nel senso di sentire protagonista l'uomo e in modo che mi ha soddisfatto molto<sup>89</sup>», e perché l'unione di un elemento ben noto (la caccia) e uno ignoto (Oppiano) può suscitare curiosità nel pubblico. Maltese riuscirà a mantenere il titolo da lui pensato originariamente. Un'altra lettera, anch'essa non datata e scritta evidentemente di getto, con grafia difficilmente interpretabile (probabilmente si tratta in entrambi i casi di minute poi rielaborate e battute a macchina) denota un tono decisamente più sconfortato da parte dello storico dell'arte: «purtroppo questo benedetto documentario *Oppiano* sta per me diventando una serie snervante di dispiacere e di contraccolpi<sup>90</sup>». Maltese è stato infatti informato che «l'avv. Gualino [si riferisce a Riccardo o al figlio Renato Gualino, che dirigevano la Lux] nel visionare l'*Oppiano* l'ha giudicato noioso e privo di possibilità di successo a Venezia, imponendo anche il taglio di un'ottantina di metri». Maltese si dichiara profondamente addolorato da questa presa di posizione (che gli fa «assumere, ammetto involontariamente, la parte del burattino») poiché la ritiene «sbagliata [sottolineato due volte, e poi barrato], ingiusta e ingiustificata» dal momento che «persone che l'hanno visto in proiezione o in moviola hanno trovato il film semplice, divertente ed efficace, e capace di avere buon successo, anche a Venezia». Con questi sostenitori del film, pronti a caldeggiare la sua partecipazione a Venezia presso il sottosegretario allo spettacolo Ermini<sup>91</sup>, «la Lux (me compreso, però) farà una pessima figura e brucerà anche la carta Ermini, che poteva essere utile per il 5%». Il tono infiammato del corpo della lettera (che non sappiamo se sia stata poi rielaborata ed effettivamente inviata) lascia spazio in chiusura a una rassegnata considerazione: «ho l'impressione che in tutta questa storia siano entrate in gioco forze e questioni estranee sia a Lei che a me e in fondo agli stessi interessi della Lux». Inutile dire che sarà la prima ma anche l'ultima collaborazione di Maltese con questa casa.

Al 1955 risale un altro trittico di film firmati da Maltese, sempre con la coproduzione di Nino Zucchelli e con il fondamentale aiuto di Mario Bernardo alla fotografia (e di Franco Vitrotti come assistente operatore, che diverrà poi direttore della fotografia per alcuni film del bergamasco). Si tratta di un gruppo coerente di pellicole – sebbene siano di argomento molto

---

<sup>88</sup> AM, fascicolo *Oppiano*, lettera manoscritta di Corrado Maltese non datata.

<sup>89</sup> IBIDEM.

<sup>90</sup> AM, fascicolo *Oppiano*, lettera manoscritta di Corrado Maltese non datata.

<sup>91</sup> Giuseppe Ermini, storico del diritto e accademico, rettore dell'Università di Perugia, fu Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri (Servizi dello spettacolo) dall'11 febbraio 1954 al 5 luglio 1955, e al contempo Ministro della Pubblica Istruzione dal 19 settembre 1954 al 5 luglio 1955 (Governo Scelba).

diverso l'una dall'altra – realizzate contemporaneamente nell'ottobre di quell'anno. *Galleria Carrara* è dedicato al nuovo allestimento, inaugurato tra il 1953 e il 1955, del museo bergamasco e ai capolavori della sua collezione; *Tre quadri dipingono il mondo* è un film su Giorgione e in particolare sulle sue tre opere più celebri; *Bartolomeo Colleoni*, infine, traccia il ritratto del noto capitano di ventura del Quattrocento attraverso opere d'arte e testimonianze dell'epoca.

La prima idea di Maltese e Zucchelli, in realtà, è rivolta a un diverso soggetto: le tele di Tintoretto conservate alla Scuola Grande di San Rocco a Venezia, soprattutto la *Crocifissione*, che dovevano essere l'argomento di un documentario girato in formato panoramico. Una novità in quegli anni, tanto che Zucchelli non esita a dichiarare che si tratterà del «primo documentario su opere d'arte in cinemascope in tutto il mondo<sup>92</sup>». L'idea è lanciata da Maltese all'inizio di giugno<sup>93</sup>, ed entro la fine di luglio sono inviate da Bergamo alla Scuola Grande di San Rocco e al Soprintendente alle Gallerie di Venezia Vittorio Moschini richieste formali per la realizzazione del documentario, corredate da una dettagliatissima previsione di come avverranno le riprese e di tutti gli accorgimenti che saranno messi in campo per non recare danno alle opere o alle sale<sup>94</sup>. Contestualmente, è inviata una richiesta alla direzione della mostra *Giorgione e i giorgioneschi*, allestita in Palazzo Ducale dall'11 giugno al 23 agosto<sup>95</sup>, e in via privata una lettera al curatore Pietro Zampetti chiedendo la sua consulenza artistica, per poter effettuare le riprese di un cortometraggio sul pittore di Castelfranco (da girarsi, però, in formato Academy). Fin dalla lettera del 6 giugno, infatti, Maltese – su consiglio di Bernardo – aveva prospettato la realizzazione di più documentari in contemporanea, per ammortizzare meglio i costi di produzione.

Le difficoltà di ottenere i permessi dalla Scuola Grande di San Rocco, che chiede di rimandare il set alla fine della stagione estiva, e la mancata risposta della direzione della mostra annullano la prospettiva di riprese nel mese di agosto e spingono il trio a cambiare strategia. Si affaccia così l'ipotesi di un film su Bartolomeo Colleoni in sostituzione di quello sul Tintoretto, per il quale è possibile sfruttare il formato panoramico e che garantisce (a parere di Bernardo e Zucchelli) maggiori possibilità di sfruttamento commerciale; tra agosto e settembre, incontrandosi a Bergamo, Zucchelli e Maltese iniziano inoltre a elaborare una prima sceneggiatura per un documentario sull'Accademia Carrara, da realizzare in formato Academy. Sarà soltanto alla fine del mese di settembre, quando si passerà all'idea di realizzare non uno ma due film in panoramico, che questa sceneggiatura sarà completamente rivista dallo storico dell'arte per adattarla al nuovo formato, privilegiando ampie vedute delle sale e inquadrature sviluppate in orizzontale più che strette visuali su singoli dipinti o dettagli. Ricevuto il nulla osta anche dalla mostra veneziana, da una lettera di Maltese a Zucchelli datata 28 settembre si

---

<sup>92</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Nino Zucchelli alla Scuola Grande di San Rocco del 30 luglio 1955.

<sup>93</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 6 giugno 1955.

<sup>94</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Nino Zucchelli alla Scuola Grande di San Rocco del 30 luglio 1955. Tra altre indicazioni, la lettera assicura che le riprese dureranno in totale cinque giorni; non saranno effettuate riprese con illuminazione alla massima potenza per più di cinque minuti consecutivi e comunque per non più di trenta minuti totali; le lampade saranno utilizzate in serie, ossia prive della resistenza, che è la maggiore fonte di calore; l'illuminazione non supererà i 5000 lux complessivi tra luce naturale e artificiale; sarà utilizzata una pellicola 35 mm con otturatore fino a 200° e obiettivi capaci di aumentare il tempo di esposizione diminuendo il quoziente di illuminazione; opportuni quantitativi d'acqua garantiranno le condizioni igroscopiche.

<sup>95</sup> P. ZAMPETTI (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi* [catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 11 giugno-23 agosto 1954], Arte Veneta, Venezia 1954.

evinces che le riprese sarebbero iniziate tra Bergamo e Venezia qualche giorno dopo, il 1 ottobre<sup>96</sup>. Sappiamo inoltre che durarono – certo non in maniera continuativa – per almeno ventuno giorni, dalla lettera in cui il noleggiatore del materiale e delle attrezzature cinematografiche, Angelo Dorigo, presenta l'ammontare della cifra che gli spetta<sup>97</sup>, e probabilmente anche oltre, dal momento che il 2 novembre Maltese afferma di aver anticipato delle spese per alcune riprese<sup>98</sup>.

La situazione con il Dorigo è causa di qualche preoccupazione nel gruppo. L'atto di noleggio<sup>99</sup>, controfirmato da Bernardo per conto di Zucchelli e della «Rivista di Bergamo», elenca il ricco equipaggiamento messo a disposizione – che comprende la macchina da ripresa cinematografica Arriflex (che il contratto sottolinea essere «nuova») con diversi obiettivi tra cui, soprattutto, la preziosa lente anamorfica «tipo Totalvision n. 114 della 3° serie con custodia (nuova)» necessaria per il formato panoramico – e indica la somma di 200.000 lire per ogni documentario girato per un noleggio di dieci giorni (20.000 lire per ogni ulteriore giorno). Gli accordi iniziali, a quanto pare, erano per due film, dunque 400.000 lire, ma probabilmente Zucchelli aveva poi affermato che il documentario da girare era solo uno (il noleggiatore si lamenta infatti, il 21 ottobre, che, in tal caso, il prezzo sarebbe stato stabilito a 300.000 lire per dieci giorni)<sup>100</sup>. Maltese, all'inizio di novembre, teme che «il Dorigo potrebbe domani, all'uscita dei due cinemascope Colleoni-Carrara, sporgere denuncia per truffa!<sup>101</sup>», avendo intuito che il materiale è stato utilizzato per le riprese di più di un documentario. Zucchelli, che non può saldare la cifra richiesta da Dorigo nell'immediato, anche per via dell'innalzarsi dei costi dei film rispetto a quanto preventivato<sup>102</sup>, prende tempo spendendo un assegno di 100.000 lire e adducendo la necessità di chiarimenti su alcune richieste avanzate da questi<sup>103</sup>.

Il tono allarmato della missiva di Maltese del 2 novembre è dovuto però anche ad altri motivi: il rischio che Zucchelli si sia messo in parola con qualcuno per registrare la colonna sonora a Bergamo, quando invece «è assolutamente necessario eseguire e registrare a Roma! Dove troveremo a Bergamo la sala di registrazione per sincronizzare la musica con la colonna scena?!<sup>104</sup>»; la necessità di ricevere il testo esatto dei titoli di testa da apporre ai film, poiché «urges definire»; il montaggio, che deve essere iniziato il prima possibile («a partire da dopodomani»); sceneggiatura e commento definitivi, a questa data non ancora approntati, del *Colleoni*, «che mi dà non poche preoccupazioni per la forma improvvisata con cui lo abbiamo girato». E termina: «non so cosa potrà accadere se non arriveremo in tempo a far giudicare i documentari in base alla legge esistente<sup>105</sup>». In realtà, nel giro di pochi giorni il trittico sarà

---

<sup>96</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 28 settembre 1955.

<sup>97</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera raccomandata di Angelo Dorigo a Nino Zucchelli del 22 ottobre 1955.

<sup>98</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 2 novembre 1955.

<sup>99</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, atto di compromesso tra Angelo Dorigo e «La Rivista di Bergamo» del 1 ottobre 1955.

<sup>100</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera raccomandata di Angelo Dorigo a Nino Zucchelli del 22 ottobre 1955.

<sup>101</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 2 novembre 1955.

<sup>102</sup> Nella lettera del 6 giugno Maltese aveva ipotizzato che con quattro milioni di lire fosse possibile realizzare agevolmente due cortometraggi, ma in quella del 27 ottobre indica come preventivo per il solo film su Giorgione una cifra, ancora indicativa, di 2.700.000 lire.

<sup>103</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera raccomandata di Nino Zucchelli a Angelo Dorigo del 3 novembre 1955.

<sup>104</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 2 novembre 1955 (sottolineato nell'originale).

<sup>105</sup> IBIDEM.

completato, dal momento che tutti i film ricevono il visto censorio tra il 10 e 14 dicembre, anche se nessuno viene ammesso alla programmazione obbligatoria.

Di *Galleria Carrara* sono conservate due versioni differenti della sceneggiatura (dovute, come visto, alla decisione di passare da un formato tradizionale e a quello *widescreen*), sulle quali Filippo Antichi ha svolto un accurato lavoro di ricostruzione filologica<sup>106</sup>. Sono due le modifiche fondamentali che intervengono nella concezione e nella struttura del film. La prima è il passaggio da una successione cronologica delle opere (secondo l'allestimento delle sale) a una presentazione che evidenzia i due maggiori nuclei collezionistici del museo, quello del conte Carrara da un lato e i lasciti di Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli dall'altro. In tal modo il film abdica alla funzione di illustrare pedissequamente il nuovo allestimento, che mischia opere provenienti da collezioni diverse per costituire un disegno storiografico onnicomprensivo, e in un certo senso rispecchia maggiormente l'identità del museo mettendone in luce la storia e la fisionomia. Il secondo cambiamento è invece l'introduzione di una sequenza iniziale in cui gli alunni dell'Accademia dipingono all'aperto, seguita da una breve scena dove un docente, rivolgendosi direttamente in macchina dal suo studio, spiega le origini della pinacoteca. Sarà sempre lui ad accompagnare gli studenti alla scoperta dei dipinti: da una neutra sequenza di opere d'arte (come sarà il film di Zucchelli del 1960 dedicato allo stesso soggetto<sup>107</sup>) il film diventa così un'autentica visita guidata in forma cinematografica, che presenta un museo vivo, vissuto, frequentato da un pubblico attento (non vuoto e solitario come in *La Carrara*) e che soprattutto sottolinea la stretta compenetrazione tra la missione didattica della scuola e la missione conservativa della pinacoteca, tra valorizzazione del patrimonio ed educazione alle arti delle giovani generazioni. Non a caso a interpretare il ruolo del professore è Trento Longaretti, da poco nominato direttore dell'Accademia. Pochi anni dopo, in un servizio di Emilio Garroni della trasmissione televisiva *Arti e scienze. Cronache di attualità*, andato in onda su Rai Uno il 23 ottobre 1962 in occasione dell'apertura delle sale del piano terreno della Carrara, Longaretti condurrà il giornalista (e i telespettatori) in un'analoga visita guidata all'interno della pinacoteca e della scuola, sottolineando più volte la simbiosi tra le due e dimostrando come alcuni lavori degli allievi discendano chiaramente dalle suggestioni delle opere della collezione.

Tornando al film di Maltese, il numero di opere selezionate è piuttosto ridotto (venticinque) in confronto a quello che Zucchelli includerà nel suo film del 1960, e maggiormente concentrato sull'arte veneta e lombarda, con pochissime concessioni all'arte del centro Italia (solo due quadri del Botticelli)<sup>108</sup>. Se la promozione non solo della Carrara ma, attraverso di essa, dell'intera città di Bergamo come città d'arte era l'obiettivo primario di Zucchelli nel suo *La Carrara*, Maltese si concentra meno sul contesto della città, accennato solo nella sequenza iniziale, sottolineando invece aspetti come la storia collezionistica dell'istituzione o il rapporto con la sfera didattico-educativa che certamente dovevano stare particolarmente a cuore al redattore di «Musei e Gallerie d'Italia».

Di *Tre quadri dipingono il mondo* non si sono conservate né la pellicola né versioni della sceneggiatura, ma soltanto un testo parziale, in parte dattiloscritto e in parte manoscritto, del commento parlato, ancora in una fase non definitiva a giudicare dalla grande quantità di

---

<sup>106</sup> F. ANTICHI, *Riprendere il museo: il documentario "Galleria Carrara" di Corrado Maltese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, supervisore prof. Antonella Gioli, a.a. 2014/2015.

<sup>107</sup> Cfr. capitolo VII.

<sup>108</sup> Per i dettagli dei film di Maltese conservati presso la GAMeC di Bergamo e visionati, rimando, come per Zucchelli, alle schede nella Parte Quarta di questa tesi, *Catalogo dei film di Nino Zucchelli e Corrado Maltese*.

annotazioni, cancellature, riscritture, oltre che alcuni appunti sparsi. Si può quantomeno tentare di ricostruire qualche aspetto del film da questi e pochi altri elementi, come il catalogo della mostra veneziana o un saggio che, a partire da essa, Maltese dedicò a Giorgione. Ma partiamo dalla breve sinossi che presenta il visto di censura:

«Il documentario in Ferraniacolor vuol essere un omaggio alle opere e all'arte del grande pittore del Rinascimento: Giorgione. Dal punto di vista dell'arte il Rinascimento si riassume nei concetti di prospettiva e di colore-luce, la cui scoperta segna una vera rivoluzione della storia delle forme. Questo nuovo orientamento delle arti figurative si riflette in modo eminente nell'opera di Giorgione, che può considerarsi un punto nodale dell'arte e dello spirito in questo periodo storico. Esso sembra contrastare con la dura realtà di guerre e di lotte che devastano la terra italiana in quegli anni, ma nei tre quadri fondamentali del Giorgione: la *Madonna di Castelfranco*, i *Tre filosofi* e la *Tempesta*, ogni contesa sembra placarsi e risolversi in una visione superiore. L'arte sublime del Maestro della pittura italiana sembra inviare ancora oggi nel mondo un messaggio di pace e serenità<sup>109</sup>».

Questa sinossi contiene i due aspetti centrali del film: il tema principale, più propriamente afferente alla storia dell'arte, della prospettiva e del colore-luce, e quello del contrasto più generale tra la violenza del contesto di guerra tra Quattro e Cinquecento e la sua sublimazione in ideali di pace e serenità nei dipinti. Al centro del film stanno i tre capolavori giorgioneschi, ma in realtà il film include diverse altre opere dell'autore e di suoi contemporanei: la *Laura*, il *Ritratto Giustiniani*, il *Cristo deriso* della Scuola Grande di San Rocco, l'*Autoritratto* di Braunschweig, il *San Giorgio cavaliere*, *La vecchia* delle Gallerie dell'Accademia, il *Concerto campestre* e il *Guerriero di profilo*. Inoltre, *Le tre età dell'uomo* di Giovanni Bellini, la *Sacra famiglia con donatore*, *Santa Caterina e San Sebastiano* e la *Cerere* di Sebastiano del Piombo, *Il concerto di Asolo*, *L'adultera* di Glasgow, il *Concerto* di Palazzo Pitti, *l'Orfeo ed Euridice* di Tiziano<sup>110</sup>. Si tratta di opere presentate alla mostra di Palazzo Ducale, espressamente citata da una didascalia a inizio del film: «Questo documentario è stato grato in occasione della mostra *Giorgione e i giorgioneschi*, organizzata dal Comune di Venezia. La sua realizzazione è stata resa possibile grazie alla cortese adesione della Direzione della mostra, che qui si ringrazia<sup>111</sup>».

A questa mostra Maltese fa diretto riferimento nel saggio *Giorgione e i suoi critici*, apparso in «Società» nell'aprile dell'anno successivo, e alla cui ideazione dovette certamente contribuire anche il lavoro di preparazione e la realizzazione del film. Si tratta di un saggio denso di considerazioni non solo sul pittore cinquecentesco, ma anche sulla fortuna critica di cui ha goduto dalla fine del XIX secolo. La mostra veneziana «è stata lo specchio fedele dello stato di cose nel campo di gran parte della critica, specialmente quella italiana, e va data una sincera lode allo Zampetti, che ne diresse l'allestimento, proprio per la fedeltà e la onestà

---

<sup>109</sup> Visto di censura 20457 rilasciato il 29 ottobre 1956.

<sup>110</sup> Un secondo elenco riporta altre opere per il *Giorgione*, probabilmente quelle non presenti in mostra ma necessarie per il discorso del film. Lo riportiamo così come è indicato nel manoscritto: «*S. Giorgio* del Carpaccio, *S. Giorgio* del Crivelli, stampa con vessillo, stampa con battaglia, P. d. Francesca *Cosroe*, *Prospettiva urbinata*, la Cappella dei Pazzi, S. Pietro in Montorio, la Rotonda del Palladio, Erasmo da Rotterdam (solo a colori), Dürer: la *Prospettiva*, Giorgione con la testa di Golia, riproduzione di un quadro del Bellini o Mantegna, Mantegna, Cristo bizantino (Sutri XIII), Cristo ligneo doloroso, *Cristo deriso* di Bosch» (AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*). Se alcune di queste opere sembrano accordarsi perfettamente con i passaggi del commento conservato nel medesimo fascicolo (la *Prospettiva urbinata*, Dürer, le architetture rinascimentali), altre (come il Cristo bizantino) appaiono più difficili da immaginare all'interno del film.

<sup>111</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, appunto manoscritto.

rigorosa e discreta con la quale ha voluto concedere libertà di parola a tutti i punti di vista con una certa autorevolezza, permettendo al visitatore di farsi non tanto un'immagine dell'arte di Giorgione quanto un'immagine delle attuali condizioni della critica d'arte, che, se non è lusinghiera, è perlomeno veritiera<sup>112</sup>». Maltese intende anzitutto sgombrare il campo dalla critica formalistica e tardo-romantica che vede in Giorgione un pittore lirico, oscuro, chiuso in circoli elitari distaccati dalla realtà e contrapposto a Leonardo, insistendo invece molto sui punti di contatto tra l'artista veneto e quello toscano («nessuna serie divergenza esiste tra Leonardo e Giorgione<sup>113</sup>»), per passare poi a un esame delle opere, concentrandosi sui tre dipinti al centro anche del film. Non è certo il caso di voler stabilire rapporti diretti tra un denso saggio accademico, che affronta questioni storico-critiche e filologiche su uno dei più dibattuti artisti del Rinascimento italiano inserendosi in un acceso dibattito tra specialisti, con un film idealmente rivolto al pubblico generico delle sale e con obiettivi maggiormente divulgativi; ma rapporti indiretti sono certamente evidenti, con il saggio che potrebbe addirittura essere stato una sorta di «effetto collaterale» del film: approfondita la questione giorgionesca con la visita della mostra e per la preparazione del film, Maltese potrebbe aver sentito la necessità di esprimersi in ambito accademico, con uno scritto più approfondito; e non è da escludere che proprio la lunga osservazione dei dipinti prima, durante e dopo le riprese, attraverso l'occhio della camera, abbia stimolato nuove riflessioni nello storico dell'arte. È un esempio lampante di come l'utilizzo del cinema per la divulgazione dell'arte ad ampio raggio si intersechi inevitabilmente con la pratica di studio critico e di analisi filologica dell'esperto, e come studi, realizzazione cinematografiche, eventi espositivi, attività educative rappresentino aree dai confini labili, capaci di intrecciarsi e condizionarsi l'un l'altra.

Il testo dattiloscritto e manoscritto del commento parlato parte da considerazioni sulla scoperta della prospettiva e del colore tonale (entrambi derivanti dallo studio della natura) come punti essenziali del Rinascimento, i cui ideali sono incarnati dalle opere di Giorgione nel quale la religiosità è «sentimento della dignità e della nobiltà dell'uomo. La persona umana diviene individuo concreto e pensante<sup>114</sup>». Prosegue dipingendo una dinamica oppositiva tra «idillio» e «tempesta» (termine certamente non casuale) pervasiva nella natura come nella storia, in particolare nel Rinascimento che «è anche il tempo dei capitani di ventura, per i quali la guerra e la morte sono cose che si comprano e si vendono<sup>115</sup>». Questa dicotomia tra violenza e serenità, tra guerra e pace è funzionale alla lettura delle tre opere maggiori che «dipingono il mondo», come recita il titolo, proprio perché ne mettono in luce questa interna e incessante dinamica, fulcro tematico della loro rappresentazione. Maltese, appuntandosi all'interpretazione iconografica data da Arnaldo Ferriguto della *Tempesta* (accolta anche nell'articolo su «Società») che vede in ogni dettaglio del dipinto «il simbolo del perpetuo divenire della natura nei suoi quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) e del trionfo delle sue forze elementari [...] sui tentativi di arrestarne artificialmente il movimento<sup>116</sup>», la estende anche ai *Tre filosofi* e alla *Pala di Castelfranco*, e così conclude il commento del film: «da ogni cosa sembra nascere il suo opposto; dall'acqua il fuoco; dall'aria l'acqua, dalla terra l'aria, e ogni elemento entra in conflitto con l'altro. Dal conflitto fluisce la vita, così come l'acqua che fluisce sotto il ponte,

---

<sup>112</sup> C. MALTESE, *Giorgione e i suoi critici*, «Società», anno XII, n. 2, aprile 1956, p. 303.

<sup>113</sup> Ivi, p. 308.

<sup>114</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature*, *Tre quadri dipingono il mondo*, s.n.

<sup>115</sup> Ivi.

<sup>116</sup> C. MALTESE, *Giorgione e i suoi critici*, p. 313.



come l'aria che investe le piante e la luce che piove sulle antiche torri. E dal sereno nasce la tempesta e dalla tempesta il sereno<sup>117</sup>».

Il riferimento ai “capitani di ventura” rima perfettamente con l'ultimo dei film del trittico, *Bartolomeo Colleoni*. Si tratta, in questo caso, di un film storico nel quale il patrimonio artistico più che fine della trattazione è strumento per dipingere non solo il ritratto di una personalità, ma anche il contesto sociale, culturale e politico in cui essa si muove: in questo senso Bartolomeo Colleoni appare, nella filmografia maltesiana, l'equivalente del perduto *Lorenzo il Magnifico e le arti* di Carlo Ludovico Ragghianti, che lo storico lucchese specifica sempre essere un documentario culturale e non un critofilm.

Il film di Maltese prende le mosse dalle ispezioni che nel 1955 vengono fatte nella Cappella Colleoni di Bergamo per accertare se le ossa lì ritrovate siano effettivamente del celebre condottiero; una vicenda che tra smentite e conferme tiene banco sulla stampa locale per diversi anni. Del capitano originario di Solza, fuori Bergamo, sono poi ricordate le imprese belliche al servizio della Serenissima (tra cui il trasporto nel 1439 di parte della flotta veneziana dal mare al lago di Garda, risalendo l'Adige fino a Rovereto e trasbordando le navi via terra fino al porto di Torbole, per liberare Brescia assediata dal Duca di Milano), ma anche il suo raffinato spirito da mecenate, espressosi soprattutto negli affreschi che ornano il castello di Malpaga, dove il Colleoni costituì una piccola corte. E, conclude il film, è proprio all'arte che è affidato il compito di ricordarlo perpetuamente, a Bergamo attraverso la Cappella commissionata all'Amedeo, a Venezia con la statua equestre del Verrocchio in Campo Santi Giovanni e Paolo. Il formato *widescreen* è sapientemente utilizzato, privilegiando totali e immagini di paesaggi (le calli veneziane, il Lago di Garda, la pianura bergamasca, le vedute della Città Alta) ed esaltando gli affreschi di Malpaga. È innegabile però che l'attenzione e la cura riservata agli altri documentari non si riscontrano in questo caso: i documenti conservati sono soltanto due versioni dattiloscritte del commento parlato (una ampiamente annotata), una sua versione manoscritta e un elenco delle inquadrature, a conferma delle modalità piuttosto «improvvisate», come Maltese stesso scriveva a Zucchelli, con cui è approntato il film.

Il periodo più intenso dell'attività cinematografica di Maltese si colloca tra il 1956 e la prima metà dell'anno successivo: il 25 giugno 1957 ricevono infatti in blocco il visto censorio ben cinque film a sua firma, che spaziano tra temi molto diversi tra loro; tre di questi (*Colle capitolino*, *La ricca natura di Brueghel dei Velluti* e *Antica Preneste*) sono presentati in anteprima il 23 giugno alla presenza del sindaco di Roma Umberto Tupini (che si dimostra «entusiasta<sup>118</sup>») e ai rappresentanti di alcuni musei romani.

*Pittori popolari del Seicento* è l'unico di questi film di cui non sia reperibile una copia. L'archivio Maltese conserva una sceneggiatura dattiloscritta che non presenta annotazioni o aggiunte, segno che doveva trattarsi di una versione piuttosto avanzata e definitiva, recante il titolo *I bamboccianti*, e un testo a macchina del solo commento verbale, anch'esso senza annotazioni manoscritte ad eccezione del nuovo e definitivo titolo. L'interesse per l'arte del Seicento si appunta in questo film sulla corrente dei pittori che ritraggono scene di vita popolare e quotidiana nelle città di Roma e Napoli, il cui capostipite è individuato in Caravaggio. È da lui infatti che prende le mosse il film, descrivendolo come «il grande pittore realista del Seicento, [che] introdusse per primo nei suoi quadri personaggi di basse condizioni sociali:

---

<sup>117</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, Tre quadri dipingono il mondo*, s.n.

<sup>118</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli del 23 giugno 1957*.

bravi, vagabondi, zingarelle e bellimbusti<sup>119</sup>». Tutta una generazione di pittori, «seguaci minori di Caravaggio», si dedicherà a ritrarre, tra realismo e gusto del pittoresco, gli ambienti popolari e i più vecchi quartieri di Roma; tra di essi il fiammingo Pieter van Laer, detto Il Bamboccio (attivo a Roma negli anni Trenta del XVII secolo), sul cui esempio si mossero i successivi pittori realisti definiti di conseguenza “bamboccianti”. Contrapposto a questo gruppo di pittori, il film introduce in una breve sequenza (solo cinque inquadrature, 21-26) Salvator Rosa: «al contrario di questi, che – diceva – dipingevano solo ciò che vedevano per quanto fosse brutto e volgare, egli era pittore poeta e filosofo<sup>120</sup>». Ma, avverte Maltese con il suo commento, anche i pittori realisti «applicavano una loro filosofia e impartivano ammonimenti morali» attraverso i loro film: inizia così la seconda parte del film, interamente dedicata all’analisi del quadro di Michelangelo Cerquozzi *La rivolta di Masaniello*, conservato alla Galleria Spada, che descrive la sommossa napoletana del 1647. Scomponendo il quadro in una nutrita serie di dettagli (inquadratura 28 – inquadratura 104), il regista conduce lo spettatore attraverso la rappresentazione e ricostruisce gli eventi del 7 luglio 1647, primo giorno della rivolta napoletana, dispiegando la narrazione condensata nell’immagine dipinta. Più di tre quarti del film è dunque dedicato a questa sola opera con la quale il pittore, come chiosa il film, «racconta veridicamente quella giornata di luglio, ammonendo i governanti e i potenti con la sua pittura<sup>121</sup>». La capacità di Maltese di penetrare tanto in profondità all’opera fino a realizzare quasi un intero cortometraggio su un solo dipinto è ricordata e richiamata da Mario Bernardo (collaboratore per tutti questi film) anni dopo: «a volte un solo quadro (come nel cortometraggio sul Cerquozzi) era sufficiente a Maltese per impostare un discorso filmico compiuto, con una sua logica conclusione e una altrettanto corretta morale<sup>122</sup>».

È altamente verosimile che, economizzando su tempi e costi, le riprese dei film siano avvenute nello stesso periodo di tempo e soprattutto che scene e inquadrature siano passate da un film all’altro, come accaduto nei film di Zucchelli<sup>123</sup>. Il dipinto di Caravaggio *Buona ventura*, per esempio, compare sia in *Pittori popolari* che in *Colle capitolino*, e le riprese effettuate presso i Musei Capitolini devono essere servite per entrambi i film. *Colle capitolino* (indicato sul visto di censura anche come *Storia del Campidoglio*) è un cortometraggio dallo spirito ben diverso rispetto a quelli visti finora. Invece che concentrarsi su un unico medium (come la pittura) o uno specifico periodo storico (come il XVII secolo), *Colle capitolino* focalizza l’attenzione su un luogo altamente significativo e ne ripercorre le vicende su un lunghissimo arco di tempo: l’ultima inquadratura del film, non a caso, è dedicata al «dettaglio torre dell’orologio (il “tempo”)<sup>124</sup>». Un viaggio che parte dall’ultima evoluzione subita dal celebre colle romano, divenuto imprescindibile meta per le folle di turisti che convergono su Roma. Il film inizia infatti con tre inquadrature di «pullman in arrivo da ds., pullman in arrivo da sin., pullman in arrivo da ds.» dai quali scendono i turisti che «si mettono in moto (come a un ordine)»: quasi un climax con il quale lo storico dell’arte rende ironicamente l’invasione dei visitatori. *Colle capitolino* (il cui soggetto è firmato anche da Carlo Pietrangeli, allora Soprintendente ai musei, monumenti, gallerie e scavi del Comune di Roma) è un film

---

<sup>119</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, sceneggiatura di I bamboccianti*, p. 1.

<sup>120</sup> IVI, p. 2.

<sup>121</sup> IVI, p. 5.

<sup>122</sup> M. BERNARDO, *Un critico con la cinepresa*, p. 103.

<sup>123</sup> Mancando documenti significativi riguardanti la lavorazione dei film, non è possibile ricostruire con certezza l’ordine in cui furono realizzati e le vicende che ne accompagnarono la produzione.

<sup>124</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, sceneggiatura di Colle Capitolino*, s.n.

composito, afferente a più di una tipologia: la prima parte si concentra sull'aspetto archeologico del sito e illustra resti e rovine dei Fori imperiali, le strutture del Tempio di Giove Capitolino e del Tabularium, richiamando miti e leggende dell'antichità (la Lupa, le oche del Campidoglio); dopo una sequenza dedicata agli edifici medievali (l'Ara Coeli) passa a esplorare le collezioni dei Musei Capitolini fondati da Sisto IV, assumendo l'aspetto del film museale. Infine, nell'ultima sequenza, il Rinascimento si riconnette all'antichità attraverso il progetto della piazza di Michelangelo e la statua equestre di Marco Aurelio. *Colle Capitolino* appare quindi una vera stratigrafia storiografica in forma filmica delle diverse fasi che hanno interessato il luogo, o che sono rintracciabili nelle collezioni museali lì conservate.

Completamente dedicato all'archeologia è invece *Antica Preneste*. Nel 1956, dopo che i danni subiti dall'abitato di Palestrina durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale hanno riportato alla luce le gigantesche strutture del Tempio della Fortuna Primigenia, magnificato fin dall'antichità ma nei secoli letteralmente scomparso sotto gli insediamenti del villaggio, viene infine inaugurato il nuovo Museo Archeologico di Palestrina, in seguito al restauro dei famosi mosaici del Tempio<sup>125</sup>. Potrebbe essere stato proprio quest'evento a spingere Maltese a dedicare un film all'argomento, avvalendosi della collaborazione dell'archeologo Giorgio Gullini, che insieme a Furio Fasolo aveva diretto la grande campagna di scavi intrapresa dal 1953 al 1956. Gullini, autore per l'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina* nel 1953<sup>126</sup> e una *Guida del Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina* nel 1956<sup>127</sup>, è collega di Maltese presso la Direzione dell'Antichità e delle Belle Arti del Ministero tra 1952 e 1956, prima che entrambi si avviino alla carriera accademica, l'uno a Cagliari e l'altro a Torino. Grazie a una simile, prestigiosa collaborazione (non è azzardato affermare che Gullini fosse il massimo esperto del sito), il film si caratterizza per un rigore e una chiarezza espositiva tali da renderlo uno strumento altamente didattico e una visione critica del complesso archeologico, alla luce delle nuove scoperte fatte nei tre anni precedenti; un cortometraggio, insomma, avvicicabile senza problemi ai critofilm ragghiantiani. Le immagini sono infatti scelte e organizzate assecondando le condizioni di visione che l'opera richiede (o, per dirla come Ragghianti, "impone") per una sua corretta comprensione storico-artistica: i campi lunghi e lunghissimi iniziali mettono in risalto la conformazione di Palestrina, addossata a un colle in una zona pianeggiante fuori Roma, e la mastodontica struttura del tempio ora ben visibile tra le case (confrontata con fotografie d'anteguerra e della città dopo i bombardamenti); le inquadrature scorciate e dominate dalle diagonali accentuano il moto ascendente della grandi rampe, intervallate da terrazze fino alla sommità del tempio, occupato dal secentesco Palazzo Barberini; i confronti con i progetti di grandi architetti (Bramante, Pietro da Cortona, Valadier) chiariscono come in varie epoche descrizioni e parziali vedute del Tempio, e in particolare proprio dalla struttura a rampe, abbiano avuto forte influenza per diversi importanti progetti architettonici (il Cortile della Pigna in Vaticano, la Terrazza del Pincio); le incisioni decorative delle ciste bronzee conservate presso il Museo Archeologico sono accostate con un breve e rapido montaggio a figure disegnate di Picasso, rivelando una sorprendente parentela; alcuni frammenti architettonici (colonne, capitelli, frontoni, balaustre) vengono completati delle parti mancanti

---

<sup>125</sup> Il restauro era stato documentato nel film *Restauro del mosaico del Nilo* di Salvatore Aurigemma (1954), cfr. capitolo IV, § *Un «cortometraggio documentario»*.

<sup>126</sup> G. GULLINI, F. FASOLO, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, 2 voll., Istituto di Archeologia dell'Università di Roma, Roma 1953.

<sup>127</sup> G. GULLINI, *Guida al Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Biblioteca di Babele, Roma 1956.

con delle animazioni grafiche; sempre delle animazioni e un grande plastico in scala restituiscono infine l'aspetto che il tempio doveva avere in epoca antica.

Il medesimo rigore, la stessa chiarezza d'analisi dell'opera in una struttura di grande semplicità discorsiva si ritrovano in *La ricca natura di Brueghel dei Velluti*, con il quale Maltese ritorna alla pittura del XVII secolo e alle collezioni delle pinacoteche romane, da lui certamente ben conosciute per via dell'attività lavorativa alla Soprintendenza delle Gallerie del Lazio. In questo caso la trattazione discende da una premessa generale (la curiosità dell'uomo verso le meraviglie della natura) per indagare un ciclo coerente di dipinti, le tele rappresentanti i quattro elementi dipinte da Jan Brueghel il Vecchio, detto dei Velluti, attorno al 1611 e conservate presso la Galleria Doria-Pamphilj. Il film inizia con la scena dal vero di due bambini che giocano su una spiaggia, impegnati nella raccolta di conchiglie<sup>128</sup>, mentre il commento chiarisce: «fin dall'infanzia la natura è fonte inesauribile di curiosità e di meraviglia e raccoglierne le testimonianze e i relitti fu sempre un'attività appassionante<sup>129</sup>». Una fascinazione che nel Seicento si sviluppò «sotto forma di raccolte di oggetti stupefacenti», come quella del Museo del Kircheriano, del Cardinale Mazzarino o del Principe Gottorf. Questo amore per *naturalia* e *mirabilia* spinse spesso i pittori a gareggiare con la natura nel suscitare meraviglia, come avviene nei quattro dipinti dell'artista fiammingo. Si tratta di un'introduzione brevissima, che non occupa più di un minuto di filmato: il resto del cortometraggio è completamente dedicato alla minuziosa esplorazione dei quadri, nell'ordine *Fuoco, Acqua, Aria e Terra*.

I quadri sono letteralmente "introdotti" nel film quando una grande porta in legno si apre e gli addetti della Galleria Doria-Pamphilj recano il primo quadro, posandolo su un cavalletto perché la camera possa osservarlo; alla fine del film, specularmente, i due uomini sollevaranno l'ultimo dipinto esaminato e scompariranno dietro la porta, che si richiuderà alle loro spalle. L'atto dell' esporre, dell' offrire alla visione è così pienamente raffigurato e tematizzato, circostanza unica nella produzione maltesiana; una sorta di autentico privilegio viene concesso all'apparato cinematografico, e tramite di esso allo spettatore, per poter godere di una delle "meraviglie" della collezione principesca, in accordo con la premessa compiuta dal film. Come il *La caccia di Oppiano*, che presenta la stessa concezione di base (un unico insieme coerente di immagini, che sia un ciclo di dipinti o di miniature da uno stesso codice, esplorato nei suoi più minuti dettagli), anche qui il commento *over* è per lo più descrittivo, con qualche raro affondo nella spiegazione di alcune figure mitologiche come Vulcano, Venere, Cerere o Galatea, e lascia ampio spazio alle immagini. Sono proprio queste a compiere quindi un lavoro "critico": presentando sempre prima una visione totale e a pieno schermo del quadro, quindi la sequenza dei dettagli che lo scompongono in diverse zone dove avvengono una molteplicità di eventi correlati ma difficilmente afferrabili a prima vista, Maltese mantiene sempre chiara per l'osservatore la relazione tra il tutto e le sue parti, tra la composizione generale e l'acribia del dettaglio. La lettura compiuta sulle immagini pittoriche è attenta e frutto di una lunga meditazione, e sebbene sembri passare da un dettaglio all'altro solo rincorrendo il pretesto dell'originalità e della bizzarria, segue in realtà uno schema di lettura comune a tutti e quattro i dipinti che, partendo dal centro e dalla figura mitologica chiamata a personificare l'elemento naturale, passa agli animali che popolano il quadro e al paesaggio sullo sfondo, secondo un movimento compositivo a spirale.

---

<sup>128</sup> Si tratta probabilmente dei figli di Maltese, Carlo e Paolo. Cfr. F. ANTICHI, *Riprendere il museo*, p. 14.

<sup>129</sup> Dal commento del film.

L'ultimo film realizzato nel 1957, *Arte psicopatologica*, non porta in realtà, nei titoli di testa, la firma registica di Corrado Maltese, bensì di Angelo dall'Isola<sup>130</sup>; tuttavia, sul visto censorio, dove dall'Isola diventa dell'Isola, Maltese è indicato come regista. Certamente egli è l'autore della sceneggiatura, della quale si sono conservate tre copie dattiloscritte, una versione senza commento parlato ma con la sola indicazione delle inquadrature, e numerosi appunti sparsi, per la maggior parte manoscritti. L'intento del film è quello di esplorare la relazione tra arte e follia, distinguendo nettamente tra la "pazzia" solo apparente che alcuni artisti esprimono nelle loro opere e il rapporto che invece instaurano degli autentici pazienti psichiatrici con l'arte. «L'artista, anche quando si esprime in forme che possono apparire sorprendenti e innaturali – come è accaduto per esempio nell'arte moderna – agisce in tal modo perché muove alla ricerca degli stati d'animo soggettivi. L'individuo psicopatico, quando disegna o dipinge, lo fa invece per liberarsi dalle angosce che lo opprimono, quasi tentando così una specie di guarigione e cercando in qualche modo di organizzare la propria personalità<sup>131</sup>»: questa frase, fulcro concettuale della tesi portata avanti dal film, si ritrova invariata in tutte le versioni della sceneggiatura.

Per il malato dunque l'espressione artistica è sintomo del proprio malessere, possibile via per individuarne le cause e terapia per affrontarla, mentre l'artista compie una ricerca consapevole sui mezzi espressivi per esprimere stati d'animo particolari e soggettivi, che tuttavia non ne compromettono la salute psicologica. È indubbio però che l'associazione tra genio e follia abbia particolare presa sull'immaginario collettivo: «Il pubblico, anche se spesso non lo confessa, si è fatta la convinzione che i grandi artisti sono sempre un po' matti e che è ben difficile tracciare un solco tra l'arte e la pazzia<sup>132</sup>». I casi portati nella prima parte del film sono Van Gogh, Gauguin, Modigliani (per via della «indefinibile tristezza» dei suoi ritratti), Klee e Dalì, sebbene in un primo momento gli artisti previsti dovevano essere di più e includere anche Rousseau, Kandinskij, Pollock, Burri e Braque<sup>133</sup>. Una prima e più lunga versione di questa affermazione di apertura merita di essere riportata:

«Il pubblico ha letto ~~nei libri~~, o ha visto al cinema, il caso di artisti celebri folli, o esaltati al punto da rasentare la follia. Così si è fatta la convinzione che i grandi artisti sono sempre un po' matti e che è ben difficile tracciare un solco tra l'arte e la pazzia.

Infine gli artisti moderni presentano spesso al pubblico, da circa settant'anni, opere che in nulla sembrano diverse a prima vista da quelle eseguite dai malati di mente. Così è sorta l'opinione di coloro che considerano tutta l'arte moderna un'arte da pazzi e quella di coloro che considerano tutta la cosiddetta "arte" dei pazzi un'arte buona anche per i sani<sup>134</sup>».

Interessante il riferimento al cinema nella prima frase, che sembra rimandare a una certa tradizione della rappresentazione del genio maledetto, tormentato e incompreso, discendente da modelli tardoromantici; può essere un'osservazione peregrina, ma, considerando il fatto che subito viene chiamato in causa Van Gogh, vale la pena ricordare che proprio nel 1956 esce sugli schermi anche in Italia *Lust for Life* (col titolo *Brama di vivere*), pellicola di Vincent Minnelli sulla vita del pittore olandese, interpretato da Kirk Douglas, che segnerà a lungo l'immagine dell'artista nella cultura di massa. Il rimando al cinema è rimosso per una formulazione più

---

<sup>130</sup> Sul quale non è stato possibile rintracciare ulteriori informazioni.

<sup>131</sup> Dal commento del film.

<sup>132</sup> Dal commento del film.

<sup>133</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, sceneggiatura di Arte psicopatologica*, pp. 2-4.

<sup>134</sup> IVI, p. 1.

neutra, tagliando anche il riferimento ai «celebri artisti folli, o esaltati fino alla follia», separando nettamente questi ultimi dai malati mentali. Il secondo paragrafo viene totalmente eliminato, forse perché foriero di una visione eccessivamente semplicistica e banalizzante dell'arte contemporanea come "arte da pazzi": idea spesso usata per screditarla, che certamente il critico d'arte Maltese, da sempre attento e impegnato sulla scena contemporanea, non intendeva certamente avvallare attraverso il suo film, incaricato di far comprendere come le opere degli artisti fossero su un piano diverso da quello dei risultati dei pazienti psichiatrici.

La seconda e più considerevole parte del film analizza le opere pittoriche e scultoree create da alcuni ricoverati all'Ospedale Santa Maria della Pietà di Roma<sup>135</sup>, che vengono interpretate alla luce delle loro diagnosi mediche. Per la realizzazione di questa parte della sceneggiatura, che sconfinava in un campo non di sua pertinenza, Maltese si avvalse della consulenza del noto psichiatra Adriano Ossicini, con il quale condivideva anche la militanza politica (Ossicini, sebbene si mantenne fuori dal PCI e indipendente da qualunque partito, aveva avuto un ruolo importante nella Resistenza romana, all'interno dei gruppi di liberazione di sinistra), anche se non è chiaro quanto ingente sia stato l'intervento del medico sulla sceneggiatura. Viene riproposta una soluzione simile a quella di *Galleria Carrara*, con un giovane medico che, dal suo studio, si rivolge direttamente in camera per recitare parte del commento e illustrare i disegni di alcuni pazienti. Se la psichiatria è definita «la ricerca del rospo nell'uomo<sup>136</sup>», ossia di ciò che si è guastato e corrotto nell'interiorità del paziente, l'arte è indicata come una possibile via per districarsi nel caos che è divenuta la sua psiche: «nell'oscuro labirinto in cui si è trasformata la vita dell'individuo, il medico e il malato devono ogni volta ritrovare insieme il filo conduttore. L'arte può ancora una volta riuscire di guida, come il filo nel labirinto<sup>137</sup>». L'interesse di questo film, in definitiva, risulta nel suo carattere a metà strada tra il film sull'arte e il film medico, frutto di interazioni e scambi tra sapere (e sguardo) umanistico e visione psicoanalitico-clinica.

All'interno dei fascicoli cinematografici dell'archivio Maltese sono conservati anche due soggetti non datati, ma presumibilmente redatti attorno alla metà degli anni Cinquanta (certamente dopo il 1954) per film di finzione piuttosto distanti dai temi e dalle consuetudini del film d'arte. Le due opere immaginate in questi brevi testi (due fogli il primo, quattro il secondo) sono di tono molto diverso tra loro, ma accomunate da un tema comune, la guerra.

Il primo soggetto è intitolato *La grande Crociata* e dovrebbe essere un «film in costume parodistico dei film in costume e di altre cose. (Ogni tratto rimanda all'irrealtà della finzione e alla finzione della realtà)<sup>138</sup>». Un film dunque che guardi alla commedia e alla parodia, che dichiari espressamente il proprio statuto artificioso e finzionale (l'irrealtà della finzione) e al contempo faccia scaturire il ridicolo e il grottesco dal reale (la finzione della realtà) tramite una vena di deformazione satirica. La storia principale, racchiusa nella cornice di una fiaba raccontata da una nonna al nipotino («costumi alla Chardin»), si svolge in un'era ancestrale in cui due imperi, l'uno adoratore del dio Tet, l'altro del dio Tot, si fronteggiano ostilmente. In

---

<sup>135</sup> Fondato a metà del XVI secolo, l'Istituto di Santa Maria della Pietà fu predisposto inizialmente all'accoglienza e all'assistenza di pellegrini, vagabondi e senzatetto, ma ben presto si volse alla cura dei folli, missione che divenne esclusiva nel secolo seguente e fu ratificata a inizio XVIII secolo. Attivo ininterrottamente come manicomio fino al 2000, è stato uno dei maggiori ospedali psichiatrici d'Italia.

<sup>136</sup> Dal commento del film.

<sup>137</sup> Dal commento del film.

<sup>138</sup> AM, fascicolo *Soggetti cinematografici – Prode Anselmo, La grande Crociata*, p. 1.

quest'ultimo regno vivono i due protagonisti, Anselmo «prode, commerciante e “padroncino”, ma a parole, guerriero per vocazione, animaletto dalla fede inconcussa nelle supreme autorità dell'Impero», e Benedetto «artigiano, alquanto scettico, pronto a trarre profitto solo da alcune situazioni, incapace di salvarsi in ogni frangente<sup>139</sup>». Nel momento in cui il Gran Sacerdote del loro impero indice una crociata contro il nemico che detiene e profana la città santa di Gerem, dove il dio Tot ha vissuto in gioventù, Anselmo risponde entusiasta alla chiamata, mentre Benedetto spera di essere riformato, ma finisce per essere arruolato. Inizialmente, «il destino di Anselmo è la gloria, quello di Benedetto è di arrangiarsi», ma le sorti si ribaltano e Anselmo, divenuto collaboratore dei rivali, viene denunciato da Benedetto e fucilato, mentre questi riesce a ristabilire la pace tra i due imperi e a sposare una donna incontrata nel corso delle avventure, Gelsomina (un omaggio a *La Strada* di Fellini?). Si tratta di uno *script* molto schematico, che si riallaccia chiaramente al contesto storico delle crociate medievali, ma nel quale agiscono certamente suggestioni e ricordi del conflitto mondiale trascorso da poco, e il cui intento primario è evidenziare l'azione corruttrice della guerra sulla personalità degli individui, il ruolo del caso, la doppiezza della natura umana, le derive di ideologie totalitariste e fanatiche.

Ben diversa è l'atmosfera del secondo progetto, una riduzione cinematografica del *Diario* di Anne Frank. Accanto al titolo è indicato «ediz. Einaudi», che si riferisce alla prima edizione del 1954 tradotta da Arrigo Vita, con prefazione di Natalia Ginzburg<sup>140</sup>: il 1954 è perciò il termine *post quem* datare questo documento e probabilmente anche il soggetto di *La grande Crociata*. Il trattamento segue fedelmente la narrazione del *Diario*, cercando di mettere in luce il travaglio interiore della protagonista attraverso soluzioni visive efficaci che evitino di ricorrere costantemente alla lettura in voce *over* di brani del libro: nel momento dell'idillio tra Anne e Pieter, per esempio, Maltese specifica che «dalla piccola finestra del solario dove sono saliti per essere più soli, entrano le visioni del cielo, della natura, della stagione primaverile<sup>141</sup>», cercando dei correlativi iconici che traducano il sottinteso della scena senza ricorrere alla verbalizzazione. O ancora: «ma l'urlo delle sirene crea scompiglio. Le SS hanno bloccato le strade: deportazioni, scene violente, bimbi strappati alle madri<sup>142</sup>». Sebbene un po' generiche, le immagini richiamate sono funzionali a una resa cinematografica della situazione. Maltese dimostra così, specie in questo secondo soggetto, di aver ben presente le necessità e le esigenze del linguaggio cinematografico, al di là del genere del documentario. Entrambi i testi rimasero però senza ulteriore elaborazione, allo stadio di abbozzo, quasi un semplice *divertissement* creativo.

Il percorso nel documentario di Corrado Maltese si conclude nel 1959 con quello che è forse il più interessante e significativo tra i suoi film, una riflessione profondamente cinematografica

---

<sup>139</sup> IBIDEM.

<sup>140</sup> A. FRANK, *Il diario di Anna Frank*, traduzione di A. VITA e prefazione di N. GINZBURG, Einaudi, Torino 1954. Questa edizione, rimasta fino al 2002 quella di riferimento in Italia, è basata (come tutte quelle dell'epoca) sulla versione C dell'edizione olandese del 1947. Nel 2002 Einaudi ha pubblicato l'edizione critica dal titolo corretto *I Diari di Anne Frank*, dove sono presenti sia le versioni A e B di Anne (1942-1944) che la versione C, elaborata da Otto Frank nel 1947 a partire dalla A e dalla B.

<sup>141</sup> AM, fascicolo *Soggetti cinematografici – Prode Anselmo*, *Per un soggetto cinematografico tratto dal Diario di Anne Frank*, p. 3.

<sup>142</sup> IBIDEM.

sull'arte del pittore Corrado Cagli<sup>143</sup>, artista al quale Maltese aveva negli anni dedicato alcuni articoli in occasione di mostre romane<sup>144</sup>.

Il film *Immagini e materia. La nuova pittura di Corrado Cagli* viene girato nella primavera del 1959 ed è pronto per il mese di giugno; realizzato in collaborazione con il pittore stesso, è un autentico film performativo e processuale<sup>145</sup>, in cui l'artista crea delle opere sotto l'occhio della camera, all'interno del suo atelier e con l'aiuto di un giovane assistente. La struttura del cortometraggio è composta da due sezioni uguali, ciascuna divisa a sua volta in due parti. Vediamo anzitutto Cagli realizzare l'opera: nel primo caso si tratta di una composizione della serie *Sagome policrome*, in cui egli ritaglia delle forme astratte in carta, le poggia su una tela e applica poi il colore con l'aerografo, così che ne rimanga impressa l'impronta in negativo<sup>146</sup>; nel secondo, realizza un esemplare della serie *Carte increspate*, in cui piega e accartocchia dei fogli di carta, su cui viene poi applicato il colore, sempre tramite aerografo; i fogli vengono a quel punto nuovamente spianati, ma mantengono ovviamente i segni della manipolazione e della colorazione. In entrambi i casi, alla visione della realizzazione pratica nell'atelier seguono alcune inquadrature a pieno schermo di opere appartenenti alle due serie in questione. Tra le due sequenze si frappone un brevissimo – ma molto significativo – inserto che mostra immagini naturali: nubi temporalesche accompagnate dal rumore di tuoni, pioggia, foglie bagnate, erba e fango, pozzanghere.

In un articolo su «Arte oggi» Maltese spiega le ragioni che l'hanno portato a realizzare il film, riporta il soggetto e il testo del commento parlato, che però non viene registrato: il film ne è infatti completamente privo e affida alle sole immagini il compito di trasmettere la complessa riflessione estetica che Maltese opera su questi nuovi indirizzi espressivi sperimentati da Cagli. Nelle sue parole, il documentario è «il tentativo di costituire non già con le parole, ma con il linguaggio filmico, una espressione di rigorosa critica d'arte sull'opera di un artista vivente<sup>147</sup>». Maltese arriva così a sopprimere completamente l'ausilio verbale affidandosi soltanto alla capacità dell'audiovisivo di spiegare il visivo, cosa che lo stesso Ragghianti propugna a livello teorico, senza però mai attuarla concretamente nei suoi critofilm.

Il concetto di fondo che lo storico dell'arte vuole esprimere è il rapporto strettissimo che si instaura tra immagine e materia (che non si negano a vicenda, ma anzi si integrano e coesistono) nell'arte di Cagli. In quest'arte Maltese riconosce «il rifiuto più categorico dell'indistinzione e della confusione tra [...] materia e immagine<sup>148</sup>».

Nel commento poi eliminato Maltese partiva dal mito fondativo della pittura, riportato da Plinio, della giovane di Corinto che traccia l'ombra dell'amato su un muro per bloccarne l'effigie: ogni immagine è stampo, orma, impronta, «arresto momentaneo, più o meno lungo, nel divenire della materia<sup>149</sup>». Questo arresto della materia nel suo incessante divenire è ciò che

---

<sup>143</sup> Nell'ampia bibliografia su questo artista si veda in particolare F. BENZI (a cura di), *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo* [catalogo della mostra PARCo Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", Pordenone, 13 novembre 2010-30 gennaio 2011], Skirà, Milano 2010.

<sup>144</sup> C. MALTESE, *Notizie dalle arti: Corrado Cagli*, «L'Unità», 23 giugno 1950; ID., *Corrado Cagli all'Obelisco*, «L'Unità», 19 febbraio 1952; ID., *Studi e disegni di Corrado Cagli*, «L'Unità», 14 marzo 1953.

<sup>145</sup> Cfr. capitolo III, § *Gesti di creazione: il film processuale e lo schermo-tela*.

<sup>146</sup> Va ricordato che Cagli nel 1957 aveva partecipato a un episodio del Carosello *Un pittore alla settimana*, firmato da Luciano Emmer per Fabbri, in cui applicava la stessa tecnica per realizzare una delle sue *Felci*.

<sup>147</sup> C. MALTESE, *Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese*, «Arte Oggi», anno I, n. 2, 15 giugno 1959, p. 16.

<sup>148</sup> IBIDEM.

<sup>149</sup> IVI, p. 17.



la trasforma in immagine: dai segni sulla sabbia alle impronte fossili, dalle stratificazioni geologiche ai calchi dei cadaveri di Pompei, «dovunque la materia in divenire abbia subito un arresto, sia pure momentaneo, dovunque abbia perduto una dimensione, *denunciando* tuttavia il suo *passato*, essa si è *perciò* trasformata in immagine<sup>150</sup>». Si tratta di esempi tratti da fenomeni naturali, ma la stessa considerazione vale anche per immagini artificiali, in questo caso quelle di Cagli che «servendosi di mascherini ritagliati, di pianticelle, di reti, per creare “impronte” di colore o di luce, agisce in modo da lasciar *parlare la materia* e conservare la leggibilità del processo “artificiale”<sup>151</sup>». Tra evento artificiale ed evento naturale trasformato in immagine non c'è, per Maltese, che una differenza di gradiente, ma non un'autentica diversità di status. Ne è prova il fatto che nei suoi appunti manoscritti il critico accosti le opere del pittore a fenomeni naturali: «carte spiegazzate [montagne], lo “spolverare” [= felci], le impronte negative (aerografo) = [le ombre, le orme, uno stampo], i batteri al microscopio elettronico = eclissi di luna», prima di formulare in maniera cristallina che «la materia si trasforma in immagine (cioè denuncia il proprio divenire e la propria natura) allorché subisce un arresto nel suo processo (una stabilizzazione) (cioè passa da 4 a 3 dimensioni e da 3 a due)<sup>152</sup>». Sono queste “riduzioni dimensionali” realizzate da Cagli (evidenti nelle *Carte increspate*, il cui il foglio assume la tridimensionalità adattandosi al volume degli oggetti e piegandosi sotto l'azione delle mani per poi tornare alla bidimensionalità, conservando iscritto in sé il processo subito) a bloccare e ricostituire nel “microspazio” della creazione artistica ciò che accade anche nel “macrospazio” dei fenomeni naturali.

Appare ora chiara la fondamentale importanza della breve sequenza dedicata alla natura, in cui elementi come foglie, acqua, fango, ripresi a distanza estremamente ravvicinata, rivelano una straordinaria somiglianza con le opere appena viste. Con il solo utilizzo delle immagini, dunque, il rapporto tra natura e arte diventa immediatamente afferrabile per lo spettatore. In un appunto dattiloscritto, probabilmente indirizzato a Mario Bernardo, su alcune inquadrature ancora da effettuare (tra cui quelle dei dettagli naturali) Maltese specifica: «vorrei che, seguendo quelle delle nuvole, [*le immagini*] si potessero attaccare in modo da esprimere l'idea di un evento naturale esaminato nel suo principiare e nel suo finire: un “arrestarsi” della materia, il cui processo precedente ha però lasciato un'impronta ben leggibile; [...] [*intendo*] mantenere una certa allusività a ogni sequenza, evitando una descrittiva troppo accentuata: apparizioni da legare con l'intelligenza (quasi a sprazzi) anziché subire con abbandono oggettivistico<sup>153</sup>». Insomma, il legame tra immagini naturali e creazioni di Cagli deve essere comunicato tramite una sorta di suggestione indotta nello spettatore più che una chiara, univoca spiegazione; una metafora allusiva e illuminante che chiarifichi entrambi i termini senza cadere nella rigidità assertiva di un teorema. Forse anche per mantenere questa allusività viene eliminato il commento, che invece stabiliva chiaramente il parallelo natura-arte:

«il divenire della materia assume molti aspetti. Ma dai grandi spazi ai piccoli ogni arresto sia pure solo apparente o momentaneo degli eventi naturali permette di leggere il *passato* di una vicenda fisica e costituisce una immagine del trasformarsi del mondo. Una pozzanghera può costituire l'eloquente testimonianza di un temporale, un ramo contorto è il risultato di un lungo processo, soccombente o vittorioso, di adattamento della pianta

<sup>150</sup> IBIDEM (corsivo in originale).

<sup>151</sup> IBIDEM.

<sup>152</sup> AM, fascicolo *Cagli documentario*, appunti manoscritti.

<sup>153</sup> AM, fascicolo *Cagli documentario*, appunti dattiloscritti (*Inquadrature da fare*).

all'ambiente, una roccia denuncia in modo palese tutta una lontana vicenda geologica. Un foglio di carta che sia stato spiegazzato in modo da assumere forme allusive, caricabili di significati, e che venga poi spianato, ridotto alle due dimensioni, ma in modo da conservare ben leggibile nei più intimi dettagli, quasi come una presenza fisica, tutta la particolare vicenda della sua manipolazione, è l'immagine di un incontro tra una operante intelligenza umana e la materia<sup>154</sup>».

Il film è, ovviamente, anche una testimonianza preziosa dell'ambiente e del metodo di lavoro di Cagli. Va ricordato però che in questo come in qualunque altro film processuale la "performance" filmata è accuratamente predisposta per la macchina da presa: lo confermano le due piantine dell'atelier del pittore sulle quali sono precisamente annotate le dimensioni della stanza, le posizioni occupate della camera numerate progressivamente, la direzione e la durata in secondi dei pochi movimenti di macchina – la regia predilige infatti immagini fisse e alterna con ritmo compassato totali e semitotali dell'ambiente, mezze figure dell'artista in atteggiamento meditativo e primi piani delle mani e del volto durante la fase operativa. L'azione è concordata con Cagli e il suo assistente fin nei minimi particolari, compresi i dettagli dell'accensione del caminetto e della scelta del vinile posto sul giradischi, con i quali si apre e si chiude il film. L'esecuzione del brano musicale non fa che accentuare la dimensione performativa dell'azione intrapresa da Cagli, accostata a quella di un musicista e mediata dal giradischi che la ritrasmette esattamente come la sua creazione è ri-mediata dall'apparato cinematografico di Maltese. Se infatti manca il commento parlato, estrema attenzione viene invece riservata al comparto sonoro del film, in maniera inedita rispetto agli altri film. Non si tratta solo della musica, ma anche dei molti rumori ambientali, ai quali Maltese dedica una dettagliata lista manoscritta dove sono precisamente indicati il momento d'ingresso di questi rumori e la loro durata: fruscio di fogli, rumore delle forbici che tagliano la carta o dell'aerografo in funzione, scalpiccio di passi, scoppiettare del fuoco nel camino, tuoni e pioggia, e i diversi livelli della musica, che da «in sordina» durante le sequenze nell'atelier deve passare a pieno volume durante la presentazione a pieno schermo delle opere finite<sup>155</sup>. Un lavoro dunque estremamente attento sul "paesaggio sonoro" che circonda la creazione artistica, e che accentua la sensazione di compartecipazione e di immersione nell'ambiente in cui opera il pittore.

*Immagini e materia*, autentico atto di critica d'arte realizzato per mezzo del cinema, non ebbe purtroppo grande fortuna: pur ammesso alla programmazione obbligatoria, fu bocciato al concorso per i premi governativi e sparì dalla circolazione, sorte di cui a distanza di anni Mario Bernardo si rammarica come fosse «la perdita irreparabile di un caro amico», immaginandolo distrutto dallo stesso produttore poiché divenuto «un oggetto inutile, un mucchietto di rifiuti non riciclabili, [...] un oggetto ingombrante oltreché inservibile a grette ambizioni. A nostro avviso, il difetto attribuibile al film stava nell'aver trasposto sullo schermo un discorso troppo elevato per coloro che dovevano giudicarlo. Come a suo tempo Lagrange dinanzi alle tesi rivoluzionarie di Galois, costoro gettarono il prodotto nel cestino: non essendo poi essi neppure dei Lagrange<sup>156</sup>». Il discorso estetico sviluppato da Maltese nel film, prosegue Bernardo, era d'avanguardia, e per questo non fu compreso; ma, ci permettiamo d'aggiungere, d'avanguardia era anche l'utilizzo del linguaggio cinematografico, e questo film solo – salvatosi, ma purtroppo

---

<sup>154</sup> C. MALTESE, *Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli*, p. 18.

<sup>155</sup> AM, fascicolo *Cagli documentario*, appunti manoscritti.

<sup>156</sup> M. BERNARDO, *Un critico con la cinepresa*, p. 104.

ancora quasi sconosciuto – basterebbe a far rientrare Maltese nel novero di quei pochi storici dell'arte che hanno davvero compreso e saputo sfruttare al meglio le potenzialità del cinema nei confronti delle arti figurative.

## «Il documentario è sempre un rischio»

I film di Corrado Maltese si caratterizzano, a uno sguardo complessivo, per la loro unitarietà nella varietà. Varietà nei temi, negli artisti, nei periodi storici indagati, nonché nelle diverse tipologie di film sull'arte che lo storico dell'arte romano volle toccare nel suo percorso: dal film archeologico (*Antica Prenetese*) a quello museale (*Galleria Carrara*), dal film sulla pittura (*La ricca natura di Brueghel dei Velluti*, *La caccia di Oppiano*) e dal documentario monografico su un artista (*Lorenzo Lotto*, *Tre quadri dipingono il mondo*) o su un luogo (*Colle Capitolino*) alla ricostruzione di una personalità storica (*Bartolomeo Colleoni*), fino al film processuale (*Immagini e materia*). In questo ampio e ricco ventaglio, la coesione è però garantita dal rigore con il quale Maltese affronta ognuna di queste declinazioni, tenendo saldamente presente non solo l'intento educativo, ma spingendosi fino all'uso del cinema come mezzo per uno studio approfondito dell'opera d'arte: un medium propriamente critico, che non traduce semplicemente “dallo scritto all'audiovisivo”, bensì apporta contributi fondamentali, non altrimenti sviluppabili. La differenza tra i film di Zucchelli e Maltese, perciò, mi sembra risieda nella diversa domanda posta al mezzo filmico nell'atto di accostarsi alle arti: se Zucchelli intende servirsene per un'educazione di primo livello (e infatti indirizza i suoi film alla gioventù), insistendo anche su forme di drammatizzazione che alleggeriscano il film e soddisfino le aspettative di intrattenimento del pubblico, Maltese punta verso una più decisa declinazione del cinema come mezzo maieutico delle arti, e così facendo contribuisce ad arricchire non solo la conoscenza delle opere ritratte, ma anche le possibilità del linguaggio che egli utilizza.

I film di Corrado Maltese, infatti, non si limitano a essere “meramente” studi scientifici dell'arte per mezzo della camera. L'acume nel comprendere le esigenze specifiche del medium, le finezze registiche, l'abilità di costruzione delle sceneggiature dimostrano una profonda sintonia con il cinema e contribuiscono a creare opere autonome e pienamente cinematografiche. Il risultato cui Maltese giunge, per usare una sua espressione, è così un'opera a metà strada tra «la parafrasi poetica e l'esplorazione scientifica», dove una dimensione non esclude l'altra ma esse anzi si supportano a vicenda; dove l'opera è indagata e conosciuta tramite la camera, ma anche reinventata, rivista con occhi nuovi. A riconferma che, per quanto ci si sforzi di utilizzare il medium in senso oggettivo e spassionato, è inevitabile generare un nuovo testo, “poetico” nel senso etimologico di creativo, al contempo autonomo dalla e legato all'opera rappresentata, carico di nuove suggestioni visive, intellettuali ed emozionali.

Come già detto, l'avventura cinematografica di Maltese si ferma con gli anni Cinquanta, per una serie di motivazioni tra cui l'avvio definitivo della carriera accademica che lo divide tra Roma e la Sardegna; probabilmente contribuiscono anche le difficoltà di un'attività tanto dispendiosa, non solo in termini economici ma anche di tempo ed energia, come quella cinematografica e gli ostacoli incontrati all'interno del mondo del documentario italiano, del quale Maltese ha sempre avuto una visione chiara e disincantata, non mancando di denunciarne storture e problematiche. I problemi di distribuzione dei suoi cortometraggi, la mancata assegnazione di premi, le amarezze nei rapporti con i produttori rientrano in questo quadro. In

una lettera non datata di Mario Bernardo, d'altra parte, lo stesso direttore della fotografia dichiara che «il documentario è sempre un rischio», e aggiunge: «non si può ipotecare il futuro, poiché è un mercato [*quello del documentario*] oscillante». Nonostante sia riuscito a collocare bene uno dei suoi cortometraggi, abbinandolo a un film americano (la lettera non specifica però di quale film si tratta), il direttore della fotografia conclude dichiarando che «il mercato dei documentari sia fatto di conoscenze e di fortuna. Io delle conoscenze le ho, fortuna poca!<sup>157</sup>».

Se però si osserva l'intera parabola di Corrado Maltese, gli anni di attività filmica si collocano nel più ampio interesse sui rapporti tra tecnologie di ripresa e di analisi e arte, che lo storico dell'arte andrà sviluppandosi in altre direzioni. Negli anni Sessanta e Settanta, mentre focalizza l'attenzione sugli studi semiotici<sup>158</sup> anche grazie alla vivacità dei dipartimenti di Lettere e Filosofia delle Università di Cagliari e Genova, Maltese scrive di ologrammi e videonastri per lo studio delle opere. Negli anni Settanta e Ottanta, dapprima a Genova e poi a Roma, Maltese è tra i primi a intuire le potenzialità dell'informatica e dell'elettronica per lo studio delle opere d'arte; dedica nel corso degli anni pagine dense di considerazioni e numerosi studi all'immagine digitale, mettendone correttamente a fuoco la natura di rappresentazione derivante da un codice numerico elaborato da algoritmi, che ha dunque perso qualunque legame referenziale e indessicale con il reale, e può essere manipolata in maniere e gradi infiniti. Trovandosi “oltre” questo legame, capaci di coniugare «distanze cosmiche e presenze infinitesimali», le immagini numeriche sono «ultraimmagini» che «coronano tecnologia e scienza» e che quindi possono essere di vitale importanza per la storia dell'arte che, ricordiamo, per Maltese è sempre “scienza dell'arte”<sup>159</sup>. L'esame di queste riflessioni e delle intense attività che le accompagnano, in un sodalizio tra pratica e teoria in ambito universitario o in seno all'*Associazione per lo studio delle interazioni tra arte scienza e tecnologia AST* (sorta nel 1982 e della quale è per molti anni animatore) esulano dai propositi di questo studio, che ha voluto limitarsi alla stagione propriamente cinematografica di questo studioso. Tuttavia ci sembra che Maltese, con il suo contributo alle riflessioni sulle relazioni tra ricerca scientifica, innovazione tecnologica e storia dell'arte abbia precorso i tempi, prevedendo non soltanto l'ampio utilizzo di tecniche e tecnologie per la diagnostica e il restauro dei beni culturali (ampiamente utilizzate fin dal dopoguerra), ma anche il ben più recente campo delle *digital humanities*, nelle quali l'immagine digitale, le reti informatiche, le possibilità offerte dal web e da specifici software permettono di coniugare studio, approfondimento critico, divulgazione e messa in valore ad ampio raggio del patrimonio artistico (seppure in forma virtuale), raccogliendo indirettamente il testimone del film sull'arte.

---

<sup>157</sup> AM, fascicolo *Soggetti e sceneggiature, lettera di Mario [Bernardo] a Corrado Maltese*, s.d.

<sup>158</sup> Cfr. M. VOLPI, *Sulla “Semiologia del messaggio oggettuale” di Corrado Maltese*, in S. MARCONI (a cura di), *Studi e immagini in onore di Corrado Maltese*, pp. 91-94.

<sup>159</sup> Sul tema dell'«ultraimmagine» si veda S. BORDINI, “*Ultraimmagini*”. *Corrado Maltese e le moderne tecnologie nelle arti visive*, in S. MARCONI (a cura di), *Studi e immagini in onore di Corrado Maltese*, pp. 95-100. Gli scritti di Maltese sull'immagine numerica e le tecnologie visive sono raccolti in C. MALTESE, *Per una storia dell'immagine*, Bagatto Libri, Roma, 1989.

PARTE QUARTA

IL DETTAGLIO

CATALOGO DEI FILM DI CORRADO  
MALTESE E NINO ZUCHELLI



## INTRODUZIONE AL CATALOGO

Il presente *Catalogo dei film di Corrado Maltese e Nino Zucchelli* è riferito ai film dei quali si è avuta visione diretta, nella quasi totalità dei casi presso l'Archivio Zucchelli della GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo<sup>1</sup>.

Le informazioni sono organizzate in voci riunite in cinque macrocampi: *Identificazione*, *Descrizione – Credits*, *Descrizione – Dati tecnici*, *Descrizione – Contenuto* e infine *Conservazione*, a loro volta articolati in più voci.

La scheda trae alcune di queste voci dal modello definito in *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (edizione dell'aprile 2016), versione ampliata e aggiornata di *The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives* (1991)<sup>2</sup>. Essa intende descrivere solo il primo dei tre livelli catalografici presi in considerazione dalla FIAF, *Moving Image Work* (traducibile con "opera filmica"), che «comprende sia il contenuto intellettuale o artistico che il processo di realizzazione nel medium cinematografico, per esempio come si chiama, quando è stata realizzata, chi vi è stato coinvolto, di cosa tratta, ecc.» Rappresenta cioè «un'entità concettuale» e «il livello più alto della descrizione<sup>3</sup>»: il film in astratto, si potrebbe dire, al di là delle varianti o delle caratteristiche delle singole copie fisiche conservate. La scheda non intende dunque prendere in considerazione i successivi livelli della classificazione FIAF, *Moving Image Manifestation* e *Moving Image Item*, dal momento che si pone non come strumento per la catalogazione archivistica delle copie di questi film (già catalogate nei rispettivi archivi), bensì come strumento di consultazione per utenti esterni all'archivio. Ulteriore modello – sebbene piuttosto rielaborato – è stata la scheda approntata da Sara Mazzocchi per la catalogazione dei film dell'Archivio Zucchelli vincitori o concorrenti del Gran Premio Bergamo<sup>4</sup>.

Una voce inedita, in particolare, è stata aggiunta visto il genere di appartenenza dei film, il documentario d'arte. In *Principali opere d'arte* sono elencate con la massima accuratezza tutte le opere visibili e che è stato possibile identificare con sicurezza. Si è così voluto rendere lo strumento qui messo a disposizione il più utile e completo possibile sia per chi si interessa a questi film nell'ottica della storia del cinema (privilegiata in questa ricerca), sia per coloro che, nel contesto di studi storico-artistici, siano più interessati al contenuto dei film e intendano accertare la presenza di un'opera, un monumento, un artista all'interno di qualcuno dei documentari.

---

<sup>1</sup> Le uniche eccezioni sono rappresentata da *Cesare e Cristo* e *Nobiltà di un messaggio*, visionati presso la Cineteca Nazionale di Roma, dove è conservata anche una copia solo negativa di *La caccia di Oppiano* di Maltese: per ragioni conservative (non essendo ancora stata riversata in digitale) non è stato possibile visionare questo film, che dunque, pur essendo stato reperito, non compare in catalogo.

<sup>2</sup> N. FAIRBAIRN, M.A. PIMPINELLI, T. ROSS, a cura di L. TADIC, *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, FIAF, s.l. 2016.

<sup>3</sup> Ivi, p. 18.

<sup>4</sup> S. MAZZOCCHI, *Gran Premio Bergamo 1958-1970. Intersezioni tra arte, cinema e critica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, relatori Vanja Strukelj, Roberto Campari, a.a. 2003/2004.

Alcune indicazioni per la corretta consultazione del catalogo:

Le schede, sono ordinate cronologicamente per autore (prima Maltese, quindi Zucchelli) e, nel caso di film dello stesso anno, alfabeticamente (articoli e preposizioni iniziali esclusi). Ogni scheda è indicata da un numero progressivo, preceduto da **M** (per Maltese) o **Z** (per Zucchelli).

Come già specificato<sup>5</sup>, l'anno di datazione per i film è stabilito dalla data di rilascio del nulla osta alla pubblica proiezione.

Il metraggio riportato è indicativo, desunto dal visto di censura o dagli appunti del fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli<sup>6</sup>, dal momento che non è stato possibile verificarlo sulle copie conservate; la durata, tra parentesi quadre, si riferisce alla copia digitale, dunque non può essere assunta come perfettamente coincidente con quella di una proiezione in pellicola a 24 f/s.

Le informazioni riguardo alle opere d'arte presentate (con la formula: autore, titolo, datazione il più possibile accurata; il luogo è indicato solo per le architetture) sono tratte dai più recenti cataloghi e siti dei musei e delle istituzioni che li conservano, oltre che da database online, in particolare quello della Fototeca dell'Archivio Zeri e della Regione Lombardia, e non dal film stesso: possono dunque sussistere discrepanze tra le informazioni fornite dal film e quelle presenti nella scheda (nuove attribuzioni o datazioni) che riflettono i mutamenti nella conoscenza di opere, autori o collezioni. Questi casi sono sempre segnalati. L'ordine delle opere segue quello di comparizione nel film.

Le voci seguite dal segno [?] indicano informazioni ipotetiche e altamente probabili, ma che tuttavia non sono suffragate da riscontri certi nei *credits* del film stesso, nell'Archivio Zucchelli, nell'Archivio Maltese o in altre fonti coeve, oppure informazioni completamente mancanti (come nel caso della datazione di alcune opere d'arte).

---

<sup>5</sup> Cfr. capitolo VII.

<sup>6</sup> Cfr. anche M. BERTOZZI, *Il cinema di Nino Zucchelli*, in M.C. RODESCHINI GALATI, S. MAZZOCCHI (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, GAMeC-Grafica & Arte, Bergamo 2004, p. 52.



## M1 – *Bartolomeo Colleoni*

Identificazione	
Visto di censura	20456
Anno	1955
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese, Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardi
Musiche	Mario Zafred
Produzione	Nino Zucchelli per La Rivista di Bergamo
Commento	Corrado Maltese
Note	Aiuto regia e organizzazione generale: Nino Zucchelli Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	289 m. [10'06'']
Formato	35 mm
Ratio	2,35:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Note	Realizzato con sistema Totalvision – Parigi
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico.
Sinossi	La vita e le imprese del capitano di ventura Bartolomeo Colleoni (1395-1475) attraverso i luoghi, le opere d'arte e i monumenti a lui legati.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Un'ispezione alla tomba del Colleoni a Bergamo nel 1955.</li><li>• La giovinezza del Colleoni tra Trezzo sull'Adda e le rocche di Romano e Malpaga.</li><li>• Il Gattamelata, suo maestro.</li><li>• Il trasporto della flotta veneziana dall'Adige al Garda.</li><li>• I castelli di Solza e Malpaga e il loro stato attuale.</li><li>• La Cappella Colleoni a Bergamo e il sarcofago con statua equestre.</li><li>• La statua equestre del Colleoni in Campo Santi Giovanni e Paolo a Venezia.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Giovanni Antonio Amedeo, Cappella Colleoni, Bergamo, 1470-1475.</li><li>• <i>Crocifissione con San Francesco e Bartolomeo Colleoni</i>, 1465 circa.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto di Bartolomeo Colleoni in armatura</i>, 1565 circa.</li> <li>• Donatello, <i>Monumento equestre al Gattamelata a Padova</i>, 1446-1453.</li> <li>• Affreschi delle battaglie della Riccardina, della Sesia, della Frascata, della difesa di Bergamo, della visita di re Cristiano I di Danimarca, Castello di Malpaga, post 1474-XVI sec.</li> <li>• Giovanni Antonio Amedeo, <i>Monumento funebre al Colleoni</i>, 1472-1476, con statua lignea dorata di Leonardo Siry e Sisto da Norimberga, post 1493.</li> <li>• Andrea del Verrocchio, <i>Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni</i>, 1480-1488.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMeC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma. Documentazione presso il fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli.

## M2 – Galleria Carrara

Identificazione	
Visto di censura	20426
Anno	1955
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese, Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Gino Marinuzzi
Produzione	Nino Zucchelli, La Rivista di Bergamo
Commento	Corrado Maltese
Note	Interpreti: Trento Longaretti e gli allievi dell'Accademia Carrara di Bergamo. Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca Aiuto operatore: Vittorio Bernini Ispettore di produzione: Giovanni Angella
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	277 m. [9'32'']
Formato	35mm
Ratio	2,35:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Note	Girato in sistema Totalvision – Parigi
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film museale.
Sinossi	Visita alla Galleria Carrara di Bergamo, nel nuovo allestimento di Fernanda Wittgens e Nestorio Sacchi.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vedute della Città Alta di Bergamo e dei suoi principali monumenti.</li><li>• Stampe antiche della città di Bergamo.</li><li>• Trento Longaretti introduce la figura di Giacomo Carrara.</li><li>• L'edificio neoclassico dell'Accademia.</li><li>• Allievi dell'Accademia dipingono all'aperto prima di avviarsi nel museo.</li><li>• Visita degli studenti alla Galleria dell'Accademia Carrara, guidati da Trento Longaretti.</li><li>• Il nuovo allestimento della Galleria.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto di Giacomo Carrara</i>, circa 1740.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto di Francesco Maria Bruntino</i>, 1737.</li> <li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Autoritratto</i>, 1732.</li> <li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto di Elisabetta Pievani Guidotti</i>, circa 1720.</li> <li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore</i>, 1720-22.</li> <li>• Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto di giovane pittore</i>, 1732-35.</li> <li>• Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto di vecchio</i>, circa 1570.</li> <li>• Lorenzo Lotto, <i>Sacra Famiglia</i>, 1533.</li> <li>• Lorenzo Lotto, <i>Nozze mistiche di Santa Caterina</i>, 1523.</li> <li>• Giovanni Carnovali detto Il Piccio, <i>Ritratto del Conte Lochis</i>, 1835.</li> <li>• Franz von Lembach, <i>Ritratto del Senatore Giovanni Morelli</i>, 1880.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Storia di Virginia Romana</i>, circa 1500.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Il Redentore</i>, circa 1500.</li> <li>• Cosmé Tura, <i>Madonna col Bambino</i>, 1465-1470.</li> <li>• Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello, <i>Ritratto di Lionello d'Este</i>, 1441.</li> <li>• Andrea Mantegna, <i>Madonna col Bambino</i>, circa 1480.</li> <li>• Vincenzo Foppa, <i>I tre crocifissi</i>, 1456.</li> <li>• Giovanni Bellini, <i>Madonna con il Bambino</i>, 1487/88.</li> <li>• Evaristo Baschenis, <i>Strumenti musicali</i>, circa 1670.</li> <li>• Andrea Pastò, <i>Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli</i>, 1755 circa (attribuito nel film a Pietro Longhi).</li> <li>• Francesco Guardi, <i>Piazza San Marco</i>, circa 1760.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.

## M3 – Antica Preneste

Identificazione	
Visto di censura	24523
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese, consulenza di Giorgio Gullini
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Renzo Rossellini (edizioni Fonofilm Ricordi)
Produzione	Culturfilm s.r.l.
Commento	Corrado Maltese
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	273 m. [9'38'']
Durata	9'38''
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia
Sinossi	Il film illustra gli scavi archeologici che, dalla Seconda Guerra Mondiale, hanno portato alla luce il Tempio della Fortuna Primigenia dell'antica città di Preneste (oggi Palestrina) situata sulla strada che collega Roma alla Campania.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Panorama e vedute della città di Palestrina.</li><li>• Le opere antiche del museo cittadino, sito in Palazzo Barberini.</li><li>• L'antico culto della dea Fortuna a Preneste.</li><li>• L'Antro delle Sorti: sale e mosaici pavimentali.</li><li>• Il Santuario superiore: fotografie della situazione conservativa negli anni Venti e Trenta.</li><li>• Incisioni e disegni del XVI, XVII, XVIII secolo che attestano l'influenza secolare del modello del Tempio per alcuni celebri architetti (Bramante, Palladio, Pietro da Cortona, Valadier).</li><li>• I bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.</li><li>• I recenti scavi archeologici scientifici: i resti e le strutture riportate alla luce.</li><li>• L'aspetto originario del Tempio.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Statua ellenistica (La dea Fortuna?), III-II sec. a.C.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sima arcaica con rappresentazione di una processione di carri, 510-500 a.C.</li> <li>• Busto funerario femminile, III-II sec. a.C.</li> <li>• Ciste funerarie bronzee, III-II sec. a.C.</li> <li>• Mosaico pavimentale con paesaggio marino, 82 a.C.</li> <li>• Mosaico pavimentale con paesaggio nilotico, 80 a.C.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.

## M4 – *Arte psicopatologica*

Identificazione	
Visto di censura	24517
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese (non accreditato nel film, solo sul visto di censura), Angelo Dall'Isola (accreditato sul visto di censura come Angelo dell'Isola)
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese con la consulenza di Adriano Ossicini
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Marcello Abbado
Produzione	Guido Piazza
Commento	Corrado Maltese
Note	Assistente operatore: Vittorio Bernini Ispettore di produzione Lamberto Morelli Con la collaborazione dell'ospedale di Santa Maria della Pietà (Roma) e del prof. C. D'Angelo
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	290 m. [9'14'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico.
Sinossi	L'arte come mezzo di espressione, comprensione e diagnosi dei disturbi psichiatrici.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Un pittore dipinge il panorama di Roma.</li><li>• Esempi di artisti comunemente associati alla follia o che nel loro lavoro l'hanno indagata: Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Amedeo Modigliani, Paul Klee, Salvador Dali.</li><li>• Differenza nell'approccio all'arte tra l'artista e il paziente affetto da disturbi psichiatrici.</li><li>• Esempi di sculture, disegni e dipinti realizzati da alcuni pazienti dell'ospedale psichiatrico di Santa Maria della Pietà a Roma, che evidenziano motivi, sintomi e tratti caratteristici dei loro disturbi psichiatrici.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Paul Gauguin, <i>Autoritratto</i>, 1893-94.</li><li>• Paul Gauguin, <i>Lo spirito dei morti veglia</i>, 1893.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vincent Van Gogh, <i>Autoritratto con orecchio bendato e pipa</i>, 1889.</li> <li>• Vincent Van Gogh, <i>Campo di grano con cipressi</i>, 1889.</li> <li>• Vincent Van Gogh, <i>Notte stellata</i>, 1889.</li> <li>• Amedeo Modigliani, <i>Ritratto femminile</i>, 1918 [?]</li> <li>• Paul Klee, <i>Scena di battaglia dall'opera comico fantastica «Il navigatore»</i>, 1923.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.



## M5 – Colle Capitolino

Identificazione	
Visto di censura	24522
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	Titolo alternativo: <i>Storia del Campidoglio</i>
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese, Carlo Pietrangeli (solo il soggetto)
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Alberico Vitalini
Produzione	Culturfilm s.r.l.
Commento	Corrado Maltese
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	281 m. [9'31'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia, film museale.
Sinossi	Leggende, storia, edifici e sistemazioni urbanistiche del colle del Campidoglio dall'età repubblicana al Rinascimento. Visita ai Musei Capitolini.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Arrivo di turisti al Colle Capitolino.</li><li>• Leggende del Campidoglio: la rupe Tarpea, l'origine del nome, le oche sacre.</li><li>• Il Tempio di Giove.</li><li>• Panorama dei Fori Imperiali.</li><li>• Il Tabularium.</li><li>• Il palazzo senatorio durante il Medioevo.</li><li>• La chiesa dell'Ara Coeli.</li><li>• Sisto IV e la fondazione del Museo Capitolino.</li><li>• Rassegna di alcune delle opere più importanti del Museo.</li><li>• Michelangelo e la risistemazione della piazza.</li><li>• La statua equestre di Marco Aurelio e la sua leggenda.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Lupa capitolina</i>, V sec. a.C. – età medievale.</li><li>• Sacrificio a Giove Capitolino, 176-180 d.C.</li><li>• Girolamo Masini, Francesco Azzurri, <i>Monumento a Cola di Rienzo</i>, 1871 (statua), 1886-1887 (monumento)</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Icona della Madonna Advocata in Santa Maria in Aracoeli, XI sec.</li> <li>• Arnolfo di Cambio, <i>Monumento onorario a Carlo I d'Angiò</i>, circa 1277.</li> <li>• Frammenti della statua colossale di Costantino, 313-324 d.C.</li> <li>• <i>Lo Spinario</i>, II-I sec. a.C.</li> <li>• <i>Bruto Capitolino</i>, datazione incerta (IV-III sec. a.C., I sec. a.C., età augustea).</li> <li>• Maestro di Campi, <i>Natività</i>, seconda metà del XIV sec.</li> <li>• Giovanni Bellini, <i>Ritratto di giovane uomo</i>, 1490-1499 circa.</li> <li>• Carlo Saraceni, <i>Banchetto del ricco Epulone</i>, 1605-1608.</li> <li>• Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, <i>La Buona Ventura</i>, 1595.</li> <li>• Peter Paul Rubens, <i>Romolo e Remo</i>, 1612.</li> <li>• Pompeo Girolamo Batoni, <i>Sacra Famiglia</i>, circa 1760.</li> <li>• Alessandro Algardi, <i>Papa Innocenzo X</i>, 1645-1650.</li> <li>• Statua colossale restaurata come Oceano (detto Marforio), I-II sec. d.C.</li> <li>• <i>Galata Capitolino</i>, post 230 a.C. (copia romana da originale pergameno).</li> <li>• Daniele da Volterra, <i>Ritratto di Michelangelo</i>, circa 1564.</li> <li>• Michelangelo Buonarroti, Piazza del Campidoglio, 1534-1538.</li> <li>• Statua equestre di Marco Aurelio, 161-180 d.C.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.

## M6 – *La ricca natura di Brueghel dei Velluti*

Identificazione	
Visto di censura	24519
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note:	Altro titolo: <i>Elementi di Brueghel dei Velluti</i>
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese, con la consulenza di Italo Faldi
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Ottorino Respighi, brani da <i>Antiche arie e danze</i>
Produzione	San Fedele film
Commento	Corrado Maltese
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	277 m. [9'27'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sulla pittura.
Sinossi	Analisi del ciclo pittorico dei <i>Quattro Elementi</i> di Jan Brueghel il Vecchio, detto dei Velluti, conservato alla Galleria Doria Pamphilj di Roma.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Due bambini giocano su una spiaggia, mostrando curiosità verso le meraviglie della natura.</li> <li>• Le <i>Wunderkammer</i> secentesche e le raccolte di mirabilia naturali.</li> <li>• La natura come fonte di stupore nell'arte dell'Arcimboldo.</li> <li>• Il ciclo dei <i>Quattro Elementi</i> di Jan Brueghel il Vecchio.</li> <li>• <i>Allegoria del Fuoco</i>.</li> <li>• <i>Allegoria dell'Acqua</i>.</li> <li>• <i>Allegoria della Terra</i>.</li> <li>• <i>Allegoria dell'Aria</i>.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jan Brueghel il Vecchio e Henrik van Balen, <i>Allegoria del Fuoco</i>, circa 1611.</li> <li>• Jan Brueghel il Vecchio e Henrik van Balen, <i>Allegoria dell'Acqua</i>, circa 1611.</li> <li>• Jan Brueghel il Vecchio e Henrik van Balen, <i>Allegoria della Terra</i>, circa 1611.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jan Brueghel il Vecchio e Henrik van Balen, <i>Allegoria dell'Aria</i>, circa 1611.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.

## M7 – Immagine e materia. La nuova pittura di Corrado Cagli

Identificazione	
Visto di censura	25519
Anno	1959
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	"Amnesso alla programmazione obbligatoria"
Descrizione – Credits	
Regia	Corrado Maltese
Soggetto e sceneggiatura	Corrado Maltese
Fotografia	Mario Bernardo
Montaggio	Misa Gabrini
Musiche	Francesco De Masi
Produzione	Silvia Valentini
Note	Commento di Corrado Maltese, non inserito nel film.
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	318 m. [11']
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Eastmancolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'artista.
Sinossi	Il pittore Corrado Cagli, insieme ad un assistente, realizza nel suo atelier alcune opere.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Corrado Cagli, aiutato da un assistente, realizza un'opera della serie <i>Sagome policrome</i>.</li><li>• Visione frontale e in dettaglio di alcune opere della serie <i>Sagome policrome</i>.</li><li>• Breve intermezzo di immagini naturali: nuvole, erba, fango, foglie bagnate, siepi, pozzanghere, rumore di pioggia e tuoni.</li><li>• Corrado Cagli, aiutato da un assistente, realizza due opere della serie <i>Carte increspate</i>.</li><li>• Visione frontale e in dettaglio di alcune opere della serie <i>Carte increspate</i>.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Corrado Cagli, <i>Sole di pietra</i>, 1956.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Scala</i>, 1957.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Arlecchino in Scozia</i>, 1956.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Uccelli</i>, 1959.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Gea</i>, 1959.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Spiga</i>, 1959.</li><li>• Corrado Cagli, <i>Rupe Gallina</i>, 1959.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Corrado Cagli, <i>Angelo</i>, 1959.</li> <li>• Corrado Cagli, <i>La quena</i>, 1958.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio privato Corrado Maltese, Roma.
Bibliografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ C. MALTESE, <i>Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese</i>, «Arte oggi», anno 1, n° 2, 15 giugno 1959, pp. 16-18.</li> </ul>

## **Z1 – *Arlecchino maschera bergamasca***

<b>Identificazione</b>	
Visto di censura	24262
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
<b>Descrizione – Credits</b>	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Ottorino Respighi, dirette da Franco Ferrara
Produzione	Nino Zucchelli per le Edizioni della Rotonda
Commento	Nino Zucchelli
Voce	Rolf Tasna
Note	Assistente di produzione: Vittorio Bernini Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca
<b>Descrizione – Dati tecnici</b>	
Metraggio [Durata]	281 m [10']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
<b>Descrizione – Contenuto</b>	
Tipologia	Film sul teatro
Sinossi	La storia e la fortuna della maschera bergamasca di Arlecchino, dalle origini alla fine del XVIII secolo.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• L'origine bergamasca dei due zani: Arlecchino e Brighella.</li><li>• La frazione di Oneta a San Giovanni Bianco, Val Brembana, e l'origine degli zani, carbonai e tuttofare bergamaschi impiegati a Venezia nella stagione morta.</li><li>• Il primo Arlecchino Batocio: Alberto Naselli detto il Ganassa.</li><li>• Arlecchino alla corte del Palais Royal di Parigi nel XVI sec.</li><li>• Caratteristiche della maschera di Arlecchino.</li><li>• Arlecchino nel teatro di Molière.</li><li>• La rivoluzione francese e la cacciata delle compagnie teatrali.</li><li>• Arlecchino in Olanda.</li><li>• Arlecchino in Germania.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arlecchino a Venezia: Goldoni e il passaggio dalla commedia dell'arte alla commedia umana nel XVIII sec.</li> <li>• Raffigurazioni d'arte di Arlecchino.</li> <li>• Bergamo città d'Arlecchino.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marco Gozzi, <i>Carlo Goldoni con Arlecchino e Brighella</i>, fine XVIII sec.</li> <li>• Marco Gozzi, <i>affreschi con scene di vita aristocratica</i>, fine XVIII sec.</li> <li>• Affreschi della Camera Picta di Palazzo Grataroli di Oneta, fine XV sec.</li> <li>• Anonimo bolognese, riproduzione ad olio di fine XVII sec. di una stampa della serie <i>I Balli di Sfessania</i> di Jacques Callot, 1620-1621.</li> <li>• Stampe di spettacoli di Arlecchino al Palais Royal di Parigi, XVII sec.</li> <li>• Stampa di Arlecchino dalla serie <i>Masques et Bouffons</i>, 1671.</li> <li>• Stampe di Arlecchino, Corinna e Pantalone a cavallo, XVIII sec.</li> <li>• Stampa <i>Voltaire incoronato dagli attori francesi</i>, post 1778.</li> <li>• Stampe con Arlecchino in Piazza Vecchia in occasione della Rivoluzione di Bergamo, <i>Chi non risica non rosica</i> [?], 1797.</li> <li>• Ciclo di stampe olandesi su Arlecchino tramutato in donna e puerpera, secolo XVII.</li> <li>• Fabritius Barent, <i>Satiro e il contadino</i>, 1662.</li> <li>• Stampe di Arlecchino nelle commedie goldoniane, sec. XVIII.</li> <li>• Jean Antoine Watteau, <i>Arlecchino e Colombina</i>, 1717.</li> <li>• Paul Cezanne, <i>Arlecchino</i>, 1888-1890.</li> <li>• Pablo Picasso, <i>Arlecchino</i>, 1905.</li> <li>• Marc Chagall, <i>Il gallo</i>, 1928.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEc, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 38, unità 1510; faldone 38, unità 1510, allegato 1.
Bibliografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ E. COMUZIO, <i>Arlecchini ed esempi di arte bergamasca in tre film documentari di Nino Zucchelli</i>, «La Rivista di Bergamo», anno VIII, n. 6, giugno 1957, pp. 25-28.</li> <li>❖ «Cinema, scienza e televisione», n. 8-9, 1958.</li> </ul>



	<p>❖ C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), <i>Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960</i>, IIFA-Neri Pozza, Firenze-Vicenza 1963, p. 260.</p>
--	--

## Z2 – Barocco e barocchismi provinciali

Identificazione	
Visto di censura	24261
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Ottorino Respighi, dirette da Franco Ferrara
Produzione	Nino Zucchelli, Edizioni della Rotonda
Commento	Nino Zucchelli
Voce	Rolf Tasna
Note	Assistente operatore: Vittorio Bernini Ispettore di produzione: Giuseppe Previtali Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	299 m. [10'08'']
Formato	35 mm.
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico
Sinossi	Sviluppo e caratteristiche del barocco nell'arte bergamasca, dall'architettura alla pittura e alle arti applicate, ed esempi di “barocchismi”, forme d'arte che prediligono l'espressione del virtuosismo, del capriccio, del grottesco, del ridicolo.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Panoramiche della città di Bergamo e monumenti della Città Alta.</li><li>• Origine del Barocco a Roma.</li><li>• Esempi di architettura barocca a Venezia.</li><li>• Strutture ecclesiastiche barocche nella provincia di Bergamo.</li><li>• Barocchismi e stravaganze nelle residenze di campagna dell'aristocrazia bergamasca del XVIII secolo.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo, XII sec.</li><li>• Chiesa San Michele all'Arco, Portale barocco e angelo sommitale di Giovanni Antonio Sanz, Bergamo, XVII sec.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Palazzo Nuovo, su disegno di Vincenzo Scamozzi, Bergamo, XVII sec.</li> <li>• Palazzo della Ragione, Bergamo, XII sec.</li> <li>• Giovanni Battista Vismara, Statua di Torquato Tasso, Bergamo, XVII sec.</li> <li>• Fontana Contarini in Piazza Vecchia, Bergamo, 1780.</li> <li>• Giovanni da Campione, Protiro meridionale di Santa Maria Maggiore (Porta dei Leoni Bianchi), Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo, 1360.</li> <li>• Lucas Cranach il Vecchio, <i>Ritratto di Lutero</i>, 1529.</li> <li>• Raffaello Sanzio <i>Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi</i>, 1518.</li> <li>• Basilica di San Pietro, stampa del XVIII sec.</li> <li>• Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di San Pietro, seconda metà del XVII sec.</li> <li>• Baldassarre Longhena, Ca' Pesaro, Venezia, 1652-1710.</li> <li>• Domenico Rossi, facciata di San Stae, Venezia, 1709.</li> <li>• Giuseppe Sardi, facciata di Santa Maria del Giglio, Venezia, 1680 circa.</li> <li>• Baldassarre Longhena, Basilica di Santa Maria della Salute, Venezia, 1631-1687.</li> <li>• Facciata di cinque chiese barocche della provincia di Bergamo (identificata solo Santa Maria Assunta a Calcinate).</li> <li>• Villa Terzi, Trescore Balneario, XVII sec.</li> <li>• Andrea Fantoni, due pannelli lignee scolpiti, inizio XVIII sec.</li> <li>• Enrico Albrici, <i>Scena con nani</i>, 1735-1765 circa.</li> <li>• Statue grottesche con parrucca, XVIII sec.</li> <li>• Giuseppe Ghislandi detto Fra' Galgario, <i>Ritratto dell'avvocato Giacomo Bettami de' Bazini, Bergamo</i>, 1725 circa.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC.
Bibliografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ E. COMUZIO, <i>Arlecchini ed esempi di arte bergamasca in tre film documentari di Nino Zucchelli</i>, «La Rivista di Bergamo», anno VIII, n. 6, giugno 1957, pp. 25-28.</li> <li>❖ «Cinema, scienza e televisione», n. 8-9, 1958.</li> </ul>

	<p>❖ C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), <i>Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960</i>, IIFA-Neri Pozza, Firenze-Vicenza 1963, p. 267.</p>
--	--

## Z3 – *Fantasie macabre e grottesche*

Identificazione	
Visto di censura	24350
Anno	1957
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”. Altri titoli registrati: <i>Macabro</i> e <i>Vanitas Vanitatum</i> .
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Savina Galassi Marinuzzi [?]
Produzione	Nino Zucchelli, Edizioni della Rotonda
Commento	Nino Zucchelli
Note	Assistente operatore: Vittorio Bernini Ispettore di produzione: Giuseppe Previtali Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	265 m. [8'10'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico
Sinossi	Il gusto del macabro e dell'orrido, del grottesco e del ridicolo in alcune manifestazioni dell'arte bergamasca tra XV e XVIII secolo.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Introduzione: testimonianze del gusto per il macabro e grottesco nell'arte bergamasca di epoche diverse.</li><li>• Il Trionfo della Morte di Clusone.</li><li>• I dipinti macabri di Vincenzo Bonomini a Bergamo.</li><li>• La ricerca del ridicolo e la caricatura: le statue grottesche di villici nei giardini delle ville di delizia della nobiltà.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Stampa macabra <i>Vanitas Vanitatum</i>, XVII secolo, collezione Zucchelli.</li><li>• Giacomo Borlone de Buschis (attribuito a), <i>Trionfo e danza della Morte</i>, Oratorio dei Disciplinati, Clusone, 1484-1485.</li><li>• Paolo Vincenzo Bonomini, detto anche il Borromini, tele dal ciclo <i>I Macabri</i>, 1802-1814.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Busto di Cristina Elisabetta di Brunswick, castello di Urgnano, post 1708.</li> <li>• Statue di nani e nane grotteschi, Castello di Urgnano, XVIII sec.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo documentale dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC.
Bibliografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ E. COMUZIO, <i>Arlecchini ed esempi di arte bergamasca in tre film documentari di Nino Zucchelli</i>, «La Rivista di Bergamo», anno VIII, n. 6, giugno 1957, pp. 25-28.</li> <li>❖ «Cinema, scienza e televisione», n. 8-9, 1958</li> <li>❖ C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), <i>Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960</i>, IIFA-Neri Pozza, Firenze-Vicenza 1963, p. 284.</li> </ul>

## Z4 – Immagini pittoriche d'altri tempi

Identificazione	
Visto di censura	27200
Anno	1958
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli [Il visto di censura riporta Orio Vergani]
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli, Orio Vergani [Il visto di censura riporta per il soggetto il solo Orio Vergani]
Fotografia	Mario Bernardo
Montaggio	Mario Pedone
Musiche	Renzo Rossellini
Produzione	Rosario Pedone, San Marco cinematografica
Commento	Nino Zucchelli
Voce	Carlo Hintermann
Note	Direzione artistica: Corrado Terzi
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	302 m. [9'39'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sulla pittura.
Sinossi	Storia e società di Milano dal 1814 al 1848 attraverso la pittura dell'epoca.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vedute della Milano odierna</li><li>• Tumulti del 20-21 aprile 1814 e il ripristino dell'ordine da parte degli austriaci.</li><li>• Scene di vita quotidiana e vedute cittadine tra 1814 e 1848.</li><li>• Le Cinque Giornate di Milano.</li><li>• Il monumento odierno in Piazza Cinque Giornate.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Giovanni Migliara, <i>Serie dei tumulti del 20-21 aprile 1814: La Guardia civica disperde i rivoltosi a Palazzo Reale; Il generale Pino arringa i rivoltosi in Piazza dei Mercanti; Il generale Pino arringa i rivoltosi in Piazza de Filodrammatici; Il popolo saccheggia la casa del ministro Prina in Piazza San Fedele</i>, 1814.</li><li>• Carlo Canella, <i>La cucina del sacrista di San Bernardino alle monache</i>, [?]</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Giuseppe Canella, <i>Passeggiata sullo stradone di Loreto</i>, 1835.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>Corsa di cavalli in Piazza d'Armi</i>, 1800-1810.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>Il cortile centrale dell'Ospedale maggiore</i>, [?]</li> <li>• Angelo Inganni, <i>Piazza del Duomo e il coperto del Figini</i>, 1838.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>Il Naviglio presso San Marco</i>, 1830.</li> <li>• Ambrogio Fermini, <i>L'osteria della cazzuola</i>, [?]</li> <li>• Arturo Ferrari, <i>Nella vecchia via (Il vicolo San Bernardino alle Ossa)</i>, 1912.</li> <li>• Luigi Bartezzati, <i>L'Ospedale Maggiore verso via Festa del Perdono</i>, 1851.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>Il Coro di San Maurizio al Monastero Maggiore</i>, 1847.</li> <li>• Carlo Bossoli, <i>Il Carnevale di Milano del 1847</i>, 1847.</li> <li>• <i>L'Armeria del Conte Ubaldi invasa dagli insorti il 19 marzo 1848</i>, 1848.</li> <li>• Serie di acquerelli di Felice Donghi sulle Cinque Giornate di Milano, tra cui <i>Barricate in Corso di Porta Romana e Piazza Borromeo durante le Cinque Giornate</i>, 1848.</li> <li>• Pietro Bouvier, <i>Pasquale Sottocorno all'assalto del Palazzo del Genio il 21 marzo 1848</i>, 1860.</li> <li>• Carlo Canella, <i>Porta Tosa in Milano il 22 marzo 1848</i>, 1848-1850.</li> <li>• Angelo Morbelli, <i>Giorni ultimi</i>, 1882-1883.</li> <li>• Giuseppe Grandi, <i>Monumento alle Cinque Giornate</i>, Milano, 1895.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, fascicolo 40, unità 1521.
Bibliografia	❖ C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), <i>Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960</i> , IIFA-Neri Pozza, Firenze-Vicenza 1963, p. 294.



## Z5 – Milano di ieri e di oggi

Identificazione	
Visto di censura	27185
Anno	1958
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Musiche	Renzo Rossellini
Produzione	Rosario Pedone, Virtus Film
Commento	Orio Vergani
Voce	Emilio Cigoli
Note	Assistente operatore: Piero Pulisi Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca Direzione artistica: Orio Vergani
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	303 m [10'09'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sulla pittura
Sinossi	Storia e società di Milano nella seconda metà del XIX secolo attraverso la pittura dell'epoca.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Immagini della Milano odierna e dei segni architettonici della modernità: grattacieli, traffico.</li><li>• Luoghi e monumenti del passato che Milano «non vuole dimenticare»: Porta Nuova, Sant'Eustorgio, il Vecchio Verziere, le Colonne di San Lorenzo, San Fedele, Porta Ticinese, il Duomo.</li><li>• Immagini della vita e della società milanese del XIX attraverso le opere dei pittori realisti.</li><li>• I rapidi cambiamenti della fine del XIX e la trasformazione di Milano in città moderna nell'opera degli artisti.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Giovanni Migliara, <i>Veduta di Piazza Duomo</i>, 1828.</li><li>• Luigi Bisi, <i>L'altare maggiore del Duomo di Milano</i>, 1840 circa.</li><li>• Giovanni Migliara, <i>L'arco di Porta Nuova</i>, 1800-1810.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Giuseppe Canella, <i>La Corsia del Servi</i>, 1836.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>La faccia del Teatro alla Scala</i>, 1852.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>Piazza Borromeo a Milano</i>, 1846.</li> <li>• Giuseppe Caselle, <i>La Piazza del Verziere a Milano con l'omonima colonna</i>, prima metà XIX sec.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>Il Naviglio di via Vittoria con la neve</i>, 1845.</li> <li>• Giuseppe Canella, <i>Veduta di Porta Orientale</i>, [?]</li> <li>• Amanzia Inganni Guerillot, <i>Piazza Duomo con l'isolato del Rebecchin</i>, 1850.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>La Loggia dei Mercanti</i>, 1850 circa</li> <li>• Luigi Bartezzati, <i>Piazza Sant'Eustorgio</i>, seconda metà XIX sec.</li> <li>• Domenico Induno, <i>Posa della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 7 marzo 1865</i>, 1867.</li> <li>• Emilio Gola, <i>Lungo il Naviglio a Milano</i>, 1890 circa.</li> <li>• Mosé Bianchi, <i>Neve (Porta Ticinese)</i>, [?]</li> <li>• Eugenio Gignous, <i>La Stazione Centrale di Milano</i>, [?]</li> <li>• Angelo Morbelli, <i>I binari della vecchia Stazione Centrale di Milano</i>, 1889.</li> <li>• Aroldo Bonzagni, <i>Il tram per Monza</i>, 1916-1917.</li> <li>• Carlo Carrà, <i>Chiaravalle</i>, 1938.</li> <li>• Filippo de Pisis, <i>La Darsena di Porta Ticinese</i>, 1940 circa.</li> <li>• Giorgio de Chirico, <i>Il Duomo di Milano</i>, 1932.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata su file digitale, in bianco e nero con perdita del colore originale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 40, unità 1520.
Bibliografia	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ C. MOLINARI, P. ROCCHETTI (a cura di), <i>Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960</i>, IIFA-Neri Pozza, Firenze-Vicenza 1963, p. 306.</li> </ul>

## Z6 – Sogno a Venezia

Identificazione	
Visto di censura	27225
Anno	1958
Nazione	Italia
Genere	Film per ragazzi – Avventura
Note	Diploma speciale al X Festival del Documentario e del Film per ragazzi di Venezia (1958)
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli (collaborazione alla regia: Roberto Natale)
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli, Roberto Natale, Stefano Strucchi
Fotografia	Mario Bernardo
Montaggio	Tatiana Casini
Musiche	Carlo Rustichelli
Produzione	Alfredo Bini, San Marco cinematografica
Interpreti	Edoardo Nevola, Sandra Vianello, Tino Fuga, con la compagnia stabile del Teatro Ca' Foscari di Venezia diretta da Nino Poli
Note	Consulenza artistica del Prof. Pietro Zampetti. Con la collaborazione di: Procuratoria della Basilica di San Marco, Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia, Direzione di Ca' Rezzonico, Direzione di Palazzo Ducale, Direzione dell'Accademia delle Belle Arti. Operatore alla macchina: Luigi Carta Assistente operatore: Piero Puglisi Primo segretario di produzione: Eliseo Boschi Secondo segretario di produzione: Vittorio Chiamenti Fonico: Mario Faraoni Trucco: Lilly Maggioli
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1.319 m. [48']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Eastmancolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Sinossi	Durante il carnevale veneziano il piccolo Tonino, incontra tre maschere in un teatro, vive una serie di avventure nel mondo della pittura e della Commedia dell'Arte di Venezia, che gli faranno comprendere meglio lo spirito e la cultura della città ma si riveleranno infine solo un sogno.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Tonino, figlio del custode di un museo veneziano, è respinto da una festa in maschera per il carnevale.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entrato in un teatro, assiste alle prove di tre attori mascherati e, trovato un costume da Arlecchino, lo indossa, entrando in un mondo di fantasia.</li> <li>• Una delle tre maschere, Beatrice, lo invita a fare una passeggiata per Venezia.</li> <li>• In una farmacia del Settecento, Tonino e Beatrice assistono a una pantomima di maschere: il cavadenti e i suoi assistenti estraggono un molare ad Arlecchino e lo operano alla pancia.</li> <li>• Durante un viaggio in gondola per i canali, Beatrice insegna a Tonino come guardare le chiese e i palazzi di Venezia.</li> <li>• Di nuovo a piedi, Beatrice conduce Tonino nella “Venezia minore”, meno nota, istruendolo sull’origine delle maschere goldoniane, tra le quali si contano lei stessa, sua sorella Rosaura e la serva Colombina.</li> <li>• A casa di Rosaura, Tonino e Beatrice assistono a un episodio goldoniano tratto da <i>La finta ammalata</i>.</li> <li>• Beatrice e Tonino, tornati al museo dove lavora il padre del ragazzo, incontrano Francesco Guardi, pittore del Settecento uscito dal proprio ritratto, che illustra loro la storia della pittura veneziana.</li> <li>• Allarmati dal sopraggiungere del padre di Tonino, il pittore e Beatrice scompaiono mentre il bambino, alla ricerca di un nascondiglio, entra magicamente nella <i>Processione in Piazza San Marco</i> di Gentile Bellini, per recarsi a Palazzo Ducale.</li> <li>• Tonino viene arrestato da due guardie di Palazzo Ducale e condotto ai Piombi, dove incontra un vecchio prigioniero, forse il vero Arlecchino.</li> <li>• Risvegliatosi nel teatro, Tonino si rende conto che è stato tutto un sogno e, dopo aver ottenuto dagli attori il permesso di tenere il costume da Arlecchino per il Carnevale, si avvia verso casa.</li> </ul>
Principali opere d’arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ritratto maschile</i>, primo quarto del XVIII sec. (attribuito nel film a Giovanni Battista Piazzetta).</li> <li>• Vedute dei maggiori monumenti di Venezia, tra cui Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Palazzo Ducale, Ca’ d’Oro, Basilica di San Marco, Torre dell’Orologio, Ponte dei Sospiri, Ponte di Rialto.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>La dama malata</i>, 1755 circa.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Il parrucchiere e la dama</i>, 1755-1760.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Famiglia patrizia veneziana</i>, 1752 circa.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Concerto familiare</i>, 1752 circa.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pietro Longhi, <i>La lettera del moro</i>, 1750 circa.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Passeggiata a cavallo</i>, 1750.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Il rinoceronte</i>, 1751.</li> <li>• Pietro Longhi, <i>Ritratto di Francesco Guardi</i>, 1764.</li> <li>• Francesco Guardi, <i>Il Bacino di San Marco, San Giorgio e la Giudecca</i>, 1774.</li> <li>• Giovanni Bellini, <i>Madonna col Bambino (Madonna dei cherubini rossi)</i>, 1485-1490.</li> <li>• Giovanni Bellini, <i>Pietà Martinengo</i>, 1505 circa.</li> <li>• Tiziano Vecellio, <i>Presentazione di Maria al Tempio</i>, 1534-1538.</li> <li>• Paolo Caliari detto Veronese, <i>Convito in casa di Levi</i>, 1573.</li> <li>• Gentile Bellini, <i>Miracolo della Croce caduta nel rio San Lorenzo</i>, 1500.</li> <li>• Vittore Carpaccio, <i>Sogno di Sant'Orsola</i>, nel ciclo <i>Storie di Sant'Orsola</i>, 1490-1495.</li> <li>• Vittore Carpaccio, <i>Arrivo degli ambasciatori inglesi</i>, nel ciclo <i>Storie di Sant'Orsola</i>, 1490-1495.</li> <li>• Jacopo Robusti detto il Tintoretto, <i>Ritratto del procuratore Jacopo Soranzo</i>, 1550.</li> <li>• Gentile Bellini, <i>Processione in Piazza San Marco</i>, 1496.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 40, unità 1522.
Bibliografia	A. PESCE, <i>La X mostra veneziana del film per ragazzi</i> , «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 9, settembre 1958, p. 50.

## Z7 – Prigionieri del mare

Identificazione	
Titolo alternativo	<i>I sommersi dell'Iris</i>
Visto di censura	29501
Anno	1959
Nazione	Italia
Genere	Avventura – Film per ragazzi
Note	“Amnesso alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto	Nino Zucchelli
Sceneggiatura	Roberto Natale, Stefano Strucchi
Fotografia	Mario Bernardo
Montaggio	Tatiana Casini
Musiche	Carlo Rustichelli
Produzione	San Vitale Film s.r.l.
Commento	Orio Vergani, voce di Emilio Cigoli
Interpreti	Sandro Pistolini, Roberto Pagliano, Cesare Fantoni, Giulio Cali, Renato Terra
Note	Operatore alla macchina: Aiace Parolin Truccatore: Andrea Riva Fonico: Bruno Moreal Direttore di produzione: Andrea Nicolai Girato nei teatri di posa Incir de Paolis
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1280 m [40'33'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica (sistema Westrex)
Descrizione – Contenuto	
Sinossi	I fratelli Aldo e Marco vivono un'avventura sul fondo del mare, all'interno di un batiscafo e una grotta sottomarina, che si rivela infine essere solo un sogno.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Aldo e Marco sono due fratelli, figli del pescatore-palombaro Giovanni, che viene incaricato di recuperare un relitto bellico affondato nel 1942 in mare.</li><li>• In sogno, i due ragazzini salgono sul batiscafo del padre e, presone il controllo, scendono in profondità e raggiungono l'Iris.</li><li>• L'attacco di un mostro marino spinge il batiscafo in una caverna sottomarina, solo parzialmente sommersa.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esplorando la grotta, i due bambini incontrano un marinaio dell'Iris imprigionato da diciassette anni.</li> <li>• Passando del tempo con il marinaio, imparano molto sul mondo e sulla vita del mare.</li> <li>• Rimesso in sesto il batiscafo, Aldo, Marco e il "prigioniero del mare" lasciano la grotta.</li> <li>• Risvegliatosi, Marco si rende conto che la loro avventura è stata tutto un sogno.</li> <li>• Il padre Giovanni ha nel frattempo recuperato il relitto dell'Iris e Marco, ascoltando il racconto del padre, decide di diventare palombaro.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMeC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata su file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMeC.

## Z8 – La Carrara (museo moderno)

Identificazione	
Visto di censura	30976
Anno	1960
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso con riserva alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Mario Bernardo
Montaggio	Misa Gabrini
Musiche	Americo Vitalini
Produzione	San Vitale film
Commento	Nino Zucchelli
Note	Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	380 m [12'33'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film museale
Sinossi	Visita alla Galleria dell'Accademia Carrara nel nuovo allestimento di Fernanda Wittgens e Nestorio Sacchi.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Panorami sulla città di Bergamo, i suoi monumenti, la sua vita quotidiana.</li><li>• Indicazioni su Giacomo Carrara e il mecenatismo bergamasco.</li><li>• La suddivisione tra Bergamo alta e Bergamo bassa.</li><li>• Scene dalla Città Bassa: il traffico e folla attorno allo stadio.</li><li>• La nuova Galleria Carrara: percorso tra i capolavori del museo.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Torre del Gombito, Bergamo, XII sec.</li><li>• Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo, XII sec.</li><li>• Chiesa di Sant'Agostino, Bergamo, XIII sec.</li><li>• Chiesa di San Bartolomeo, Bergamo, inizio XVII sec.</li><li>• Porta Nuova, Bergamo, 1837.</li><li>• Palazzo dell'Accademia Carrara, progetto di Simone Elia, 1807-1810.</li></ul>



- Maestro di santa Veridiana (Tommaso del Mazza?), *Sposalizio della Vergine*, 1390-1395, (nel film attribuito ad Agnolo Gaddi).
- Benozzo Gozzoli, *Madonna con il Bambino, due angeli reggicortina e due angeli musicanti*, 1440-1445 circa (nel film attribuito al Beato Angelico).
- Antonio di Puccio Pisano detto Pisanello, *Ritratto di Lionello d'Este*, 1441-1445.
- Francesco di Stefano detto Pesellino, *Episodi della novella di Griselda*, 1450 circ.a
- Carlo Crivelli, *Madonna con Bambino*, 1482-1483.
- Cosmé Tura, *Madonna con Bambino*, 1475-1480.
- Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli (e bottega), *Storia di Virginia Romana*, 1499-1500.
- Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli (e bottega), *Ritratto Giuliano de Medici*, 1478-1480.
- Jacopo Bellini, *Madonna con Bambino*, 1440 circa.
- Bartolomeo Vivarini, *Trittico di Torre Boldone*, 1491.
- Bartolomeo Veneto, *Madonna con Bambino*, 1505.
- Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino*, 1485-1490.
- Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, 1476.
- Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino (Madonna di Alzano)*, 1487 circa.
- Vittore Carpaccio e bottega, *Natività di Maria*, 1502-1504.
- Bernardino Butinone, *Circoncisione di Cristo*, 1480 circa.
- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Sant'Ambrogio e l'imperatore Teodosio*, 1490.
- Maestro bramantesco (Bernardino Bergognone?), *Madonna con il Bambino*, 1492-1495 (nel film attribuito a Bernardino Butinone).
- Andrea Previtali, *Madonna del latte e san Giovannino*, 1510 circa.
- Jacopo Negretto detto Palma il Vecchio, *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena*, 1520 circa.
- Tiziano Vecellio, *Orfeo ed Euridice*, 1510.
- Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino in un paesaggio*, 1507 circa.
- Lorenzo Lotto, *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria*, 1523.
- Lorenzo Lotto, *Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria*, 1533.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lorenzo Lotto, <i>Lapidazione di Santo Stefano (predella della Pala Martinengo)</i>, 1513-1516.</li> <li>• Raffaello Sanzio, <i>San Sebastiano</i>, 1501-1502.</li> <li>• Pietro Vannucci detto Perugino e bottega, <i>Natività</i>, 1504 circa.</li> <li>• Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto di vecchio con berretta</i>, 1575-1579.</li> <li>• Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto di gentiluomo ventinovenne</i>, 1567.</li> <li>• Carlo Ceresa, <i>Ritratto di Jacopo Tiraboschi</i>, 1654.</li> <li>• Pittore fiammingo, <i>Festa campestre</i> (copia da David Teniers il Giovane), 1640 circa (nel film attribuito a David Teniers il Giovane).</li> <li>• Evaristo Baschenis, <i>Strumenti musicali</i>, 1670 circa.</li> <li>• Giuseppe Ghislandi detto Fra Galgario, <i>Autoritratto</i>, 1732.</li> <li>• Giuseppe Ghislandi detto Fra Galgario, <i>Ritratto del Conte Giacomo Carrara</i>, 1737.</li> <li>• Giuseppe Ghislando detto Fra Galgario, <i>Ritratto di Francesco Maria Bruntino</i>, 1737.</li> <li>• Bottega di Giovan Battista Tiepolo, <i>Battesimo di Cristo</i>, 1740.</li> <li>• Antonio Canal detto Canaletto, <i>Canal Grande visto da Palazzo Balbi</i>, 1728 circa.</li> <li>• Francesco Zuccarelli, <i>Paesaggio con fiume e pastori in riposo</i>, 1736 circa.</li> <li>• Francesco Guardi, <i>L'isola di San Giorgio Maggiore con la punta della Giudecca</i>, 1780.</li> <li>• Francesco Guardi, <i>Veduta di Piazza San Marco</i>, 1760-1770.</li> </ul>
Note	Riutilizzo di sequenze da <i>Galleria Carrara</i> di Corrado Maltese.
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC.

## Z9 – *Civiltà romana*

<b>Identificazione</b>	
Visto di censura	35064
Anno	1961
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso con riserva alla programmazione obbligatoria” “Film prodotto per la gioventù”
<b>Descrizione – Credits</b>	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli, Roberto Natale
Fotografia	Mario Bernardo, Franco Vitrotti
Montaggio	Mario Serandrei
Musiche	Francesco De Masi, eseguite dall'Orchestra Filarmonica di Roma
Produzione	San Vitale Film
Commento	Maria Bellonci
Voce	Emilio Cigoli
Note:	Assistente operatore: Luciano Graffigna Direttori di produzione: Otello Cocchi e Andrea Nicolai Scenografo: Giuseppe Ranieri Tecnico del suono: Renato Cadueri
<b>Descrizione – Dati tecnici</b>	
Metraggio [Durata]	1219 m. [41'53'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
<b>Descrizione – Contenuto</b>	
Tipologia	Film sull'archeologia.
Sinossi	La civiltà romana attraverso l'architettura, i commerci, l'espansione dei domini, gli acquedotti, le attività quotidiane, la vita pubblica, le rovine dei Fori di Roma e Pompei e il lascito più importante per i secoli successivi, il diritto e le leggi.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Origini leggendarie e storiche di Roma.</li><li>• Espansione del dominio romano.</li><li>• Caratteri dell'architettura romana: l'arco e la colonna.</li><li>• Le conquiste militari.</li><li>• Il dominio marittimo e i traffici navali sul Mediterraneo.</li><li>• Vita antica nel porto e nella città Ostia.</li><li>• I commerci.</li><li>• Monete romane.</li><li>• Crisi economica del 33 d.C.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Opere edili e manifatturiere.</li> <li>• Gli acquedotti.</li> <li>• Le ville campestre: Villa Adriana.</li> <li>• Adriano e Antinoo.</li> <li>• Vita a Pompei.</li> <li>• Le botteghe e le loro merci.</li> <li>• Il Foro e le sue strutture.</li> <li>• La <i>Lex romana</i> e il diritto.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Scrofa che allatta i porcellini</i>, I sec. d.C.</li> <li>• <i>Lupa capitolina</i>, scultura, V sec. a.C. – età medievale.</li> <li>• Arco di Tito, Roma, 79-81 d.C.</li> <li>• Arco di Settimio Severo, Roma, 202-203 d.C.</li> <li>• Arco di Costantino, Roma, II-IV sec. d.C.</li> <li>• Colonna traiana, Roma, 113 d.C.</li> <li>• Rovine di Ostia antica.</li> <li>• Villa Adriana, Tivoli, 118-138 d.C.</li> <li>• Rovine dei palazzi imperiali del Palatino, I-V sec. d.C.</li> <li>• Rovine di Pompei, ante 79 d.C.</li> <li>• Basilica di Massenzio, Roma, inizio IV sec. d.C.</li> <li>• Casa delle Vestali, Roma, fine I sec. d.C.</li> <li>• Tempio di Antonino Pio e Faustina, 114 d.C.</li> <li>• <i>Augusto di Prima Porta</i>, I sec. a.C.</li> <li>• Statua di Giulio Cesare, fine I sec. d.C.</li> <li>• Anfiteatro Flavio (Colosseo), Roma, 80 d.C.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMeC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 42, unità 1535.

## Z10 – La fiaccola

Identificazione	
Visto di censura	35023
Anno	1961
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Provvisorio con riserva all'ammissione alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli, Roberto Natale
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Misa Gabrini con la supervisione di Mario Serandrei
Musiche	Francesco de Masi, dirette dall'autore con l'Orchestra Filarmonica di Roma
Produzione	Urbe film
Commento	Nino Zucchelli, Roberto Natale
Voce	Emilio Cigoli
Note	Scenografo: Giuseppe Ranieri Assistente operatore: Giuseppe Bernardini
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1225 metri [29']
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero [?]
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico.
Sinossi	Lo sport dall'antichità ai giorni nostri, attraverso le opere di pittura, scultura e architettura più celebri.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• L'attività agonistica per gli Etruschi e gli antichi popoli italici.</li><li>• L'atleta nella Grecia classica ed ellenistica.</li><li>• Pugilato e lotta nell'epoca romana.</li><li>• Terme, stadi, anfiteatri di Roma.</li><li>• <i>I ludii gladiatorii</i>.</li><li>• Tornei, giostre e giochi guerreschi medievali e rinascimentali.</li><li>• Il Palio di Siena.</li><li>• Il calcio fiorentino.</li><li>• Caccia ai tori e Regata delle gondole a Venezia nel XVIII sec.</li><li>• La scherma.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo sport nella modernità come fenomeno di costume.</li> <li>• La continuità di sport e arte dall'antichità all'ultima Olimpiade di Roma nel 1960.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Affresco etrusco con attività atletiche, Tomba dell'Olimpiade, Tarquinia, fine IV sec. a.C.</li> <li>• <i>Lottatori di Uta</i>, civiltà nuragica della prima età del ferro, 830-750 a.C.</li> <li>• <i>Discoforo</i> di Naukydes, 420-380 a.C. circa (copia romana successiva).</li> <li>• <i>Discobolo</i> di Mirone, 455 a.C. circa (copie romane marmoree e bronzee successive).</li> <li>• Vasi greci a figure rosse (VI sec. a.C.) e a figure nere (V sec. a.C.).</li> <li>• Lisippo, <i>Apoxyómenos</i>, 330-320 a.C. (copia romana bronzea).</li> <li>• <i>Pugile in riposo</i> (detto anche <i>Pugile delle Terme</i> o <i>Pugile del Quirinale</i>), circa V sec. a.C.</li> <li>• <i>Corridori</i> della Villa dei Papiri di Ercolano, (copie bronzee di originali greci), IV – III sec. a.C.</li> <li>• <i>Gruppo dei lottatori</i>, replica romana bronzea dell'originale pergameno, I sec. a.C.</li> <li>• <i>Auriga con cavallo</i>, mosaico del III sec. d.C.</li> <li>• Anfiteatro Flavio (Colosseo), Roma, 80 d.C.</li> <li>• Elmo da parata, XV sec.</li> <li>• Armi e armature dell'Armeria del Museo del Bargello di Firenze.</li> <li>• Vincenzo Rustici, <i>Sfilata delle diciassette Contrade in Piazza del Campo il 15 agosto 1546</i>, fine del XVI sec.</li> <li>• Vincenzo Rustici, <i>Caccia ai tori in Piazza del Campo il 15 agosto 1546</i>, fine del XVI sec.</li> <li>• Marcello Piacentini, Pier Luigi Nervi, Palazzo dello Sport, Roma, 1958-1960.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale, bianco e nero.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo documentale dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC.

## Z11 – Uomini e mare

Identificazione	
Visto di censura	36405
Anno	1961
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli, Roberto Natale
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Misa Gabrini
Musiche	Francesco de Masi, dirette dall'autore con l'Orchestra Filarmonica di Roma
Produzione	Virtus film
Commento	Nino Zucchelli, Roberto Natale
Voce	Emilio Cigoli
Note	Tecnico del suono: Raffaele del Monte Assistente al montaggio: Cesare Bianchini Direttore di produzione: Otello Cocchi
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1270 m. [40']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film tematico
Sinossi	La storia della navigazione dalle prime imbarcazioni in giunchi e legno alle moderne portaerei.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Le prime navi di epoca preistorica e egizia.</li><li>• Porti, fari e navi romani.</li><li>• Le navi a remi e a vela.</li><li>• Le tre Caravelle di Cristoforo Colombo.</li><li>• Leggende di mostri marini.</li><li>• Il Nuovo Mondo.</li><li>• I viaggi dei grandi esploratori: Vasco da Gama, Sebastiano Caboto, Amerigo Vespucci, Fernando Magellano.</li><li>• La conquista del Nuovo Mondo e i rapporti con le popolazioni indigene.</li><li>• Dalla galera e dalla caravella al galeone e al vascello.</li><li>• Battaglie navali.</li><li>• La nave a vela ottocentesca.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'emigrazione verso le Americhe nel XIX sec.</li> <li>• Tempeste e naufragi.</li> <li>• <i>Clippers</i> e battelli a vapore tra Europa e Nord America nel XIX sec.</li> <li>• Le nuove navi da guerra e i transatlantici in ferro.</li> <li>• Il sommergibile.</li> <li>• La portaerei.</li> <li>• Le moderne navi mercantili.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sebastiano del Piombo, <i>Ritratto postumo di Cristoforo Colombo</i>, 1519.</li> <li>• Carte nautiche e geografiche, XVI-XVII sec.</li> <li>• Stampe con vedute di porti, XVII sec.</li> <li>• Stampe di battaglie navali, XVIII sec.</li> <li>• Illustrazioni popolari di naufragi, XIX sec.</li> <li>• Fotografie di scontri navali delle forze italiane della Prima Guerra Mondiale, 1915-1918.</li> <li>• Filmati di repertorio e fotografie di portaerei e di scontri navali durante la Seconda Guerra Mondiale, 1939-1945.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli.



## Z12 – Cent'anni fa

Identificazione	
Visto di censura	37675
Anno	1962
Nazione	Italia
Categoria	Non fiction
Genere	Documentario d'arte
Note	“Film prodotto per la gioventù”. “Amnesso alla programmazione obbligatoria”.
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Soggetto di Nino Zucchelli, sceneggiatura di Nino Zucchelli con Alberto Scandiani e Fabrizio Wroli
Fotografia	Carlo Ventimiglia
Musiche	Francesco de Masi
Produzione	Franca Gabrini, Urbe Film
Commento	Orio Vergani, Nino Zucchelli
Voce	Emilio Cigoli
Note	Consulenza scenografica: Giuseppe Ranieri Truke: Cinestudio Armenia Tecnico del colore: Giuseppe Petrarca Assistente alla macchina: Vitaliano Natalucci
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1475 m [45'29'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Eastmanncolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sulla pittura
Sinossi	Storia e società di Milano nel XIX secolo attraverso la pittura dell'epoca.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Prologo: Milano si rinnova ma non vuole dimenticare il suo passato. Vedute del Duomo e dei più moderni edifici della città.</li><li>• Prima parte: vita cittadina durante la Repubblica d'Italia.</li><li>• Seconda parte: le rivolte del 20-21 aprile 1814.</li><li>• Terza parte: vita mondana, società e arte a Milano tra il 1814 e il 1848. Il teatro borghese, l'opera e il melodramma, i caffè, le classi popolari, i mercati, la Scapigliatura e il primo realismo pittorico.</li><li>• Quarta parte: Le Cinque Giornate del 1848.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quinta parte: vita cittadina, società e arte a Milano dall'Unità d'Italia alla fine del secolo. La prima Fiera di Milano (1881), l'industrializzazione, la ferrovia e i nuovi trasporti, i cambiamenti della modernità, la povertà dei ceti più bassi, la trasformazione da centro provinciale a città europea e moderna.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Giovanni Migliara, <i>Duomo di Milano</i>, 1830 circa.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>La Sagrestia del Duomo di Milano</i>, 1851.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>L'altare maggiore del Duomo di Milano</i>, 1840 circa.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>Interno del Duomo con processione</i>, 1840 circa.</li> <li>• Carlo Canelli, <i>Il Duomo di Milano e la Corsia dei Servi</i>, 1855-1860.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>Corsa di cavalli in Piazza d'Armi</i>, 1800-1810.</li> <li>• Giuseppe Canella, <i>La Corsia del Servi</i>, 1836.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>Piazza del Duomo e il coperto del Figini</i>, 1838.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>L'arco di Porta Nuova</i>, 1800-1810</li> <li>• Giuseppe Canella, <i>Veduta di Porta Orientale</i>, [?]</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>Serie dei tumulti del 20-21 aprile 1814: La Guardia civica disperde i rivoltosi a Palazzo Reale; Il Generale Pino arringa i rivoltosi in Piazza dei Mercanti; Il Generale Pino arringa i rivoltosi in Piazza de Filodrammatici; Il popolo saccheggia la casa del ministro Prina in Piazza San Fedele</i>, 1814.</li> <li>• Pompeo Calvi, <i>L'Arco della Pace a Milano durante i lavori di risistemazione da parte austriaca</i>, 1837.</li> <li>• Giovanni Boldini, <i>Ritratto di Giuseppe Verdi</i>, 1886.</li> <li>• Sebastiano De Albertis, <i>Ritorno delle carrozze sui bastioni di Porta Venezia a Milano</i>, 1887.</li> <li>• Angelo Inganni, <i>La facciata del Teatro alla Scala</i>, 1852.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>Mercati in Piazza Santo Stefano</i>, 1837.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>La Piazza e la chiesa di San Marco a Milano</i>, 1840 circa.</li> <li>• Giovanni Migliara, <i>S. Maria dei Miracoli presso S. Celso</i>, [?]</li> <li>• Amanzia Inganni Guerillot, <i>La Biblioteca Ambrosiana verso Piazza San Sepolcro</i>, 1853.</li> <li>• Luigi Bisi, <i>Il coro di San Maurizio al Monastero Maggiore</i>, 1847.</li> </ul>

- Carlo Canella, *La cucina del sacrista di San Bernardino alle monache*, [?]
- Ambrogio Fermini, *Osteria della Cazzuola*, [?]
- Arturo Ferrari, *Nella vecchia via (Il vicolo San Bernardino alle Ossa)*, 1912.
- Filippo Carcano, *Una partita al biliardo*, 1867.
- Giuseppe Elena, *L'Albergo del Rebecchino*, 1840-45.
- Carlo Bossoli, *Il Carnevale di Milano del 1847*, 1847.
- *L'Armeria del Conte Uboldi invasa dagli insorti il 19 marzo 1848*, 1848.
- Serie di acquerelli di Felice Donghi sulle Cinque Giornate di Milano, tra cui *Barricate in Corso di Porta Romana e Piazza Borromeo durante le Cinque Giornate*, 1848.
- Carlo Barbieri, *Il comitato insurrezionale milanese riunito in casa Taverna rifiuta la proposta di armistizio del maggiore austriaco Ettinghausen*, 1849.
- Pietro Bouvier, *Pasquale Sottocorno all'assalto del Palazzo del Genio il 21 marzo 1848*, 1860.
- Baldassare Verazzi, *Cinque giornate di Milano: combattimento al Palazzo Litta*, 1855.
- Carlo Canella, *Porta Tosa in Milano il 22 marzo 1848*, 1848-1850.
- Giulio Gorra, *Cinque giornate di Milano: attacco a Porta Tosa*, 1848-1850.
- Luigi Bisi, *La Loggia dei Mercanti*, 1850 circa.
- Mosé Banchi, *La ronda austriaca*, [?]
- Angelo Inganni, *Il Naviglio presso San Marco*, 1840 circa.
- Andrea Pizzala, *Il bagno di Diana*, 1842.
- Luigi Premazzi, *Piazza S. Fedele*, [?]
- Federico Moja, *Le colonne di San Lorenzo*, [?]
- Luigi Bartezzati, *Piazza Sant'Eustorgio*, seconda metà XIX sec.
- Luigi Bartezzati, *L'Ospedale Maggiore verso via Festa del Perdono*, 1851,
- Amanzia Inganni Guerillot, *Piazza Duomo con l'isolato del Rebecchin*, 1850.
- Angelo Inganni, *Piazza Borromeo a Milano*, 1846
- Angelo Inganni, *La Chiesa di Santo Stefano in Borgogna a Milano, sotto la neve*, 1878.
- Giuseppe Caselle, *La Piazza del Verziere a Milano con l'omonima colonna*, prima metà XIX sec.

- Angelo Inganni, *Il Naviglio di via Vittoria con la neve*, 1845.
- Giovanni Migliara, *Il Ponte del Trofeo sul Naviglio Pavese, a Porta Ticinese*, 1840 circa.
- Carlo Canella, *Processione dei fedeli a Santa Maria della Pace a Milano*, 1852-1855.
- Carlo Canella, *La chiesa e il convento di San Bernardino alle monache*, circa 1850.
- Giovanni Migliara, *Il cortile centrale dell'Ospedale maggiore*, [?]
- Giovanni Migliara, *Chiostro Santa Maria dei miracoli*, [?]
- Angelo Inganni, *Il Naviglio presso San Marco*, 1830.
- Gaspare Galliari, *Cortile interno del Lazzaretto di Milano*, 1810 circa.
- Gerolamo Induno, *La partenza del garibaldino*, 1860.
- Gerolamo Induno, *Triste presentimento*, 1862.
- Sebastiano De Albertis, *Giuseppe Garibaldi visita Alessandro Manzoni*, 1863.
- Giuseppe Mazzola, *Il carnevale di Milano. Corso Venezia all'altezza della Casa Rossa, con carri carnevaleschi*, 1862.
- Domenico Induno, *Posa della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 7 marzo 1865*, 1867.
- Emilio Magistretti, *Il 9 gennaio 1878*, 1880.
- Filippo Carcano, *L'ora del riposo ai lavori dell'Esposizione*, 1881.
- Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1886-1887.
- Angelo Morbelli, *Il Refettorio del Pio Albergo Trivulzio. Il Refettorio dei vecchioni*, 1919.
- Angelo Morbelli, *Giorni ultimi*, 1882-1883.
- Giacomo Campi, *La passeggiata di beneficenza a favore degli inondati di Verona il 24 dicembre 1882 in corso Garibaldi a Milano*, 1882 circa.
- Emilio Longoni, *La piscinina*, 1890.
- Pompeo Calvi, *Porta Ticinese*, 1857.
- Filippo Carcano, *Il Naviglio di via Senato*, 1885.
- Emilio Gola, *Lungo il Naviglio a Milano*, 1890 circa.
- Mosé Bianchi, *Neve (Porta Ticinese)*, [?]
- Eugenio Gignous, *La vecchia Stazione Centrale di Milano*, [?]

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Angelo Morbelli, <i>I binari della vecchia Stazione Centrale di Milano</i>, 1889.</li> <li>• Aroldo Bonzagni, <i>Il tram per Monza</i>, 1916-1917.</li> <li>• Carlo Carrà, <i>Chiaravalle</i>, 1938</li> <li>• Filippo de Pisis, <i>La Darsena di Porta Ticinese</i>, 1940 circa.</li> <li>• Giorgio de Chirico, <i>Il Duomo di Milano</i>, 1932.</li> </ul>
Note	Riutilizzo di sequenze da <i>Immagini pittoriche d'altri tempi e Milano di ieri e di oggi</i> .
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 42, unità 1541.

## Z13 – *La grande stagione*

Identificazione	
Visto di censura	37676
Anno	1962
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Film prodotto per la gioventù” “Amnesso con riserva alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Soggetto di Nino Zucchelli, sceneggiatura di Nino Zucchelli e Roberto Natale
Fotografia	Franco Vitrotti
Musiche	Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, elaborate da Francesco de Masi
Produzione	Franca Gabrini per la Quirino film
Commento	Nino Zucchelli e Roberto Natale
Voce	Emilio Cigoli
Note	Consulenza scenografica Giuseppe Ranieri
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1228 m. [43'13'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Colore (Ferraniacolor)
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sulla pittura.
Sinossi	La pittura senese e fiorentina dal Trecento all'inizio del Cinquecento, attraverso i artisti maggiori.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vedute della città di Siena.</li><li>• Opere del Trecento senese.</li><li>• Vedute della città di Firenze.</li><li>• Opere del Trecento fiorentino.</li><li>• Il primo Quattrocento fiorentino.</li><li>• Il pieno Quattrocento fiorentino.</li><li>• Visioni di San Gimignano.</li><li>• Leonardo e Michelangelo e l'ingresso della pittura fiorentina nel Cinquecento.</li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Duccio di Buoninsegna, <i>Maestà del Duomo di Siena</i>, 1308-1311.</li><li>• Simone Martini, <i>Maestà del Palazzo Pubblico di Siena</i>, 1312-1315.</li></ul>

- Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino*, 1255 circa.
- Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino in trono e angeli (Madonna Rucellai)*, 1285 circa.
- Duccio di Buoninsegna, *Annuncio della Resurrezione*, 1308-1311.
- Duccio di Buoninsegna, *Fuga in Egitto*, 1308-1311.
- Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione*, 1333.
- Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, 1328.
- Pietro Lorenzetti, *Deposizione dalla Croce*, 1310-1319.
- Pietro Lorenzetti, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Giovanni Evangelista*, 1310-1319.
- Pietro Lorenzetti, *Pala del Carmine*, 1329.
- Ambrogio Lorenzetti, *Madonna col Bambino tra le sante Maria Maddalena e Dorotea*, 1325 circa.
- Ambrogio Lorenzetti, *Annunciazione*, 1344.
- Ambrogio Lorenzetti, *Compianto su Cristo morto*, 1343 circa.
- Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del Buon Governo*, 1338-1339.
- Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino in Piazza del Campo*, 1445.
- Francesco di Giorgio Martini, *Madonna col Bambino e un angelo*, 1471 circa.
- Francesco di Giorgio Martini, *Annunciazione*, 1470-71.
- Francesco di Giorgio Martini, *Natività*, 1475.
- Giovanni di Paolo, *Madonna dell'Umiltà*, 1435.
- Cimabue, *Maestà di Santa Trinita*, 1290-1300.
- Cimabue, *Crocifisso di Santa Croce*, 1272-1280.
- Cimabue, *Maestà di Assisi* (particolare di San Francesco), 1285-1288.
- Giotto, *Fuga in Egitto*, Cappella degli Scrovegni, 1303-1305.
- Giotto, *Miracolo di San Francesco che fa scaturire acqua*, Basilica di San Francesco d'Assisi, 1292-1296.
- Giotto, *San Francesco prevede la morte del cavaliere*, Basilica di San Francesco d'Assisi, 1292-1296.
- Giotto, *San Francesco con papa Onorio III*, Basilica di San Francesco d'Assisi, 1292-1296.
- Giotto, *Morte di San Francesco*, Basilica di San Francesco d'Assisi, 1292-1296.
- Giotto, *Incontro alla porta aurea*, Cappella degli Scrovegni, 1303-1305.

- Masolino da Panicale, *Guarigione dello storpio e resurrezione di Tabita*, Cappella Brancacci, 1424 circa.
- Masaccio, *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, Cappella Brancacci, 1425-1427.
- Masaccio, *Crocifissione del Polittico di Pisa*, 1426.
- Masaccio, *Storie di San Pietro*, Cappella Brancacci, 1425-1427.
- Fra Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico, *L'imposizione del nome al Battista*, 1428-1430.
- Fra' Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico, *Fuga in Egitto*, 1450.
- Fra' Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico, *Annunciazione*, entro 1435.
- Fra' Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico, *Istituzione dell'Eucarestia*, 1442-1445.
- Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino di Palazzo Medici*, 1458-1460.
- Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino di San Vincenzo Ferrer*, 1455-1466.
- Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino di Camaldoli*, 1463.
- Paolo di Dono, detto Paolo Uccello, *Miracolo dell'Ostia profanata*, 1467-1468.
- Paolo di Dono, detto Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1460.
- Paolo di Dono, detto Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, 1438.
- Andrea del Castagno, *Ultima cena*, 1445-1450.
- Andrea del Castagno, *Sibilla Cumana*, 1448-1450.
- Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli*, 1445.
- Domenico Veneziano, *Martirio di Santa Lucia*, 1445.
- Piero della Francesca, *Pala di Brera*, 1469-1474.
- Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia*, 1470-1485.
- Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*, 1470 circa.
- Piero della Francesca, *Ritratto di Federico da Montefeltro*, 1465-1472.
- Piero della Francesca, *Incontro di Salomone con la Regina di Saba*, Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1452-1458.
- Piero della Francesca, *Battaglia di Eraclio e Cosroé*, Basilica di San Francesco ad Arezzo, 1458-1466.



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Benozzo Gozzoli, <i>Cavalcata dei Magi</i>, 1459.</li> <li>• Benozzo Gozzoli, <i>Sant'Agostino in partenza per Milano</i>, 1464-1465.</li> <li>• Antonio del Pollaiuolo (o Piero di Cosimo?), <i>Ritratto di Simonetta Vespucci</i>, 1485-1505.</li> <li>• Antonio (o Piero) del Pollaiuolo, <i>Ritratto di giovane dama</i>, 1470-1472.</li> <li>• Piero del Pollaiuolo, <i>Incoronazione della Vergine</i>, 1483 (nel film attribuito a Antonio del Pollaiuolo).</li> <li>• Andrea di Cione detto Il Verrocchio, <i>Madonna del latte</i>, 1467-1469.</li> <li>• Andrea di Cione detto Il Verrocchio e Leonardo da Vinci, <i>Battesimo di Cristo</i>, 1474-1475.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Nascita di Venere</i>, 1482-1485.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>La Primavera</i>, 1482.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Annunciazione di Cestello</i>, 1489-1490.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Ritratto di uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio</i>, 1474-1475.</li> <li>• Alessandro Filipepi detto Sandro Botticelli, <i>Ritratto di Giuliano de' Medici</i>, 1478-1480.</li> <li>• Filippino Lippi, <i>Apparizione della Vergine a San Bernardo</i>, 1486.</li> <li>• Filippino Lippi, <i>Adorazione del Bambino</i>, 1483 circa.</li> <li>• Domenico Ghirlandaio, <i>Adorazione dei pastori</i>, 1485.</li> <li>• Domenico Ghirlandaio, <i>Storie di Santa Fina</i>, 1475.</li> <li>• Leonardo da Vinci, <i>Annunciazione</i>, 1472-1475.</li> <li>• Leonardo da Vinci, <i>Vergine delle Rocce</i>, 1483-1486.</li> <li>• Leonardo da Vinci, <i>Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnello</i>, 1510-1513.</li> <li>• Leonardo da Vinci, <i>Monna Lisa (la Gioconda)</i>, 1503-1504.</li> <li>• Leonardo, <i>Ultima cena</i>, Refettorio di Santa Maria delle Grazie, 1495-1498.</li> <li>• Michelangelo Buonarroti, <i>Sibille e Profeti</i>, Cappella Sistina, 1508-1512.</li> </ul>
Note	Riutilizzo di sequenze da <i>Pietro di Sano</i> e <i>Madonne senesi</i> di Mario Verdone.
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.

Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo documentale dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMeC.
----------------------------	--

## Z14 – *La commedia degli zani*

Identificazione	
Visto di censura	40635
Anno	1963
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Carlo Ventimiglia
Montaggio	Elena Traversi Benedetti
Musiche	Francesco de Masi (non accreditato), Sandro Brugnolini, Carlo Rustichelli
Produzione	Urbe film
Commento	Roberto Natale
Interpreti	Con la partecipazione della Compagnia Stabile Ca' Foscari di Venezia diretta da Nino Poli; doppiaggio diretto da Mario Maldesi
Note	Truke: Cinestudio Armenia
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1259 m [44'16'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sul teatro
Sinossi	Nascita, evoluzione e fortuna europea della maschera bergamasca di Arlecchino dalle origini all'epoca di maggior successo tra XVII e XVIII secolo, raccontate attraverso le avventure del bambino Peppino durante un odierno carnevale veneziano, che si riveleranno infine essere solo un sogno.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Entrato in un teatro veneziana, il bambino Peppino assiste alle prove di tre maschere goldoniane e, trovato un costume da Arlecchino, lo indossa.</li><li>• Le tre maschere, in particolare Beatrice, gli narrano le origini di Arlecchino e Brighella a Bergamo.<ul style="list-style-type: none"><li>○ Episodi tratti dalle novelle dell'autore bergamasco Giovanni Francesco Straparola in <i>Le piacevoli notti</i> (pubblicato a Venezia nel 1550), con protagonista il servo Fortunio, anticipatore di Arlecchino.</li></ul></li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ La vena comica, grottesca e macabra dell'arte bergamasca.</li> <li>○ Il ritrovamento di resti umani nella Cappella Colleoni di Bergamo nel 1955 e le polemiche sulla stampa, durate sei anni, circa l'identità dello scheletro ritrovato.</li> <li>● Peppino, sempre vestito da Arlecchino, fugge dal teatro e intende incontrare il Doge a Palazzo Ducale.</li> <li>● Peppino viene arrestato da due guardie di Palazzo Ducale e condotto ai Piombi, dove incontra un vecchio prigioniero: è il vero Arlecchino, che afferma di non essere di Bergamo e racconta a Peppino la vicenda degli zani. <ul style="list-style-type: none"> <li>○ La frazione di Oneta a San Giovanni Bianco, Val Brembana, e l'origine degli zani, carbonai e tuttofare bergamaschi impiegati a Venezia nella stagione morta.</li> <li>○ Il primo Arlecchino Batocio: Alberto Naselli detto il Ganassa.</li> <li>○ La nascita delle maschere di Truffaldino e Pantalone.</li> <li>○ La diffusione della maschera dello zani in Francia, la definizione e stabilizzazione della maschera di Arlecchino nel XVII secolo.</li> <li>○ Successo degli attori italiani in tutta Europa, e in particolare a Parigi, nel ruolo di Arlecchino.</li> </ul> </li> <li>● Peppino si libera dalla prigione, ma il vecchio Arlecchino non intende seguirlo.</li> <li>● Risvegliatosi nel teatro, Peppino si rende conto che è stato tutto un sogno e, dopo aver ottenuto dalle maschere il permesso di tenere il costume da Arlecchino, si avvia verso casa.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Marco Gozzi, <i>Carlo Goldoni con Arlecchino e Brighella</i>, Bergamo, fine XVIII sec.</li> <li>● Enrico Albrici, <i>Scena con nani</i>, 1735-1765 circa.</li> <li>● Paolo Vincenzo Bonomini, detto anche il Borromini, tele dal ciclo <i>I Macabri</i>, 1802-1814.</li> <li>● Giovanni Antonio Amedeo, Cappella Colleoni, Bergamo, 1470-1475.</li> <li>● Stampe del XVII e XVIII secolo raffiguranti le vicende di Truffaldino, Pantalone, Arlecchino, donna Lucia e altri zani.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Giovanni Antonio Amedeo, <i>Monumento funebre al Colleoni</i>, 1472-1476, con statua lignea dorata di Leonardo Siry e Sisto da Norimberga, post 1493.</li> <li>• Stampe della serie <i>I Balli di Sfessania</i> di Jacques Callot, 1620-1621.</li> <li>• Stampe del XVII secolo sulle commedie di Arlecchino.</li> </ul>
Note	Sequenze da <i>Arlecchino maschera bergamasca</i> , <i>Sogno a Venezia</i> , <i>Fantasie macabre e grottesche</i> , <i>Barocco e barocchismi provinciali</i> e <i>Bartolomeo Colleoni</i> (quest'ultimo di Corrado Maltese).
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 43, unità 1545.

## Z15 – I tre mondi

Identificazione	
Visto di censura	40619
Anno	1963
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Carlo Ventimiglia, Franco Vitrotti
Montaggio	Elena Traversi Benedetti
Musiche	Francesco de Masi, dirette dall'autore con l'Orchestra Filarmonica di Roma
Produzione	Urbe film
Commento	Nino Zucchelli
Note	Scenografo: Giuseppe Ranieri Assistente operatore: Vitaliano Natalucci
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1275 metri [44']
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia
Sinossi	Un percorso attraverso l'arte di tre civiltà del mondo antico, greca, etrusca e romana, per metterne in luce similitudini, contaminazioni e differenze.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Prologo finzionale: un professore annuncia a una classe di allievi che la sua lezione si terrà in museo, per conoscere i resti di tre grandi civiltà antiche.</li><li>• Titoli di testa.</li><li>• Prima parte: la civiltà greca.<ul style="list-style-type: none"><li>○ Templi dorici della Magna Grecia.</li><li>○ Rilievi ionici.</li><li>○ La scultura attica.</li><li>○ Fidia e il Partenone.</li><li>○ I grandi scultori dall'età classica all'ellenismo.</li></ul></li><li>• Seconda parte: la civiltà etrusca.<ul style="list-style-type: none"><li>○ Il culto dei morti e le tombe nelle necropoli.</li><li>○ Scultura etrusca.</li><li>○ L'innovazione architettonico dell'arco.</li></ul></li><li>• Parte terza: civiltà romana.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Architettura arte principale della romanità.</li> <li>○ Ritrattistica romana di età imperiale.</li> <li>○ Opere dell'età traianea.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rovine della città di Olimpia.</li> <li>• Templi di Paestum, 550-460 a.C.</li> <li>• Metopa dal Tempio C dell'Acropoli di Selinunte con Perseo che uccide la Gorgone, VI sec. a.C.</li> <li>• Metopa dal Tempio E dell'Acropoli di Selinunte con Artemide e Atteone, V sec. a.C.</li> <li>• Metopa dal Tempio E dell'Acropoli di Selinunte con Eracle e l'Amazzone, V sec. a.C.</li> <li>• Metopa dal Tempio E dell'Acropoli di Selinunte con ierogamia tra Zeus e Hera, V sec. a.C.</li> <li>• Stele ionica con kore recante una colomba, 480 a.C.</li> <li>• Fregi del Tesoro di Sifni a Delfi, 530-525 a.C.</li> <li>• <i>Trono Ludovisi</i>, 460-450 a. C.</li> <li>• Kore con peplo dall'Acropoli di Atene, 530 a.C.</li> <li>• <i>L'Auriga di Delfi</i>, 478-466 a.C.</li> <li>• Frontoni del tempio di Atena Aphaia a Egina, 510-480 a.C.</li> <li>• Naukydes, <i>Discoforo</i>, 420-380 a.C. circa (copia romana successiva).</li> <li>• Mirone, <i>Discobolo</i>, 455 a.C. circa (copie romane marmoree e bronzee successive).</li> <li>• Ictino e Callicrate, Tempio di Atena Parthenos ad Atene (Partenone), 438 a.C.</li> <li>• Fidia, Fregio delle Panatenee per il Partenone, scena della cavalcata degli efebi, 438 a.C.</li> <li>• Fidia, testa di cavallo dal frontone del Partenone, 432 a.C.</li> <li>• Fidia, metopa con Centaureomachia del Partenone, 438 a.C.</li> <li>• Fidia, Sculture dai frontoni del Partenone (Iride, Kore, Demetra, Afrodite, Dioniso), 432 a.C.</li> <li>• Policleto, <i>Doriforo</i>, meta V sec. a.C. (copia romana in marmo, II-I sec. a.C.).</li> <li>• Policleto, <i>Diadumeno</i>, 420 a.C. (copia romana in marmo, I-II sec. a.C.).</li> <li>• Skopas, <i>Gruppo di Niobe e figli</i>, IV sec. a.C., (copia romana).</li> <li>• Prassitele, <i>Hermes e Dioniso</i>, II sec. a.C. (probabile copia romana).</li> <li>• Lisippo, <i>Apoxyomenos</i>, 330-320 a.C. (copia romana in marmo).</li> </ul>

- *Nike di Samotracia*, fine III-inizio II sec. a.C.
- Fregio dell'Altare di Zeus a Pergamo, II sec. a.C.
- *Galata morente*, 230-220 a.C. (copia romana in marmo).
- *Lo spinario*, II-I sec. a.C.
- Agesandro, Polidoro e Atenodoro, *Laocoonte*, I sec. a.C.
- *Pugile in riposo* (detto anche *Pugile delle Terme* o *Pugile del Quirinale*), circa III-II sec. a.C.
- Necropoli etrusca della Banditaccia, Cerveteri.
- Sarcofago degli sposi, VI sec. a.C.
- Sima arcaica con rappresentazione di una processione di carri, decorazione architettonica, 510-500 a.C.
- [Vulca?], *Apollo di Veio*, fine VI sec. a.C.
- *Lupa capitolina*, scultura, V sec. a.C. – età medievale.
- *Mater matuta di Chianciano*, V sec. a.C.
- *Guerrigero di Capecstrano*, VI sec. a.C.
- Busto funerario femminile, scultura, III-II sec. a.C.
- Tomba di Arunte (Arnth Velimna), Ipogeo dei Volumni, II sec. a.C.
- Coperchio di sarcofago con il cosiddetto *Obesus Etruscus*, fine III sec. a.C.
- *Bruto Capitolino*, datazione incerta (IV-III sec. a.C., I sec. a.C., età augustea)
- *L'arringatore*, fine II-inizio I sec. a.C.
- Ciste funerarie bronzee, III-II sec. a.C.
- Tempio di Portumno (Tempio della Fortuna Virile), Roma, 80-70 a.C.
- Tempio di Vesta, Roma, I sec. a.C. - I sec. d.C.
- Pantheon, Roma, 124 d.C.
- Anfiteatro Flavio (Colosseo), Roma, 80 d.C.
- Basilica di Massenzio, Roma, inizio IV sec. d.C.
- Canopo di Villa Adriana, Tivoli, 118-138 d.C.
- Ara Pacis, Roma, 9 a.C.
- *Augusto di Prima Porta*, I sec. a.C.
- Arco di Traiano, Benevento, 114-117 d.C.
- Colonna traiana, Roma, 113 d.C.
- *Sarcofago Amendola*, circa 125-150 d.C.
- Statua di Giulio Cesare, fine I sec. d.C.
- Ritratto di Caracalla, 210 d.C.
- Arco di Settimio Severo, Roma, 202-203 d.C.
- Colonna di Marco Aurelio, Roma, 176-192 d.C.
- Statua equestre di Marco Aurelio, 161-180 d.C.



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frammenti della statua colossale di Costantino, 330 d.C.</li> <li>• Arco di Costantino, Roma, II-IV sec. d.C</li> </ul>
Note	Riuso di sequenze da <i>Antica Preneste</i> di Corrado Maltese, <i>Civiltà romana</i> .
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo cartaceo dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC.

## Z16 – Vita e luoghi di Arlecchino

Identificazione	
Visto di censura	40620
Anno	1963
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso con riserva alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Carlo Ventimiglia
Montaggio	Elena Traversi Benedetti
Musiche	Francesco de Masi (non accreditato), Sandro Brugnolini, Carlo Rustichelli
Produzione	Urbe Film
Commento	Roberto Natale
Interpreti	Con la partecipazione della Compagnia Stabile Ca' Foscari di Venezia diretta da Nino Poli; doppiaggio diretto da Mario Maldesi
Note	Truke: Cinestudio Armenia
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	Nel visto di censura dichiarati e accertati solo 1270 metri, corrispondenti solo alla metà del film. [durata copia consultata: 82'22'']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sul teatro.
Sinossi	Nascita, evoluzione e fortuna europea della maschera bergamasca di Arlecchino dalle origini al declino a fine XVIII secolo, attraverso le avventure del bambino Peppino durante un odierno carnevale veneziano, che si riveleranno essere solo un sogno.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Entrato in un teatro veneziana, il bambino Peppino assiste alle prove di tre maschere goldoniane e, trovato un costume da Arlecchino, lo indossa.</li><li>• Le tre maschere, in particolare Beatrice, gli narrano le origini di Arlecchino e Brighella a Bergamo.<ul style="list-style-type: none"><li>○ Episodi tratti dalle novelle dell'autore bergamasco Giovanni Francesco Straparola in <i>Le piacevoli notti</i> (pubblicato a Venezia nel</li></ul></li></ul>

	<p>1550), con protagonista il servo Fortunio, anticipatore di Arlecchino.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ La vena comica, grottesca e macabra dell'arte bergamasca.</li> <li>○ Il ritrovamento di resti umani nella Cappella Colleoni di Bergamo nel 1955 e le polemiche sulla stampa, durate sei anni, circa l'identità dello scheletro ritrovato.</li> <li>● Peppino, sempre vestito da Arlecchino, fugge dal teatro e intende incontrare il Doge a Palazzo Ducale.</li> <li>● Peppino viene arrestato da due guardie di Palazzo Ducale e condotto ai Piombi, dove incontra un vecchio prigioniero: è il vero Arlecchino, che afferma di non essere di Bergamo e racconta a Peppino la vicenda degli zani. <ul style="list-style-type: none"> <li>○ La frazione di Oneta a San Giovanni Bianco, Val Brembana, e l'origine degli zani, carbonai e tuttofare bergamaschi impiegati a Venezia nella stagione morta.</li> <li>○ Il primo Arlecchino Batocio: Alberto Naselli detto il Ganassa.</li> <li>○ La nascita delle maschere di Truffaldino e Pantalone.</li> <li>○ La diffusione della maschera dello zani in Francia, la definizione e stabilizzazione della maschera di Arlecchino nel XVII secolo.</li> <li>○ Successo degli attori italiani in tutta Europa, e in particolare a Parigi, nel ruolo di Arlecchino.</li> <li>○ La maschera di Arlecchino in Spagna, Inghilterra, Paesi Bassi.</li> <li>○ Serie di stampe di Arlecchino trasformato in puerpera.</li> <li>○ Successo di Arlecchino in Germania.</li> <li>○ Una commedia con protagoniste le maschere di Arlecchino e Rodomonte, illustrata da stampe del XVII secolo.</li> <li>○ Successo di Arlecchino e di altre maschere italiane in Austria e Cecoslovacchia.</li> <li>○ Pulcinella, l'Arlecchino del Sud.</li> <li>○ Pantomima di maschere: il cavadenti e i suoi assistenti estraggono un molare ad Arlecchino e lo operano alla pancia.</li> <li>○ La maschera di Pierrot.</li> </ul> </li> </ul>
--	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Le molte declinazioni di Arlecchino nel Settecento: barbiere, pittore, scrittore, filosofo, reduce.</li> <li>○ La concorrenza della Comédie Française e le vicende delle compagnie italiane a Parigi nel XVIII secolo.</li> <li>○ Il declino della commedia dell'arte e la nascita del nuovo teatro a fine XVIII secolo.</li> <li>○ Arlecchino nel contesto veneziano del Settecento: il declino e la trasformazione delle maschere in personaggi grazie a Carlo Goldoni.</li> <li>○ Episodio goldoniano della <i>Finta ammalata</i>.</li> <li>● Peppino si libera dalla prigione, ma il vecchio Arlecchino non intende seguirlo.</li> <li>● Risvegliatosi nel teatro, Peppino si rende conto che è stato tutto un sogno e, dopo aver ottenuto dalle maschere il permesso di tenere il costume da Arlecchino per Carnevale, si avvia verso casa.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Marco Gozzi, <i>Carlo Goldoni con Arlecchino e Brighella</i>, Bergamo, fine XVIII sec.</li> <li>● Enrico Albrici, <i>Scena con nani</i>, 1735-1765 circa</li> <li>● Paolo Vincenzo Bonomini, detto anche il Borromini, tele dal ciclo <i>I Macabri</i>, 1802-1814</li> <li>● Giovanni Antonio Amedeo, <i>Cappella Colleoni</i>, Bergamo, 1470-1475</li> <li>● Stampe del XVII e XVIII secolo raffigurante le vicende di Truffaldino, Pantalone, Arlecchino, donna Lucia e altri zani.</li> <li>● Giovanni Antonio Amedeo, Monumento funebre al Colleoni, 1472-1476, con statua lignea dorata di Leonardo Siry e Sisto da Norimberga, post 1493.</li> <li>● Stampe della serie <i>i Balli di Sfessania</i> di Jacques Callot, 1620-1621.</li> <li>● Ciclo di stampe olandesi su Arlecchino tramutato in donna e puerpera, secolo XVII.</li> <li>● Stampe su Arlecchino dei secoli XVI-XVIII.</li> <li>● <i>Voltaire incoronato dagli attori francesi</i>, post 1778.</li> <li>● Stampa con Arlecchino in Piazza Vecchia in occasione della Rivoluzione di Bergamo, <i>Chi non risica non rosica</i> [?], 1797</li> </ul>
Note	<p>Riutilizzo di sequenze da <i>Arlecchino maschera bergamasca</i>, <i>Sogno a Venezia</i>, <i>Fantasie macabre e grottesche</i>, <i>Barocco e barocchismi provinciali</i> e <i>Bartolomeo Colleoni</i> (quest'ultimo di Corrado Maltese).</p>

Conservazione	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale, in bianco e nero.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 43, unità 1545; faldone 43, unità 1532, allegato 1; faldone 41, unità 1542, allegato 2.
Bibliografia	❖ L. ANGELINI, <i>Vita e luoghi di Arlecchino</i> , «La Rivista di Bergamo», anno XIV, n. 8-9, agosto-settembre 1963, pp. 1-10.

## Z17 – Cesare e Cristo

Identificazione	
Visto di censura	43220
Anno	1964
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Provvisorio con riserva all'ammissione alla programmazione obbligatoria” “Film prodotto per la gioventù”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Mario Serandrei
Musiche	Francesco de Masi, dirette dall'autore con l'Orchestra Filarmonica di Roma
Produzione	Urbe film
Commento	Roberto Natale
Voci:	Giulio Bosetti, Marina Bonfigli, Alvise Battain
Note	Scenografo: Giuseppe Ranieri Assistente operatore: Vitaliano Natalucci Assistente operatore: Cesare Bianchini Effetti speciali: Renato Marinelli
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1230 metri [25'; mancante della prima parte]
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia.
Sinossi	La religione nella vita e nella società romana, dall'età arcaica al periodo tardo antico, tra paganesimo e avvento del cristianesimo.
Sequenze	<b>Mancante la prima parte [cfr. sequenze di <i>Rome et le Christ</i>]</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>I ludi gladiatori.</i></li><li>• Culti stranieri: la Magna Mater, Iside.</li><li>• Il tramonto della religione antica.</li><li>• La crisi sociale e militare dell'impero.</li><li>• La vita a Roma, metropoli imperiale.</li><li>• Culti stranieri: Mitra.</li><li>• Il culto dei morti e le necropoli.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le catacombe dei primi cristiani.</li> <li>• I valori dei primi cristiani, opposti a quelli della società romana.</li> <li>• Le persecuzioni neroniane.</li> <li>• Storie della rivelazione dall'Antico e dal Nuovo Testamento.</li> <li>• Ludi gladiatori e martirii cristiani al Colosseo.</li> <li>• La crisi economica e la corruzione del tardo Impero.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Corridori della Villa dei Papiri di Ercolano, (copie bronzee di originali greci), IV – III sec. a.C.</li> <li>• Gruppo dei lottatori, replica romana bronzea dell'originale pergameno, I sec. a.C.</li> <li>• Statua della dea Iside, circa 60 d.C.</li> <li>• Statua di Mitra col toro, inizio II sec. d.C.</li> <li>• Testa di Nerone, I sec. d.C.</li> <li>• <i>Il Buon Pastore</i>, III-IV sec. d.C.</li> <li>• Ritratto di Vespasiano, I sec. d.C.</li> <li>• Statua loricata di Tito, I sec. d.C.</li> <li>• Anfiteatro Flavio (Colosseo), Roma, 80 d.C.</li> <li>• Ritratto di Commodo in veste di Ercole, circa 190 d.C.</li> <li>• Statua di Costantino in San Giovanni in Laterano, IV sec. d.C.</li> </ul>
Note	Riutilizzo di sequenze da <i>Antica Preneste</i> (di Corrado Maltese), <i>La Fiaccola, Civiltà Romana</i> .
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Cineteca Nazionale, Roma.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in Beta.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, sezione 1, faldone 43, unità 1544.

## Z18 – *Nobiltà di un messaggio*

Identificazione	
Visto di censura	43181
Anno	1964
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Note	“Amnesso con riserva alla programmazione obbligatoria”
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Franco Vitrotti
Musiche	Francesco de Masi
Montaggio	Cesare Bianchini
Produzione	Urbe film
Commento	Nino Zucchelli
Voce	Giulio Bosetti
Note	Scenografo: Giuseppe Ranieri Operatore: Vitaliano Natalucci Truke: Cinestudio Armenia
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1240 m [41']
Formato	35 mm
Ratio	1,37:1 [1,67:1 in alcune sequenze tratte da altri film]
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film archeologico.
Sinossi	L'arte del mosaico: dopo una breve introduzione generale, che si sofferma anche sull'insegnamento e la produzione contemporanea del mosaico, il film esplora l'arte musiva dell'antica Roma, dal periodo ellenistico al tardo Impero.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• La natura, fonte d'ispirazione per il mosaico.</li><li>• Attività di una scuola del mosaico e in un'accademia di belle arti.</li><li>• Il mosaico nell'arte contemporanea.</li><li>• Testimonianze dell'arte del mosaico nell'antica Roma.<ul style="list-style-type: none"><li>○ L'ellenismo: i mosaici di Pompei, Ercolano, della Villa Adriana, del Foro Romano.</li><li>○ La tarda antichità: i mosaici di Piazza Armerina, Palestrina, delle Terme di Caracalla e di Ostia antica.</li></ul></li></ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"><li>• Mosaico pavimentale con <i>Paesaggio nilotico</i>, 80 a.C., Tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina.</li><li>• Mosaici di Pompei:</li></ul>



- Mosaico con *La Battaglia di Issa* (o *Mosaico di Alessandro*), 100 a.C. circa.
- Mosaico con *Musici ambulanti*, II-I sec. a.C.
- Mosaico con *Scena di commedia con maschere*, II-I sec. a.C.
- Mosaico con *Ritratto femminile* (nel film indicato come Saffo), I sec. d.C.
- Mosaico con *Memento mori*, I sec. a.C. – I sec. d.C.
- Mosaico con *L'Accademia di Platone* (o *I sette filosofi*), I sec. a.C.
- Mosaico con *Cave Canem*, II-I sec. a.C.
- Mosaico con *Paesaggio nilotico*, II-I sec. a.C.
- Mosaici di Ercolano:
  - Mosaico con *Nettuno e Anfitrite*, 70 d.C.
  - Esedra della Casa di Nettuno e Anfitrite, 70 d.C.
  - Mosaici pavimentali a motivi geometrici e fitoformi, [?]
- Mosaici di Villa Adriana:
  - Mosaici pavimentali a motivi geometrici e fitoformi, II sec. d.C.
  - Mosaico con *Maschere e attributi di Dioniso*, II sec. d.C.
  - Mosaico con *Colombe che si abbeverano*, II sec. d.C.
  - Mosaico pavimentale con *Resti di un banchetto*, II sec. d.C.
  - Mosaici con *Scene pastorali e di lotta tra animali*, II sec. d.C.
- Mosaici delle Terme di Caracalla:
  - Mosaico con *Atleti*, 210-230 d.C.
- Mosaico con *Caccia al cinghiale* (Mosaico di Santa Bibiana), IV sec. d.C.
- Mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina:
  - Mosaici con *Scene di caccia e di corse*, IV sec. d.C.
  - Mosaico con *"Fanciulle in bikini"*, IV sec. d.C.
- Mosaici di Ostia antica:
  - Mosaico con *Scene di caccia* delle Terme dei Sette Sapianti, 140 d.C. circa.
  - Mosaico con *Bacco e Arianna* del Caseggiato di Bacco e Arianna, II sec. d.C.
  - Mosaico con *Trionfo di Nettuno* e mosaici a motivi geometrici e fitoformi delle Terme di Nettuno, II sec. d.C.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Mosaico dell’Aula dei Mensores, II sec. d.C.</li> <li>○ Mosaici pavimentali con figure esoteriche (serpenti, scorpioni, tori, delfini) dei Sacelli di Mitra, II sec. d.C.</li> <li>○ Mosaico della Domus della Fortuna Annonaria, 150 d.C.</li> <li>○ Mosaico con <i>Caccia di Atteone</i>, Insula cum viridarium, II sec. d.C.</li> <li>○ Mosaico con <i>Scena di lotta (o di sacrificio) di un toro</i>, Caserma dei Vigili, 130-140 d.C. circa.</li> <li>○ Mosaico con <i>Nereidi</i>, Domus dei Dioscuri, II sec. d.C.</li> </ul>
Note	Sequenze e musiche riprese da <i>Prigionieri del mare</i> , <i>Civiltà romana</i> , <i>La Fiaccola</i> , <i>I tre mondi</i> e da <i>Galleria Carrara</i> , <i>Immagine materia (la nuova pittura di Corrado Cagli)</i> e <i>Antica Preneste</i> di Corrado Maltese.
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Cineteca Nazionale, Roma.
Note alla copia consultata	Pellicola 35 mm.
Fonti d’archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 43, unità 1547.

## Z19 – *Rome et le Christ* (versione francese di *Cesare e Cristo*)

Identificazione	
Anno	1964
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Mario Serandrei
Musiche	Francesco de Masi
Produzione	Urbe film
Commento	Roberto Natale
Adattamento francese del commento:	Kristian Heidsieck
Voci:	Jean Marie Drot, Annie Fargue, Michel Lemoine
Distribuzione francese:	Jacques J. Brunet
Note	Inserito nella serie «Introduction à la civilisation romaine» Scenografo: Giuseppe Ranieri Assistente operatore: Vitaliano Natalucci Assistente operatore: Cesare Bianchini Effetti speciali: Renato Marinelli
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1230 metri [29']
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia
Sinossi	La religione nella vita e nella società romana, dall'età arcaica al periodo tardo antico, tra paganesimo e avvento del cristianesimo.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Le origini rurali della civiltà e della religione romane.</li><li>• Il ruolo della donna nella civiltà romana arcaica.</li><li>• La presenza degli dei nella natura.</li><li>• Gli dei della casa e del focolare.</li><li>• L'influsso della religione greca su quella romana.</li><li>• La religione al servizio dello stato nella Roma imperiale.</li><li>• Le vestali, il <i>pontifex maximus</i>, la deificazione dell'Imperatore.</li><li>• I ludi gladiatori.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Culti stranieri: la Magna Mater, Iside.</li> <li>• Il tramonto della religione antica.</li> <li>• La crisi sociale e militare dell'impero.</li> <li>• La vita a Roma, metropoli imperiale.</li> <li>• Culti stranieri: Mitra.</li> <li>• Il culto dei morti e le necropoli.</li> <li>• Le catacombe dei primi cristiani.</li> <li>• I valori dei primi cristiani, opposti a quelli della società romana.</li> <li>• Le persecuzioni neroniane.</li> <li>• Storie della rivelazione dall'Antico e dal Nuovo Testamento.</li> <li>• Ludi gladiatori e martirii cristiani al Colosseo.</li> <li>• La crisi economica e la corruzione del tardo Impero.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Copia bronza di <i>Diana con cerva</i>, da una copia romana in marmo del I-II sec. a.C. di un originale greco perduto.</li> <li>• Pantheon, Roma, 124 d.C.</li> <li>• Tempio di Ercole Vincitore, Roma, 120 d.C.</li> <li>• Busto di Vestale Massima, II sec. d.C.</li> <li>• Statua di Giulio Cesare, fine I sec. d.C.</li> <li>• <i>Augusto di Prima Porta</i>, I sec. a.C.</li> <li>• <i>Augusto in veste di pontifex maximus (Augusto di via Labicana)</i>, I sec. d.C.</li> <li>• Ara Pacis, Roma, 9 a.C.</li> <li>• Corridori della Villa dei Papiri di Ercolano, (copie bronzee di originali greci), IV – III sec. a.C.</li> <li>• Gruppo dei lottatori, replica romana bronzea dell'originale pergameno, I sec. a.C.</li> <li>• Statua della dea Iside, circa 60 d.C.</li> <li>• Statua di Mitra col toro, inizio II sec. d.C.</li> <li>• Testa di Nerone, I sec. d.C.</li> <li>• Il Buon Pastore, III-IV sec. d.C.</li> <li>• Ritratto di Vespasiano, I sec. d.C.</li> <li>• Statua loricata di Tito, I sec. d.C.</li> <li>• Anfiteatro Flavio (Colosseo), Roma, 80 d.C.</li> <li>• Ritratto di Commodo in veste di Ercole, circa 190 d.C.</li> <li>• Statua di Costantino in San Giovanni in Laterano, IV sec. d.C.</li> </ul>
Note	Riuso scene da <i>La fiaccola</i> , <i>Civiltà romana</i> .
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEC, Bergamo.

Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Archivio Zucchelli, fondo documentale, sezione 1, faldone 43, unità 1544.

## Z20 – Memorie di un legionario

Identificazione	
Visto di censura	manca
Anno	1966-1967 [desunto da documenti d'archivio]
Nazione	Italia
Genere	Documentario d'arte
Descrizione – Credits	
Regia	Nino Zucchelli
Soggetto e sceneggiatura	Nino Zucchelli
Fotografia	Franco Vitrotti
Montaggio	Mario Serandrei
Musiche	Francesco de Masi
Produzione	Urbe film
Commento	Roberto Natale
Note	Scenografo: Giuseppe Ranieri Assistente operatore: Antonio Piazza Assistente al montaggio: Tina Mastrolillo
Descrizione – Dati tecnici	
Metraggio [Durata]	1632 m. [56']
Formato	35mm
Ratio	1,37:1
Colore	Bianco e nero
Audio	Colonna ottica
Descrizione – Contenuto	
Tipologia	Film sull'archeologia.
Sinossi	La vita nell'esercito dell'Antica Roma attraverso i ricordi di una campagna militare del legionario Caio Valerio.
Sequenze	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vedute di una necropoli romana, con la tomba del legionario Caio Valerio.</li><li>• Il trionfo dell'Imperatore al ritorno dalle campagne militari.</li><li>• Monumenti celebrativi.</li><li>• Racconto di una campagna militare in un paese straniero:<ul style="list-style-type: none"><li>○ L'imbarco.</li><li>○ La navigazione.</li><li>○ Lo sbarco in una foresta popolata da animali feroci.</li><li>○ Le marce e i lavori di ingegneria.</li><li>○ L'accampamento.</li><li>○ Il discorso e il sacrificio dell'Imperatore.</li><li>○ La battaglia.</li><li>○ Le macchine da guerra.</li></ul></li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Prigionieri e bottino di guerra.</li> <li>○ Gli acquedotti.</li> <li>○ Missione notturna in una città nemica.</li> <li>○ Assedio e conquista della città.</li> <li>○ L'ospedale militare.</li> <li>○ La ricostruzione della città su modello romano: anfiteatri, templi.</li> <li>○ Religione e rituali sacri.</li> <li>○ La <i>pax romana</i> e il diritto.</li> <li>○ Ritorno a Roma.</li> <li>○ L'apoteosi dell'Imperatore.</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Necropoli sulla via Appia, dove Caio Valerio dice di riposare nella sua tomba.</li> </ul>
Principali opere d'arte	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Necropoli sulla via Appia.</li> <li>● Arco di Costantino, Roma, II-IV sec. d.C.</li> <li>● Arco di Tito, Roma, 79-81 d.C.</li> <li>● Colonna di Marco Aurelio, Roma, 176-192 d.C.</li> <li>● Colonna Traiana, Roma, 113 d.C.</li> <li>● Rilievi di campagne militari dalla Colonna Traiana, Aureliana, dagli Archi di Tito e Costantino.</li> <li>● Statua colossale di Marte, fine I sec. d.C.</li> <li>● Pantheon, Roma, 124 d.C.</li> </ul>
<b>Conservazione</b>	
Archivio di conservazione	Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEc, Bergamo.
Note alla copia consultata	Pellicola riversata in file digitale.
Fonti d'archivio correlate	Documentazione nel fondo documentale dell'Archivio Zucchelli, collezione permanente GAMEc.





# PER (NON) CONCLUDERE

## Storia di un fallimento?

Nel suo ampio saggio del 1966 più volte richiamato nel corso di questa trattazione, Henri Lemaître – figura preminente della riflessione sul documentario artistico in Europa fin dai primi anni Cinquanta – afferma senza mezzi termini che «bisogna avere il coraggio di constatare [che] la storia del film sull'arte cinematografico si risolve in conclusione in un fallimento<sup>1</sup>».

Le motivazioni che secondo lo studioso francese giustificano questa affermazione risiedono nella scarsa capacità del documentario artistico di attirare investimenti finanziari consistenti, e di essere divenuto invece, in vari casi, un genere a buon mercato utile a investimenti e speculazioni di ripiego; nell'incapacità di imporsi come genere maggiore e non subalterno agli occhi del pubblico; nella ridotta efficacia dell'azione educativa rivolta agli spettatori; nella qualità medio-bassa della maggior parte della produzione; nel prevalente carattere spettacolare che il cinema (e anche la televisione) non può fare a meno di assecondare anche in questo tipo di film, a scapito di intenti formativi, culturali, critici o di una concezione del film come autentico strumento di conoscenza. La televisione, a metà anni Sessanta, sta ormai soppiantando decisamente il cinema nella divulgazione ad ampio raggio delle arti, ma non è esente neppure lei dai rischi di fraintendimento di tale missione e dal pericolo di travisare e banalizzare l'arte, invece di contribuire alla sua comprensione.

Il giudizio di Lemaître è severo, ma, sebbene non espresso in maniera altrettanto limpida e decisa, condiviso dalla maggior parte dei commentatori dell'epoca. Nessuno disconosce gli alti risultati raggiunti nel periodo aureo tra anni Quaranta e Cinquanta, ma questi risultati sono ricondotti a singole personalità particolarmente capaci e consapevoli. L'impressione, leggendo gli interventi di fine anni Sessanta, è che più che intravedere un mutamento del film sull'arte, destinato a sopravvivere nei decenni successivi in forme e modalità nuove, se ne veda soltanto la crisi, crisi tanto profonda da farne temere un tracollo definitivo.

Nel corso di questo studio è emerso come la storia del film sull'arte, a ben vedere, non possa essere considerata «la storia di un fallimento», quantomeno non di un *totale* fallimento, che sarebbe una riduttiva semplificazione di un fenomeno complesso. L'ampiezza del dibattito teorico analizzato nel capitolo II (avvalorata dal regesto degli articoli) dimostra l'estremo interesse e la vivacità di una discussione che anima l'opinione pubblica e le élite intellettuali in Italia, Francia, Belgio, Germania; le relazioni tra cinema e artisti esplorate nel capitolo III comprovano l'interesse per questi ultimi verso il medium filmico, che si sarebbe ulteriormente accresciuto a partire dagli anni Sessanta. La storia istituzionale (capitolo IV) e dei festival (capitolo VI) rivelano i grandi sforzi compiuti per dare assetti, eventi e contesti stabili e autorevoli a questo tipo di film, considerati meritevoli di cornici specifici nella scena culturale in qualità di fattori determinanti in essa. Il rapporto con i musei (capitolo V) è un altro tassello del ruolo innegabile che i film sull'arte vennero ad assumere, tra l'iniziale scetticismo e una via via maggiore apertura delle istituzioni museali che sempre più numerose abbracciarono il nuovo

---

<sup>1</sup> H. LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels. Problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision*, in *Dix ans de films sur l'art (1952-1962) I. Peinture et sculpture. Catalogue*, Unesco, Parigi 1966, p. 17.

medium. Gli esempi di Zucchelli e Maltese analizzati negli ultimi due capitoli (come quello di Casadio nel capitolo III) dimostrano invece la presenza di un ampio panorama di autori e di cineasti impegnati nella traduzione filmica dell'arte al di là dei nomi più noti: un retroterra produttivo e creativo che merita attenzione.

Certamente, per alcuni aspetti tutt'altro che secondari, Lemaître non ha torto: l'ideale da molti sostenuto che il cinema sull'arte potesse cambiare, migliorandolo, il gusto delle masse ed agire da educatore per i pubblici più ampi, specie quelli con livelli di scolarizzazione bassi, non raggiunse i risultati sperati. Tanto meno il cinema divenne strumento indispensabile della storia dell'arte e delle sue metodologie di studio e di critica delle opere: procedendo sempre più in direzione della divulgazione delle arti, questa direzione divenne col tempo decisamente marginale.

La storia del film sull'arte, italiano ed europeo, è dunque complessa, non facilmente riducibile al semplice giudizio di un successo o di un fallimento. In queste pagine si è voluto sistematizzare, analizzare e interpretare criticamente alcuni aspetti che compongono il panorama di questo genere cinematografico, senza voler negare che ulteriori direzioni di ricerca restano aperte. Come già indicato nell'*Introduzione*, per esempio, meriterebbe una più approfondita analisi il tema della divulgazione televisiva dell'arte, con attenzione specifica ai singoli programmi; ugualmente, pur nella difficoltà di una simile ricerca, il campo della ricezione spettatoriale potrebbe aggiungere importanti elementi di conoscenza al quadro. Nella prospettiva dell'approfondimento di figure solo apparentemente "minori" del panorama, e che in realtà risultano essenziali per comprendere la reale portata reale del genere nel contesto più ampio del cinema documentario italiano, sono stati menzionati in queste pagine diversi registi meritevoli di una riconsiderazione e di studi approfonditi come Vittorio Sala, Michele Gandin, Guido Guerrasio, Massimo Mida, Gian Luigi Rondi, così come, con un diverso approccio che prediliga maggiormente la prospettiva delle strutture produttive e distributive, sarebbe interessante analizzare i film sull'arte nell'ottica delle strategie commerciali ed economiche di case di produzione come Istituto Luce, Documento Film, Corona Cinematografica, Astra Cinematografica, Opus Film, come si è tentato di abbozzare, prendendo il caso della Documento, nel capitolo IV. Ugualmente rilevanti da esplorare le intersezioni con altri generi del cinema documentario, *in primis* il film turistico che già Ragghianti indicava come affine e spesso ibrido al film sull'arte, specialmente per quanto riguarda la rappresentazione del patrimonio architettonico e urbanistico, dei borghi, delle città e del paesaggio rurale.

Infine, uscendo dall'ambito prettamente cinematografico verso quello più ampio dell'uso della tecnologia per la storia dell'arte, meritevoli di una riconsiderazione storica sono gli utilizzi pionieristici del video, dell'elettronica e dell'informatica, a partire dagli anni Ottanta, promossi da diversi storici dell'arte, come Ragghianti, Paola Barocchi o Corrado Maltese per lo studio, la divulgazione e la diffusione (e non solo il restauro) delle opere d'arte. Nell'attuale proliferazione delle *digital humanities* e del conseguente, vasto bacino di studi che le interessa, un approccio di questo tipo, quasi in direzione di un'"archeologia delle *digital humanities*", non può che essere prezioso strumento per la comprensione delle sfide e delle possibili soluzioni poste da questo settore ancora oggi.

Se dunque sono diversi gli aspetti che si è voluto analizzare e definire riguardo al film sull'arte, altrettanti sono quelli che nuovamente si aprono e che si intende qui rilanciare. In questa sede si è scelto di definire e approfondire temi e problemi essenziali per inquadrare storicamente il film sull'arte come genere cinematografico, puntando ad un esame il più

possibile esaustivo di essi: rapporto con la disciplina della storia dell'arte, problemi teorici e tentativi di creazione di una dottrina coerente, contesti produttivi, distributivi e legislativi, rapporti con istituzioni culturali di diverso tipo, casi di microstoria e di singole personalità autoriali. La molteplicità di ulteriori direzioni di ricerca che da questo quadro si diramano testimonia la ricchezza del soggetto trattato e la possibilità di sue ulteriori declinazioni, sempre nella prospettiva metodologica della storia culturale.

## Lo spettacolo dell'arte, l'esperienza della tecnologia

Ma non è solo in direzione della storia, bensì anche sul presente del film sull'arte che si aprono spunti e ambiti di approfondimento e ricerca. Il campo dell'utilizzo del video a partire dagli anni Settanta e dell'innovazione digitale dall'inizio del nuovo millennio in connessione alla rimediazione delle arti visive, alla museografia, alla didattica, allo *storytelling* e all'esperienza museale è, come è facilmente intuibile, vasto e articolata, supportato da una bibliografia che negli ultimi anni si è arricchita di numerosi e approfonditi contributi<sup>2</sup>: quelle che seguono sono dunque da considerare semplici osservazioni e spunti di riflessione più che una trattazione sistematica ed esaustiva dell'argomento, che non è possibile sviluppare adeguatamente in questa sede e che non è neppure tra gli obiettivi primari di questa ricerca, rivolta al film sull'arte come oggetto storico di un ben preciso periodo del cinema italiano ed europeo. Tuttavia, si ritiene che un rapido sguardo critico sul presente possa contribuire a illuminare ulteriormente la trattazione.

Il film sull'arte, al quale sono oggi dedicati festival e rassegne in diverse città del mondo<sup>3</sup> e in Italia, a partire da *Artecinema* a Napoli (l'appuntamento principale del contesto italiano) fino alle rassegne di Milano, Asolo e Firenze<sup>4</sup>, è tornato ad occupare le sale cinematografiche e i palinsesti televisivi con nuove forme e rinnovata energia nel XXI secolo, assecondando le tendenze più generali che stanno investendo i media.

I film della casa di produzione e distribuzione specializzata Nexo Digital rappresentano l'esempio più evidente di questi nuovi caratteri: distribuiti per pochi giorni secondo il modello del film-evento, spesso legati a mostre largamente pubblicizzate delle quali intendono rappresentare una sorta di "visita virtuale", con forte impianto narrativo in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore, ampiamente reclamizzati e dedicati ad artisti, opere o musei di sicuro richiamo per il grande pubblico, questi documentari possono definirsi quasi dei film sull'arte *blockbuster*<sup>5</sup>. L'enfasi posta sulla tecnologia ad alta definizione 4K, il grande sforzo

---

<sup>2</sup> Si vedano in particolare, in ambito italiano, i recenti contributi N. MANDARANO, *Musei e media digitali*, Carocci, Roma 2019; STUDIO AZZURRO, F. CIRIFINO, E. GIARDINA PAPA, P. ROSA (a cura di), *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011; L. CATALDO, *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, FrancoAngeli, Milano 2011.

<sup>3</sup> Si richiamano almeno l'*International Art Film Festival* (ArtFIFA) di Montréal, in Canada, maggior evento al mondo di questo tipo, e le *Journées Internationales du film sur l'art* organizzate a cadenza annuale dal Louvre a Parigi.

<sup>4</sup> A Milano si distinguono le rassegne annuali *Cinema & Arti* organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Brera e *Visioni d'Arte*, a cura dell'Associazione Culturale Silvia dall'Orso presso il Mudec – Museo delle Culture. A Firenze si svolge dal 2008 *Lo schermo dell'arte*, mentre in Veneto prosegue le sue attività fin dal 1973 l'*Asolo Art Film Festival*.

<sup>5</sup> C. DI STEFANO, *La Grande Arte al Cinema: dal museo virtuale al museo narrato*, in G. MANZOLI, C. MARRA (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano b. Arti e culture visive», vol. 3, n. 2, 2018, p. 5. Sul tema cfr. anche E. MANDELLI, *Leonardo Live: i "contenuti alternativi" e la nuova identità della sala*

produttivo degno di standard hollywoodiani, l'utilizzo del 3D – tutti elementi rintracciabili anche nei documentari prodotti dal canale tematico Sky Arte<sup>6</sup> – sono volti ad assicurare allo spettatore una visione dell'opera potenziata, impossibile dal vero, e un'esperienza irripetibile: l'utilizzo dell'immagine digitale e di metodi di ripresa all'avanguardia ha accentuato alcune caratteristiche del film sull'arte come l'attenzione al dettaglio, ingrandito a livello macroscopico, l'animazione e la manipolazione delle figure nei dipinti, la dinamizzazione dello sguardo con nuovi e particolari movimenti di macchina, dalla *steadicam* all'uso dei droni. Il formato panoramico dello schermo, l'altissima definizione dell'immagine, gli effetti visivi prodotti dalle tecnologie più avanzate, oltre che il senso di esclusività e di privilegio insito nel concetto stesso di “proiezione-evento” sono tutti elementi che permettono al film sull'arte di sopravvivere ed essere competitivo nel contesto delle sale cinematografiche odierne e nel panorama di possibilità che il fruitore ha a disposizione: dai canali tematici televisivi ai siti internet dei musei che propongono tour virtuali, fino al Google Art Project che, in collaborazione con diverse istituzioni prestigiose, rende disponibile online un ampio patrimonio culturale in immagini ad alta risoluzione, con la possibilità per l'utente di assemblare la propria galleria privata di opere d'arte virtuali. In questo quadro affollato e complesso, film sull'arte come quelli della serie “La Grande Arte al Cinema” di Nexo Digital (che, distribuendo una decina di film sull'arte a stagione, con cadenza pressoché mensile, registra un buon successo di presenze, attorno ai 150.000 ingressi per film) puntano sulle armi della visione tecnologica e del coinvolgimento narrativo ed emotivo, entrambi caratteri accentuati dalla sala cinematografica. Il film sull'arte dunque si affida alla spettacolarità della propria proposta: una spettacolarità di visione o di narrazione, che mira (nel migliore dei casi) all'*edutainment*, ossia a una formazione attraverso lo svago e il divertimento e a un'esperienza educativa, che sia al contempo coinvolgente e appassionante.

Il tasto sul quale i film sull'arte Nexo o Sky, e la loro reclamizzazione, battono costantemente è infatti proprio quello dell'esperienza. Il carattere esperienziale dei media è divenuto un concetto basilare per comprendere il loro funzionamento e la loro interazione con i fruitori<sup>7</sup>. La profonda rimediazione attuale dell'arte attraverso la tecnologia giunge alla creazione di una nuova esperienza, completamente altra rispetto non solo al film sull'arte, ma all'esperienza dell'arte stessa. Mostre itineranti come *Klimt Experience*<sup>8</sup> o *Van Gogh. The Immersive Experience*<sup>9</sup>, *Leonardo Da Vinci 3D. Immersive Interactive Experience*<sup>10</sup> recentemente svoltasi a Milano, lo spettacolo *Il Giudizio Universale. The Sistine Chapel Immersive Show*<sup>11</sup> in programma dal 2018 a Roma o ancora, per gettare uno sguardo fuori dall'Italia, gli allestimenti dello studio specializzato L'Atelier des Lumières (organizzatore del primo *Immersive Art Festival* a Parigi<sup>12</sup>), puntano a restituire, attraverso ambienti dominati da ologrammi, realtà aumentata, enormi schermi panoramici e *videomapping*, un'esperienza immersiva totale

---

*cinematografica*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 2, 2012, pp. 45-53; ID., *Una visita guidata “aumentata”. Sala cinematografica e film sull'arte*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape», n. 2, 2017, pp. 171-186.

<sup>6</sup> S. ANTICHI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d'arte in 3D di Sky*, in G. MANZOLI, C. MARRA (a cura di), *L'arte mediata*, pp. 61-81.

<sup>7</sup> R. EUGENI, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.

<sup>8</sup> <https://www.klimtexperience.com/>, ultima consultazione 1/10/2019.

<sup>9</sup> <https://vangoghimmersion.com/>, ultime consultazione 1/10/2019.

<sup>10</sup> <https://www.leonardodavinci3d.it>, Fabbrica del Vapore, Milano, 30 maggio-26 settembre 2019, ultima consultazione 3/10/2019.

<sup>11</sup> <https://www.giudiziouniversale.com/>, ultima consultazione 3/10/2019.

<sup>12</sup> <https://www.atelier-lumieres.com/>, ultima consultazione 1/10/2019.

nell'opera d'arte: la tecnologia non porta più lo spettatore più vicino all'arte, ma immette direttamente dentro di essa. L'immersività, altro concetto fondamentale nel panorama mediale contemporaneo, si connota come il tratto essenziale dell'esperienza: la distanza tra osservatore e opera (o meglio tra osservatore e *immagine virtuale dell'opera*) è annullata, così da provocare un surplus di coinvolgimento emotivo. Rimane da chiedersi quali conseguenze questo azzeramento della distanza tra osservatore e immagine abbia in termini di comprensione dell'opera. L'effetto di queste mostre è certamente di straniamento, stupore, meraviglia; è innegabile il loro alto valore spettacolare, ma l'esperienza rischia di essere epidermica e fine a se stessa. Terminato lo stupore iniziale, il rischio è che resti poco o nulla al fruitore riguardo all'arte mediata e così esperita. Si chiede giustamente Tommaso Casini nel commentare lo spettacolo immersivo e interattivo *Il Giudizio Universale*, dedicato all'arte di Michelangelo: «molti sono i quesiti che restano senza risposta: che cosa rimane allo spettatore di questa effimera estasi tecnologica? Che cosa hanno ricevuto le scolaresche in sala? Hanno mai visitato l'originale? Se dopo lo spettacolo il pubblico si recasse alla Sistina, saprebbe come vederla e ne avrebbe un effetto di migliorata conoscenza? Come si può coniugare lo show tecnologico con la comprensione e l'approfondimento? I mirabolanti mezzi tecnologici oggi a disposizione possono essere usati per trasmettere cultura invece che qualche suggestione emotiva?<sup>13</sup>». Non si intende negare la possibilità di *rilocalizzazione* dell'arte attraverso nuove forme tecnologiche, per declinare il termine introdotto per il cinema da Francesco Casetti<sup>14</sup>, ma di chiedersi come tale rilocalizzazione tecnologica possa e debba configurarsi. C'è evidente differenza, come Casini stesso illustra nel suo saggio, tra l'intervento del regista e artista Peter Greenaway sull'*Ultima Cena* di Leonardo a Milano, che agisce con piena consapevolezza della rimediazione tecnologica dell'arte antica per creare un'opera contemporanea e un dialogo tra due dimensioni temporali, tra pittura e installazione, e lo spettacolo romano che, a partire da semplici suggestioni dall'arte di Michelangelo, intende puntare dichiaratamente all'*entertainment*: operazione legittima, ma nella quale va riconosciuto che il rapporto con le opere originali resta a un livello superficiale.

Nell'*Introduzione* ci si è soffermati sull'aspetto spettacolare da sempre connaturato al film sull'arte, su come cioè l'atto stesso di riprendere l'arte ne metta in luce e ne valorizzi la natura ostentativa, il suo essere oggetto pensato e realizzato per farsi vedere, per mettersi in mostra: l'arte è spettacolo per definizione e il cinema, rimediandola, ne accentua questo tratto primario. Tale aspetto di spettacolarità dell'arte, come si può intuire dal discorso fatto in queste pagine, ha assunto assoluta preponderanza nelle forme odierne del documentario d'arte e della rimediazione attraverso le mostre immersive, spesso a scapito di altri aspetti come quello divulgativo o critico, così importanti nella concezione "storica" del film sull'arte. Questo carattere di spettacolarità si fonda esplicitamente, come dichiarano tutti i produttori di film e mostre simili, sull'intensivo uso di tecnologie all'avanguardia: sono queste ultime a permettere la "strabiliante" visione dell'arte che non si potrebbe avere nella realtà e che è, a tutti gli effetti, l'attrazione principale ricercata dal pubblico. Si può riprendere allora un'altra osservazione messa in luce nell'*Introduzione*. Lo spettacolo dell'arte, si è detto, è sempre anche spettacolo dell'apparato tecnologico che lo rende possibile; il cinema celebra se stesso nel celebrare l'arte, sottolineando la propria capacità di riproduzione e magnificazione dell'opera. Negli sviluppi

---

<sup>13</sup> T. CASINI, *La cinematizzazione produce estasi? Sfida a Leonardo e Michelangelo*, in G. MANZOLI, C. MARRA (a cura di), *L'arte mediata*, pp. 139-140.

<sup>14</sup> F. CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 33 e segg.

odierni, questa caratteristica assume proporzioni tali da oscura l'arte stessa. Le mostre immersive non rimandano all'opera d'arte (che infatti non è presente) poiché vogliono immergere il visitatore “nel mondo” di Van Gogh, di Klimt, di Hokusai; le opere (anzi, i dettagli delle opere) sono utilizzate allo scopo di creare un universo onirico e parallelo. La tecnologia non è ancella dell'opera, ma sua sostituta. Anche nei documentari-evento, seppure in maniera meno evidente, il peso della tecnologia rende la visione decisamente altra (certamente migliore, è innegabile) rispetto a quella che si avrebbe dell'originale. Se uno spettatore volesse vedere le opere originali dopo la visione di questi film o la visita a queste mostre, ne avrà dunque un'esperienza ben diversa, e che probabilmente gli apparirà in un certo senso “diminuita” di quel quoziente esperienziale, emotivo, coinvolgente che la tecnologia aveva invece suscitato. A ben vedere, dunque, l'“esperienza dell'arte” che questi film e queste mostre promettono è in realtà l'“esperienza dell'arte *mediata dalla tecnologia*”; una mediazione tanto forte che si potrebbe affermare che l'esperienza che esse promettono è, in realtà, l'esperienza della tecnologia *tout court*. Lo spettacolo dell'arte è in realtà lo spettacolo della tecnologia che rende possibile questa rimediazione; lo stupore e la meraviglia derivano dalla capacità dell'apparato di riprodurre e trasformare l'arte in maniera così radicale (animandola, ingrandendola, creando da essa un ambiente avvolgente); derivano cioè dalla visione tecnologica dell'arte, non dall'arte stessa, ragion per cui è legittimo interrogarsi se questo senso di stupore e meraviglia sia in grado di sopravvivere al di fuori degli spazi immersivi o della sala cinematografica, di fronte all'opera originale e in mancanza della tecnologia; se sia una molla sufficiente a provocare la spinta ad andare a visitare gli originale nel pubblico, o non si ponga invece come suo completo sostituto. La ricerca attorno a questi interrogativi deve ancora svilupparsi, ma l'interazione tra pubblico, opere d'arte e forme di rimediazione e rilocalizzazione tanto radicali come le mostre immersive, che d'altra parte rientrano pienamente nel panorama mediale attuale, è un campo di sicuro interesse.

I musei, che sempre più ampiamente fanno ricorso alle tecnologie audiovisive e ai *devices* più innovativi per allestimenti, apparati didattici o scopi promozionali<sup>15</sup>, dovrebbero essere in prima linea in questa riflessione. Schermi, filmati, tablet in supporto alla visita sono ormai presenti in qualunque istituzione che intenda assecondare le abitudini percettive e medialità del pubblico, e si rivelano anzi strumenti utilissimi per la conoscenza e la trasmissione culturale delle opere, della loro storia, del loro contesto, del museo stesso e della sua missione, se ben sfruttati. Certamente, soprattutto per i musei, l'utilizzo delle tecnologie deve essere funzionale a una trasmissione del sapere e a scopi educativi (anche nelle forme dell'*edutainment*), evitando utilizzi puramente spettacolari della tecnologia.

Una recente mostra della pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo fornisce un utile esempio sul quale riflettere. A seguito della riattribuzione del dipinto *La resurrezione di Cristo* conservato nei depositi ad Andrea Mantegna, frutto di un accurato lavoro filologico, è stato organizzato un riallestimento della collezione che mettesse in luce la nuova, importante scoperta<sup>16</sup>. In occasione di questo riallestimento temporaneo è stata inaugurata un'ala recentemente restaurata del palazzo neoclassico dell'Accademia: una sala conferenze che per l'occasione ha ospitato un'installazione multimediale denominata *RE-M Mantegna Experience*, volta a spiegare l'iter intrapreso per lo studio della tavola quattrocentesca riattribuita al maestro

---

<sup>15</sup> Rimando, nell'ampia riflessione riguardante l'interazione tra audiovisivo e musei, a E. MANDELLI, *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo*, Forum, Udine 2017.

<sup>16</sup> *RE-M Mantegna*, Accademia Carrara, Bergamo, 24 aprile-21 luglio 2019.

veneto. La sala rettangolare dalla quale iniziava la visita al museo, immersa nel buio, era occupata da un'installazione di dodici proiettori, le cui immagini scorrevano occupando totalmente le quattro pareti e il pavimento dell'ambiente. L'immersione nell'universo mantegnesco era perciò totale, mentre figure e dettagli dei quadri comparivano, scorrevano, si interpolavano tutto attorno allo spettatore/visitatore, seguendo il ritmo dell'accompagnamento musicale. Sebbene l'intento fosse quello di spiegare visivamente le fasi del percorso di rinvenimento e restauro del dipinto, tale intento e le tappe di questo percorso non erano facilmente comprensibili dall'installazione tecnologica; ne è prova il fatto che all'ingresso del museo venisse consegnato un cartoncino esplicativo in cui le sei tappe del processo riattributivo erano esplicitate, come supporto alla visita nella sala della *RE-M Mantegna Experience*. La necessità dell'ausilio scritto e verbale tradisce il fatto che l'intento primario della *RE-M* (il cui nome riecheggia, forse non a caso, la fase più profonda dell'attività onirica) non fosse quello didattico-esplicativo, bensì quello emozionale, fascinatorio e spettacolare. Ad apertura dell'allestimento rinnovato, il museo intendeva immettere il visitatore in un universo altro, immergendolo in un'esperienza potenziata di visione e percezione. Così veniva reclamizzata la *RE-M* nei volantini dell'Accademia Carrara: «un'esperienza straordinaria per vivere il sogno dell'arte ad occhi aperti. Una multimedialità immersiva, oltre l'immaginazione, dentro il percorso museale. Insieme all'opera di Mantegna, tutta la bellezza dell'Accademia Carrara».

Sebbene il museo dichiarasse, in un comunicato stampa, «la tecnologia [essere] al servizio dell'arte e dell'emozione», la *RE-M Mantegna Experience* appariva decisamente sbilanciata più sulla seconda che sulla prima. Ben diversi invece i filmati e i supporti tecnologici all'interno del percorso museale, che in forme più tradizionali esponevano le attività di restauro, numerosi confronti con altre opere del Mantegna, il lavoro filologico del conservatore, perseguendo un'autentica finalità di informazione e di approfondimento sulle opere esposte.

Due modalità diverse di utilizzo dell'audiovisivo convivevano dunque fianco a fianco nella mostra bergamasca dedicata al Mantegna; se la seconda si colloca nel solco tradizionale dell'uso del cinema e dell'audiovisivo per la conoscenza e la divulgazione dell'arte che è stato il tema centrale di tutta questa ricerca, la prima rivela invece tipologie e indirizzi nuovi della rimediazione, frutto di assetti tecnologici e di istanze culturali e sociali sorte negli ultimi anni. Se lo spettacolo offerto dalla *RE-M Mantegna Experience* è quello dell'arte mediata dalla tecnologia, ossia in definitiva lo spettacolo *della tecnologia stessa*, poter offrire un simile spettacolo assume un'importanza rilevante in termini di prestigio e potere culturale (ed economico). Il museo dimostra di essere al passo coi tempi, di sapere rivitalizzare le proprie collezioni e la propria attività espositiva ed educativa, di poter attirare sponsor e partner politicamente ed economicamente rilevanti. Come dimostra il caso di Bergamo, che è solo uno dei vari che si potrebbero citare e che si è scelto solo per diretta esperienza personale, l'utilizzo e la padronanza delle nuove tecnologie e delle nuove modalità di rimediazione dell'arte sono divenuti uno degli elementi fondamentali per qualunque museo o istituzione culturale che voglia affermare, mantenere e o accrescere il proprio ruolo e il proprio potere nel panorama culturale, locale nazionale o internazionale a seconda dei casi.

## Oltre l'opacità dello sguardo

In una puntata della celebre serie divulgativa *Histoires de peintures* realizzata nel 2003 per l'emittente radiofonica France Culture<sup>17</sup>, lo storico dell'arte Daniel Arasse, nel ricordare il suo primo incontro con la *Madonna Sistina* di Raffaello alla Gemäldegalerie di Dresda, richiama un'affermazione dei fratelli Goncourt secondo cui solo dopo un lungo tempo di osservazione «*la peinture se lève*», la pittura si alza in piedi rendendosi davvero visibile e consentendo allo spettatore paziente di penetrare in essa, nella più profonda comprensione dei messaggi che essa esprime attraverso un «pensiero non verbale», come afferma Arasse. Paradossalmente, se si pensa al carattere di visibilità che esse possiedono e che è stato più volte richiamato in queste pagine, le opere d'arte dimostrano al tempo stesso una certa impenetrabilità allo sguardo, che ne è uno dei motivi di fascinazione: mostrandosi apertamente, in qualche modo si celano.

Sylvie Lindeperg, nel suo rilevante studio compiuto sul documentario di Alain Resnais *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, 1956) confessa il senso di fatica e spaesamento provato davanti alle terribili immagini della Shoah, che paiono restie ad essere comprese e, come lo scudo usato da Perseo contro la Gorgone, rimandano indietro lo sguardo che si posa su di esse pietrificando lo spettatore, quasi impermeabili all'analisi e alla discorsivizzazione. Immagini che esigono un paziente lavoro di osservazione e decodifica, un continuo ritorno ad esse, un dialogo e un'attesa tenaci come quelli compiuti da Arasse davanti al Raffaello di Dresda perché infine esse si rivelino, accompagnate dalla consapevolezza che «l'opera aveva guardato me più di quanto io avessi visto lei<sup>18</sup>». Nonostante (e per fortuna) nella maggior parte dei casi di studio non si sia in presenza di immagini tanto scioccanti e devastanti quanto quelle dei campi di sterminio nazisti, l'opacità dello sguardo di cui parla la studiosa francese è certo una sensazione condivisa da tutti coloro che si occupano di forme espressive visuali, dalle più antiche alle più recenti. Le immagini sembrano formare un muro che oppone resistenza alla comprensione, che necessita di un lungo e faticoso percorso di avvicinamento e riflessione perché infine “si alzino in piedi” rivelando tutta la loro complessità.

Il film sull'arte sembra essere stato – ed essere ancora – uno dei modi con cui tentare di accedere all'impenetrabilità dell'immagine artistica, di superare la barriera che essa oppone e di chiarificare lo sguardo che vi si posa, illuminandola grazie al tramite del cinema per renderla definitivamente visibile, aperta all'occhio che l'osserva; al contempo, esso è stato ed è creatore di ulteriori, nuove immagini – immagini elevate alla seconda, come si è scelto di definirle in questa ricerca – altrettanto portatrici di una resistenza allo sguardo, altrettanto restie a lasciarsi afferrare e comprendere seduta stante. Il confine tra potere chiarificante e potere opacizzante del film sull'arte è perciò estremamente sottile. Il documentario sulle arti può aprire la visione e renderla più ricca, più completa, più approfondita, più partecipata; ma può anche velarla, aggiungendo ulteriore distanza tra l'osservatore e l'opera, senza contribuire al rapporto tra di essi. È insomma un'arma a doppio taglio e di difficile utilizzo: una consapevolezza che mi pare percorra tutti i discorsi e tutte le manifestazioni del documentario artistico.

Ciò che certamente emerge dallo studio di questo fenomeno culturale, nella sua fase storica aurea come nelle sue attuali declinazioni, è la necessità di una paziente educazione alla visione e di un'ineludibile fatica maieutica per poter superare le molte opacità dello sguardo che si

---

<sup>17</sup> D. ARASSE, *Histoires de peintures: Le tableau préféré*, <https://www.franceculture.fr/histoire/histoires-de-peintures-le-tableau-prefere>, ultima consultazione 01/10/2019.

<sup>18</sup> S. LINDEPERG, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Parigi 2007, p. 9.



accumulano e manifestano di fronte a qualunque tipo di arte figurativa: come sembra suggerire Arasse parlando della *Madonna Sistina* (divenuto dopo l'iniziale delusione il suo quadro preferito), bisogna a lungo osservare per poter infine vedere.



# APPARATI



# REGESTO DEGLI ARTICOLI DI AREA ITALIANA SUL FILM SULL'ARTE (1945-1970)

Il presente regesto raccoglie gli articoli sul film sull'arte scritti da autori italiani (anche su pubblicazioni estere) e/o apparsi su riviste italiane (anche di autori stranieri) nel periodo 1945-1970. Ogni voce riporta i dati bibliografici e un sommario per punti sintetici degli argomenti trattati nell'intervento. Il regesto segue un ordinamento cronologico; i contributi dello stesso anno sono catalogati alfabeticamente.

Il reperimento di queste fonti è avvenuto sia attraverso ricerca bibliografica mirata, sotto la guida di indicazioni contenute in altri scritti o in bibliografie già esistenti, sia tramite lo spoglio sistematico di una ventina di riviste italiane, soprattutto di cinema ma anche di storia e critica d'arte e di cultura generale.

Questo l'elenco delle principali riviste su cui è avvenuto lo spoglio:

- Arte Oggi (1959-1968)
- Bianco e Nero (1945-1970)
- La Biennale di Venezia (1950-1970)
- Cineforum (1961-1970)
- Cinema (1948-1956)
- Cinema documentario (1966-1967)
- Cinema nuovo (1952-1970)
- Critica d'arte (1954-1970)
- Emporium (1945-1964)
- Ferrania (1947-1967)
- Filmcritica (1950-1970)
- Paragone Arte (1950-1970)
- La Rassegna del film (1952-1954)
- Rivista del cinema italiano (1951-1954)
- Rivista del cinematografo (1945-1970)
- La Rivista di Bergamo (1949-1971)
- SeleARTE (1953-1965)
- Sequenze (1949-1950)

## 1945

L. EMMER, *Pour une nouvelle avant-garde*, «Cahiers de Traits», n° 10, 1945, poi in

- *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, a cura di P. BÄCHLIN, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra, pp. 127-132.

Il cinema come nuovo linguaggio espressivo – Ritmo, armonia e sintesi delle immagini nel linguaggio cinematografico – Realizzazione del film *Paradiso terrestre* – Realizzazione del film *Racconto da un affresco* – Rapporto con il pubblico – Necessità di portare la cultura, anche attraverso il documentario, verso una sintesi moderna e oltre il sistema borghese.

1946	<p>P. BARGELLINI, <i>Paroles peintes</i>, «La Revue du Cinéma», n. 1, 1946, pp. 24-28.</p> <p>Affinità tra film popolari e cicli d'affreschi medievali francescani – Similitudini e differenze tra l'affresco e il film muto – Cinema come arte essenzialmente figurativa – I film di Emmer.</p>
1948	<p>G. C. ARGAN, <i>The Aesthetics of Art Film</i>, «Report on the First International Conference on Art Film. Paris 26 June to 2 July 1948», Film Unit, Projects Division, Department of Mass Communications, UNESCO, Parigi, dattiloscritto, pp. 6-7.</p> <p>Film sull'arte come critica d'arte in atto – Il movimento dell'immagine cinematografica come valore stilistico capace di riportare in vita l'opera ritratta – Efficacia e successo del film come moderna forma di critica d'arte.</p>
	<p>I. CREMONA, <i>Di un momento del cinematografo per lo studio delle opere d'arte</i>, in <i>Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative</i> [Studio italiano di storia dell'arte, Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948], Edizioni Universitarie, Firenze, pp. 68-70.</p> <p>Nuove possibilità di indagine e di visione dell'opera d'arte attraverso gli obbiettivi foto-cinematografici – Fotografia e opera d'arte: nuove modalità di visione – Fotografia e cinema nell'indagine di scultura e architettura – Il fattore temporale della ripresa filmica – Il giudizio sull'opera mediata dalla tecnica foto-cinematografica.</p>
	<p>S. FROSALI, <i>Il cinema al servizio delle arti</i>, in <i>Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative</i> [Studio italiano di storia dell'arte, Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948], Edizioni Universitarie, Firenze 1948, pp. 70-73.</p> <p>Processo di conoscenza attivato da un quadro – Utilità della parola, dello scritto e della fotografia in tale processo – Utilità del mezzo cinematografico – Caratteristiche del film sull'arte pensato per un pubblico colto – Necessità di accordo tra tecnica cinematografica e opera indagata – Cinema come visualizzazione di idee – Trattamento cinematografico della scultura – Caratteristiche del film sull'arte pensato per un pubblico di massa – Osservazioni critiche di Eva Tea e Carlo Ludovico Ragghianti sull'intervento di Frosali e di Cremona.</p>
	<p>P. HAESAERTS, <i>La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema</i>, testo presentato dal Servizio Cinematografico del Ministero dell'Istruzione Pubblica del Belgio in occasione della Mostra del Cinema di Venezia 1948, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• M. VERDONE, <i>Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti</i>, Bianco e Nero Editore, Roma 1952, pp. 218-222.</li> </ul> <p>Cinema come mezzo di espressione dei “moti” della pittura e della scultura – Cinema come espressione e congiunzione dell'oggetto osservato (opera) e del soggetto osservante (spettatore) – Differenze tra critica d'arte scritta e critica d'arte cinematografica – Mezzi tecnici e forme</p>

	<p>sintattiche per una critica d'arte mediante il cinema – Aspetti principali della critica per mezzo del cinema: aneddoto, analisi tecnica, presentazione lirica – Il caso del film <i>Rubens</i>.</p>
	<p>F. MONOTTI, <i>Art and the Camera Eye in Italy</i>, «<i>Museum. A quarterly Review published by UNESCO</i>», vol. I, n. 3-4, dicembre 1948, pp. 204-207.</p> <p>Situazione del cinema educativo e culturale durante il regime fascista: LUCE, Incom, iniziative minori – Situazione del cinema italiano dopo la Seconda Guerra Mondiale – La nuova legge sul cinema: pregi e difetti – Produzione di film di carattere turistico – Tendenze nella produzione di film sull'arte: drammatica, critico-tradizionale, interpretativa – Poteri della macchina da presa e trasformazione dell'opera in performance.</p>
	<p>C.L. RAGGHIANI, <i>Critica d'arte e cinema</i>, in <i>Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative</i> [Studio italiano di storia dell'arte, Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948], Edizioni Universitarie, Firenze 1948, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cinema arte figurativa</i>, seconda edizione, Einaudi, Torino 1957, pp. 261-265.</li> </ul> <p>Opera d'arte come processo dinamico, critica come ricostruzione di tale processo – Valore temporale nei dipinti – Cinema come strumento per esteriorizzare il valore temporale insito nell'opera d'arte e il processo creativo che la fonda – Carattere di figuratività dinamica del film fondamento della sua utilità come strumento d'analisi critica dell'arte – Necessità per gli studiosi d'arte di familiarizzarsi con il linguaggio cinematografico – Resoconto dei primi esperimenti di critofilm: <i>La Deposizione di Raffaello</i>, <i>La Nascita di Venere</i> (non realizzato) e <i>Il vero Ghirlandaio</i> (non realizzato) – Necessità dello studio del cinema nei programmi educativi per storici e critici d'arte.</p>
	<p>C.L. RAGGHIANI, <i>La Deposizione di Raffaello</i>, «<i>Il Nuovo Corriere</i>», 20 febbraio 1948, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Le film sur l'art</i>, numero monografico di «<i>Les Arts Plastiques</i>», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949 (con il titolo <i>La Déposition de Raphael d'Urbino</i>),</li> <li>• M. VERDONE, <i>Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti</i>, Bianco e Nero Editore, Roma 1952, pp. 216-217.</li> </ul> <p>Sintetica definizione di critofilm e differenze con un normale documentario d'arte – Fasi realizzative del critofilm <i>La Deposizione di Raffaello</i> – Novità e caratteristiche salienti della formula del critofilm.</p>
<b>1949</b>	
	<p>G. C. ARGAN, <i>Cinematografo e critica d'arte</i>, «<i>Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici</i>», anno X, n. 8, agosto 1949, pp. 14-18.</p> <p>Cinema miglior mezzo illustrativo per l'insegnamento scientifico e divulgativo della storia dell'arte – Potenzialità della macchina da presa di fronte all'opera d'arte – Utilità del cinema per l'urbanistica – Importanza della figura del regista – «Lettura interpretativa» e non «riproduzione» dell'opera d'arte – Movimento dell'opera e movimento della macchina da presa – Spazialità propria del mezzo cinematografico, attraverso il moto – Funzione della critica d'arte: preservare la realtà della forma conferendole durata e validità al di là del momento dell'invenzione dell'artista – Cinema come trascrizione dell'opera dalle tre dimensioni spaziali alla quarta dimensione dello spazio-tempo – Coincidenza tra critica scientifica e critica divulgativa – Puro</p>

	<p>visibilità e critica artistica attraverso il cinema – Film come possibile mezzo di contatto tra l’arte e le masse.</p>
	<p>R. BARKAN, <i>Cinema e pittura</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 7, luglio 1949, pp. 93-94 (tratto da «Parallèle 50»).</p> <p>Virtuale onnipotenza della macchina da presa nel film sull’arte – Uso di primi piani, dettagli, panoramiche, carrellate – Dall’esplorazione alla trasfigurazione della pittura – Note critiche sui film di L. Emmer e E. Gras, di H. Storck e di P. Haesaerts – Cinema al servizio della pittura e pittura al servizio del cinema – Cinema come mezzo di sviluppo del potenziale senso del bello e dell’arte nelle masse.</p>
	<p>P. MICHAUT, <i>Dopo Van Gogh, Picasso e Gauguin sullo schermo</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 4, aprile 1949, pp. 56-57.</p> <p>Caratteristiche del film <i>Van Gogh</i> di Alain Resnais, presentato al Festival di Venezia del 1948 – Realizzazione dei film <i>Guernica</i> e <i>Gauguin</i> di Resnais – Il problema del colore.</p>
	<p>P. MICHAUT, <i>Il cinema francese e i suoi rapporti con le altre arti</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno X, n. 9, settembre 1949, pp. 61-69.</p> <p>Panoramica della produzione recente del cinema francese in rapporto a pittura, architettura, danza, teatro, musica e letteratura – Breve rassegna di film sulla pittura, con particolare attenzione ai film di Alain Resnais.</p>
	<p>C. L. RAGGHIANI, <i>I documentari sulle arti figurative</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. II, anno II, n. 15, novembre 1949, pp. 252-254, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Film d’arte, film sull’arte, critofilm d’arte</i>, in <i>Cinema arte figurativa</i>, seconda edizione, Einaudi, Torino 1957, pp. 266-282.</li> </ul> <p>La nozione di “documentario” – Documentario e film a soggetto rispondono alle medesime leggi di riuscita artistica – Il documentario di soggetto artistico: documentari didascalici, educativo-scolastici, narrativi, critici – Tre possibilità di critica cinematografica individuate da Paul Haesaerts: aneddoto, analisi estetica o tecnica, presentazione lirica – Possibilità della tecnica cinematografica per l’analisi critica dell’opera – Punti di accordo e di disaccordo con le teorie di Haesaerts e con la matrice purovisibilista del suo pensiero sul film sull’arte – Presupposti teorici al critofilm – Coerenza interna della successione di immagini in un critofilm – Parola e sonoro nel critofilm – Definizione di critofilm – Indicazioni per un corretto utilizzo del linguaggio cinematografico nel critofilm – L’opera impone la modalità corretta di visione alla camera e al cineasta – Carattere processuale della visione del critofilm – Esempi di come alcune opere (<i>Battaglia dei nudi</i>, <i>Nascita di Venere</i>, <i>Tondo Doni</i>) andrebbero ripresi in un film critico.</p>
	<p>L. VENTURI, <i>Les films sur l’art en Italie</i>, in <i>Le film sur l’art</i>, numero monografico di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949, pp. 33-42.</p> <p>Produzione di film sull’arte in Italia prima e durante il conflitto mondiale – La legge sul documentario e lo sfavore del pubblico italiano nei suoi confronti – I film di L. Emmer e E. Gras:</p>



	<p>principi di base dell'approccio narrativo, utilizzo dei dettagli, impatto su diverse tipologie di spettatori, rispetto per l'opera rappresentata, metodo di <i>découpage</i> adottato.</p>
<b>1950</b>	
	<p>G.C. ARGAN, <i>Lettura cinematografica delle opere d'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 39-44.</p> <p>Carattere ancora empirico del film sull'arte, mancanza di un metodo codificato per l'esame delle opere d'arte attraverso il cinema – Cinema come nuovo processo metodico e autonomo della critica d'arte, non semplice strumento traduttivo di critica scritta o verbale – Critica tramite il film come messa in evidenza dei valori plastici o pittorici attraverso caratteristiche peculiari del linguaggio cinematografico – Ripresa come processo di lettura figurativa: esempi da L. Emmer e P. Haesaerts – Modernità implicita nella visione cinematografica, dunque nel processo critico di analisi tramite il cinema – Pluralità di indirizzi e di soluzioni critiche possibili per il film sull'arte – Cinema come mezzo più efficace per la traduzione della cultura elitaria in cultura di massa.</p>
	<p>U. BARBARO, <i>Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 47-52.</p> <p>Esame di ciò che <i>non</i> va fatto in un film sull'arte: narrativizzazione e drammatizzazione della pittura (Emmer), divagazioni su temi extra-artistico tramite il ricorso a opere di autori, epoche, contesti diversi (Castellani), analisi formale di stampo puro visibilista (Haesaerts), ritratto psicologico dell'autore tramite le opere (Resnais).</p>
	<p>I. CREMONA, <i>Sul documentario d'arte figurativa</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 66-68.</p> <p>Potenzialità dell'occhio della macchina da presa per indagare l'opera d'arte – Effetti nocivi di una critica meramente formalistica e filologica – Film sull'arte didattici ed educativi – Importanza del contesto storico attorno alla genesi delle opere – Adeguamento dello stile cinematografico all'opera rappresentata.</p>
	<p>L. EMMER, <i>Dieci anni di lavoro e di vita</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 108-110.</p> <p>Circostanze di realizzazione dei primi film dell'autore, nei primi anni Quaranta – Motivi che l'hanno spinto e lo spingono a realizzare film sull'arte – Difficoltà e ostacoli incontrati negli anni.</p>
	<p>G. FIOCCO, <i>Documentari d'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 103-107.</p> <p>Moto e ritmo come elementi specifici del cinema – Impossibilità per le arti figurative di essere tradotte in ritmi e moti, ossia in tempo – Cinema e scultura, cinema e architettura – Rapporto prolifico delle arti con la messa in scena dei film di finzione.</p>

	<p>R. GIANI, <i>Documentari d'arte o documentari sull'arte?</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. IV, anno III, fascicolo 49, n. 1, novembre 1950, pp. 233-234.</p> <p>Enrico Fulchignoni, l'UNESCO e la preparazione di un catalogo dei film culturali e educativi – Il catalogo sui film sull'arte del 1949 – Il ruolo primario dell'Italia nella produzione di film sull'arte – Necessità di una maggiore diffusione di film sull'arte in Italia, anche attraverso sale specializzate in cinema documentario – Problemi per una definizione di “film sull'arte” – I contributi italiani al dibattito internazionale – Il film sull'arte come possibilità di rinnovamento per il cinema.</p>
	<p>P. HAESAERTS, <i>Pittura e cinematografia</i>, «La Biennale di Venezia. Rivista trimestrale dell'Ente della Biennale», anno I, n. 2, ottobre 1950, pp. 27-29.</p> <p>Intervento per punti che pone questioni e problemi sul rapporto generale cinema-pittura e sul film sull'arte – Equivalenza tra pittore e regista, schermo e tela – Staticità e dinamismo in pittura e nel cinema – Rapporto paradossale tra parola e immagine, potenzialità della critica scritta – Rapporto paradossale tra immagine statica e immagine dinamica, potenzialità della critica per mezzo del cinema – Influenza del cinema sull'arte contemporanea – Il tecnico del colore come pittore del film – Potenzialità dell'occhio meccanico nell'indagare l'opera d'arte – Tipologie di film sull'arte: storico, lirico, tecnico – Rischio di faciloneria dell'approccio all'opera – Necessità di una visione critica articolata per accordare il film all'opera rappresentata.</p>
	<p>M. L'HERBIER, <i>Film al secondo grado</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 64-65.</p> <p>Il film sull'arte come “film al secondo grado”: costituiscono un “museo immaginario” e una “cineteca immaginaria di immagini d'arte”, diffondono l'Arte in una società materialista e dimentica dei valori spirituali, preserveranno l'Arte dall'oblio nel caso dovesse essere abbandonata e dimenticata dalla società moderna.</p>
	<p>E. LAVAGNINO, <i>Documentari d'arte figurativa e cultura artistica</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 74-76.</p> <p>Alta importanza civile del documentario d'arte, che diffonde la conoscenza dell'arte e il miglioramento del gusto estetico – Interesse del pubblico per l'arte – Necessità di educare la gioventù reduce dalla guerra all'arte con qualsiasi mezzo – Finalità del documentario d'arte inteso come critica mediante il medium filmico – Utilità di documentari sull'arte didattici o divulgativi – Differenze tra <i>Carpaccio</i> di R. Longhi e U. Barbaro e <i>Storia di Sant'Orsola</i> di L. Emmer – Critofilm di C. L. Raghianti.</p>
	<p>R. LONGHI, <i>Editoriale. Documentari artistici</i>, «Paragone Arte», anno I, n. 3, 1950, pp. 3-5.</p> <p>Contro l'abbondanza di documentari d'arte di bassa qualità – Carattere statico della pittura – Contro lo “stile Emmer” – Contro un commento narrativo o estetizzante – Necessità di movimenti di camera dettati dall'osservazione critica e di un commento in accordo con l'immagine – Documentari d'architettura e scultura – Necessità del documentario d'arte a colori.</p>

	<p>V. PANDOLFI, <i>Quelques considérations en marge du film sur l'art</i>, in <i>Le film sur l'art</i>, numero speciale di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950, pp. 10-11.</p> <p>Origine del cinema come strumento scientifico – Spostamento progressivo del cinema verso lo spettacolo – Importanza del cinema nel supporto delle ricerche scientifiche – Il cinema documentario dagli anni Venti al dopoguerra – I documentari sull'arte di Luciano Emmer.</p>
	<p>R. PAOLELLA, <i>Arti plastiche e documentario d'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 96-102.</p> <p>Primi esempi di film sull'arte a metà anni Trenta in Francia (A. Baron) e Italia (P. Heilbronner) – La produzione degli anni Quaranta in Francia, Italia, Belgio – Problemi del film sull'arte: 1) perdita dell'integrità e dell'unità compositive dell'opera a causa dell'attenzione ai singoli dettagli; 2) pretesa di infondere movimento alla pittura tramite i movimenti di macchina; 3) riduzione dei quadri a pure immagini strumentali a una narrazione cinematografica; 4) invadenza e superficialità del commento parlato; 5) inutilità dell'accompagnamento musicale; 6) inadeguatezza della resa coloristica – Film sull'arte atto a una diffusione didattica della conoscenza delle opere d'arte, ma non a un'interpretazione critica.</p>
	<p>G. RAIMONDI, <i>Il cinema serve al critico d'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 36-38.</p> <p>L'immagine in movimento del cinema ha introdotto un nuovo principio osservativo e interpretativo dell'opera d'arte – Il cinema ha modificato la “visione” delle opere d'arte – Scambi tra cinema e pittura: i casi di Carl T. Dreyer (<i>La passione di Giovanna d'Arco</i>), Sergej M. Ejzenštejn (<i>Aleksandr Nevskij</i>), Lawrence Olivier (<i>Enrico V</i>).</p>
	<p>L. VENTURI, <i>Le film sur l'art en Italie depuis le dernier congrès du film sur l'art</i>, in <i>Le film sur l'art</i>, numero speciale di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950, p. 1.</p> <p>Situazione di stasi del documentario d'arte in Italia nel biennio 1949-1950 – Qualità dei film dipendente dalla qualità dei loro realizzatori: gli esempi di Emmer, Gattinara-Castelli, Ragghianti.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>Il film sull'arte in Italia</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 127-129.</p> <p>Antesignani del film sull'arte in Europa tra anni Venti e Trenta – La cinedrammaturgia di Emmer e il film critico sulle arti – Ricchezza e qualità della produzione italiana di film sull'arte.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>Problèmes italiens. Du noir à la couleur</i>, in <i>Le film sur l'art</i>, numero speciale di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950, pp. 2-3.</p> <p>Perfetta padronanza del linguaggio audiovisivo da parte di Luciano Emmer in <i>I fratelli miracolosi</i> – Alta qualità dei recenti film sull'arte italiani – Reiterazione di formule ormai consolidate e possibilità di una crisi imminente del genere – Il colore come fattore di rinnovamento – Responsabilità degli autori è individuare ed aprire nuove strade nel film sull'arte.</p>

	<p>J. VIDAL, <i>Il film sull'arte in Francia</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 117-126.</p> <p>Genericità e criticità dell'etichetta "film sull'arte" – Rapporto tra funzione illustrativa dell'opera d'arte e volontà creativa attraverso il medium filmico – Effetti sulla rappresentazione della temporalità iscritta nella ripresa filmica – Film narrativo-creativi – Film didattico – Origini del film sull'arte in Francia – Film su artisti viventi – Panorama della recente produzione – Film sulla scultura – "Film di documento".</p>
	<p>R. VLAD, <i>La musica nel documentario d'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 111-116.</p> <p>Inutilità della musica nei documentari meramente illustrativi e scientifici – Necessità della musica nei cortometraggi narrativi sulle arti – Potere allusivo e ritmico della musica rispetto ai suoni naturalistici e al commento parlato – Problema dei rapporti stilistici tra immagini e musica – Limiti del puro criterio di concordanza storica tra musiche e opere nella scelta degli accompagnamenti musicali.</p>
	<p>B. ZEVI, <i>Architettura per il cinema e cinema per l'architettura</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 60-63.</p> <p>Funzione illustrativa del cinema nei confronti dell'architettura – Valore dinamico dell'architettura, conseguente necessità di un mezzo dinamico per illustrarla – Differenze di approccio a un edificio tra fotografo e regista – Superiorità del cinema alla fotografia per la rappresentazione degli edifici – Rischio di un eccesso di drammatizzazione dell'architettura – Possibilità di inclusione nel film di piante, alzati, prospetti, schemi e animazioni per illustrare la tecnica e la storia costruttiva dell'edificio – Limite del film sull'architettura: il senso dello spazio interno – Cinema come sintesi della trasposizione letteraria e fotografica che la critica tradizionale compie sull'opera architettonica per analizzarla – Cinema miglior mezzo per la critica architettonica.</p>
<b>1951</b>	
	<p>A. FORNARI, <i>Saper vedere i documentari d'arte</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, fascicolo 75, 1 dicembre 1951, pp. 286-288.</p> <p>Carattere infedele e ingannevole della riproduzione foto-cinematografica delle opere d'arte – Particolare educazione visiva sviluppata dal cinematografico – Traduzione delle opere secondo il gusto contemporaneo attraverso il cinema – Insostituibilità delle opere originali – Limiti del film sull'arte e funzioni della critica d'arte.</p>
	<p>P. FRANCASTEL, <i>Pedagogia e film sull'arte</i>, «Sequenze. Quaderni di cinema», n.13-14, numero speciale a cura di M. VERDONE, <i>Il cinema educativo</i>, pp. 51-52, tratto da <i>Le film sur l'art. Bilan 1950</i>, «Les Editions de la Connaissance», UNESCO, Bruxelles e Parigi, 1951.</p> <p>Utilità del film sull'arte nell'insegnamento – Variabili nell'uso didattico del film sull'arte: tipologia di scuola e tipologia di pubblico – Film per la ricerca, film per il grande pubblico –</p>

	<p>Necessità di un'organizzazione visiva organica per le immagini delle opere – Film sull'arte non strumento di sostituzione alla visione dell'originale, ma di conoscenza e approfondimento.</p>
	<p>M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, <i>Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (1)</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, fascicolo 77, 31 dicembre 1951, pp. 356-358.</p> <p>Questionario di otto domande sottoposto ad alcuni dei maggiori storici e critici d'arte italiani sul film sull'arte. Le domande vertono su: 1) possibilità del cinema di essere strumento di critica delle arti, 2) criteri di elaborazione del film sull'arte didattici, 3) criteri di elaborazione del film sull'arte divulgativi, 4) critiche all'attuale produzione di documentari d'arte, 5) coinvolgimento di artisti e critici nella loro realizzazione, 6) problema del colore e opportunità di un'ampia documentazione filmica a colori del patrimonio artistico, 7) opportunità della partecipazione e del supporto dello Stato alla produzione di film sulle arti figurative, 8) utilità di una loro ampia diffusione nella forma di filmine o fotogrammi insieme alle edizioni di libri d'arte – Risposte di <b>C. G. Argan, C. Brandi, E. Cecchi</b>.</p>
	<p>N. GIANNITRAPANI, <i>L'omaggio di Woodstock ai documentari sull'arte</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, novembre 1951, pp. 234-235.</p> <p>Resoconto del primo Art Film Festival di Woodstock – Origini della manifestazione, istituzioni organizzatrici, omaggio a Robert Flaherty, giuria e premi assegnati, motivi di discussione.</p>
<b>1952</b>	
	<p>M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, <i>Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (2)</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno V, fascicolo 80, 15 febbraio 1952, pp. 62-64.</p> <p>Questionario di otto domande sottoposto ad alcuni dei maggiori storici e critici d'arte italiani sul film sull'arte (cfr. supra) – Risposte di <b>L. Venturi, E. Carli</b>.</p>
	<p>M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, <i>Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (3)</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno V, fascicolo 83, 1 aprile 1952, pp. 163-166.</p> <p>Questionario di otto domande sottoposto ad alcuni dei maggiori storici e critici d'arte italiani sul film sull'arte (cfr. supra) – Risposte di <b>R. Bianchi Bandinelli, A. Bertini Calosso, R. Pane</b>.</p>
	<p>M. GANDIN, M. MAZZOCCHI, <i>Cosa pensano del cinema. Inchiesta di M. Gandin e M. Mazzocchi sui documentari sull'arte (4)</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. VII, anno IV, fascicolo 89, 30 giugno 1952, pp. 350-353.</p> <p>Questionario di otto domande sottoposto ad alcuni dei maggiori storici e critici d'arte italiani sul film sull'arte (cfr. supra) – Risposte di <b>U. Apollonio, G. Begatti, A. Santangelo</b>.</p>

	<p>E. LAVAGNINO, <i>I documentari d'arte</i>, «Rivista del cinematografo», n.8-9, 1952, pp. 65-66.</p> <p>I film sull'arte della XIII Mostra Internazionale di Venezia – Caratteri e tipologie di film sull'arte – <i>Leonardo da Vinci</i> di L. Emmer.</p>
	<p>R. LONGHI, <i>Editoriale. Pittura-Colore-Storia e una domanda</i>, «Paragone Arte», anno III, n. 33, settembre 1952, pp. 3-6.</p> <p>Sulle riproduzioni a colori nei libri d'arte e nei documentari d'arte – Infedeltà di qualunque riproduzione e vantaggi della cromofotografia – Celebri serie di riproduzioni a colori nella prima metà del XX secolo – Necessità di un'ampia e razionale campagna di documentazione foto-cinematografica a colori del patrimonio culturale da parte dello Stato.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>La critica mediante il cinema</i>, in ID., <i>Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti</i>, Bianco e Nero Editore, Roma, pp. 213-222.</p> <p>Cinema come strumento più efficace della critica, poiché «conflitto di idee» messe in relazione dal montaggio – Cinema come restituzione all'uomo del suo «pensiero visivo» – Critica mediante il cinema della recitazione, del teatro, del cinema stesso, della poesia – Critica mediante il cinema delle arti figurative – Contiene <i>La Deposizione di Raffaello</i> di C.L. Ragghianti – Contiene <i>La critica e la storia dell'arte per mezzo del cinema</i> di P. Haesaerts.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>Documentari e cortometraggi</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1952, pp. 97-105.</p> <p>Resoconto ed osservazioni critiche sulla III Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte del Festival di Venezia – Paragrafo sui documentari d'arte: produzione cospicua a livello mondiale ma scarsità di cineasti in grado di apportare un contributo originale a questo genere – Importanza dell'operatore accanto al regista: il caso di Arcady – Il <i>Leonardo</i> di L. Emmer e Arcady – Film a colori.</p>
<b>1953</b>	
	<p><i>Film sull'arte</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno I, n. 4, gennaio-febbraio 1953, pp. 53-54.</p> <p>Aspetti positivi e negativi della teoria degli stili di Paul Haesaerts contenuta nel suo film <i>De Renoir à Picasso</i>.</p>
	<p>F. AMODEI, <i>Il documentario d'arte</i>, «Orsa Minore», anno II, n. 3, giugno-luglio 1953, s.n.</p> <p>Presunta intraducibilità dell'opera d'arte – Funzione meramente riproduttiva del cinema nei confronti dell'arte – Il fattore temporale – Riproduzione cinematografica dell'architettura – Specificità del linguaggio filmico e impossibilità dell'assoluta obiettività del documentario d'arte – Critofilm d'arte – Parallelo tra film sull'arte e traduzione letteraria – Opere come semplice pretesto per film sull'arte: Emmer e Resnais.</p>

	<p>U. APOLLONIO, <i>Quesiti su cinema e critica d'arte</i>, «Rivista del cinema italiano», anno II, n. 8, agosto 1953, pp. 49-53.</p> <p>Relazione al IV Congresso Internazionale dei Critici d'Arte (Dublino, 20-27 luglio 1953) – Cinema non può essere un nuovo metodo della critica d'arte, ma si può esercitare critica d'arte attraverso il cinema – Critica esercitata dal linguaggio verbale – Fotografia adeguata ad accompagnare il linguaggio verbale – Dubbio sulla possibilità, come afferma Ragghianti, di esercitare la critica speculativa di un'arte attraverso il linguaggio stesso di quell'arte (ossia la figuratività, che accomuna cinema e arti figurative) – Necessità e onnipresenza del commento parlato, quindi del linguaggio verbale, nel film d'arte – Differenza, in disaccordo con Ragghianti, tra specifico teatrale e specifico filmico e specificità di ogni strumento espressivo – Film sull'arte come “saggio filmato”, traduzione in immagini filmiche di un testo critico – Necessità del critico d'arte nella realizzazione di film sull'arte.</p>
	<p>U. BOSELLO, <i>Funzioni e limiti del “documentario d'arte”</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. IX, anno VI, fascicolo 102, 31 gennaio 1953, p. 42.</p> <p>Film sull'arte come mera registrazione del fatto artistico vs film sull'arte come critica delle opere d'arte figurativa – Impossibilità della completa obbiettività del film sull'arte – Leggi estetiche del cinema diverse da quelle delle arti figurative – Aspetti positivi della cinedrammaturgia della pittura: il caso di Emmer e Gras – Difficoltà per il critico cinematografico nel valutare un film sull'arte e mancanza di una metodologia valutativa per questo genere di film.</p>
	<p>A. BOVI, <i>La pura visibilità dell'arte e il cinema</i>, «Filmcritica», vol. VI, n. 26-27, luglio-agosto 1953, pp. 73-75.</p> <p>Possibilità del cinema di avvicinare lo spettatore alle arti figurative – Influsso delle arti figurative nei film di finzione, in particolare storici o in costume (per esempio <i>Enrico V</i> di L. Olivier) – Difficoltà e obbiettivi del documentario d'arte.</p>
	<p>S. KRACAUER, <i>I film sull'arte</i>, «Cinema Nuovo», anno II, n. 4, febbraio 1953, p. 70, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• S. KRACAUER, <i>Theory of Film: the Redemption of Physical Reality</i>, Oxford University Press, New York 1960.</li> </ul> <p>Effetto spaziale e di realtà delle riprese di opere d'arte nei film sull'arte – Cause di questo effetto: trasferimento dell'immagine dal quadro allo schermo, ruolo primario della luce nella ripresa e nella proiezione, frammentazione dell'immagine, movimenti della macchina da presa – Senso del moto e percezioni spaziali per lo spettatore – Trasformazione dell'opera d'arte attraverso la visione cinematografica in qualcosa di nuovo, attraverso frammenti, movimenti, intenzioni autoriali – Realtà fotografica del film sull'arte allontana l'opera dalle arti per farla rientrare nella «corrente della vita».</p>
	<p>C. LAMB, <i>Documentari e cortometraggi al Congresso di Parigi</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIV, n. 6, giugno 1953, pp. 87-88 (tratto dalla <i>Neue Zeitung</i> del 20 marzo 1953).</p> <p>Resoconto dal IV Congresso internazionale del documentario, cortometraggio e film educativo di Parigi (marzo 1953) – Problemi di finanziamento e di coproduzioni internazionali per i film</p>

	<p>culturale e sull'arte in particolare – Necessità di un sistema di circolazione apposito per i film culturali – Film culturali e televisione – Fondazione dell'Unione Internazionale dei produttori di cortometraggi – Breve rassegna dei film sull'arte proiettati.</p>
	<p>C. LAMB, <i>L'œuvre d'art et le cinéma</i>, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 3-4, 1953, pp. 3-11, ripubblicato con lievi modifiche come</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Le film sur l'art comme moyen de synthèse des arts</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 63-67.</li> </ul> <p>Doppio atto creativo nell'opera d'arte: del creatore e dello spettatore – Scopo del film sull'arte: unificazione dei due atti di creazione – Film di documentazione – Film di critica filmata (critofilm) – Film di sintesi tra le arti – Film sperimentali – Compiti e scopi del film sull'arte.</p>
	<p>G. M., <i>La produzione cinematografica con Ferraniacolor</i>, «Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative», anno VII, n. 5, maggio 1953, pp. 20-21.</p> <p>Fedeltà cromatica all'originale come primo requisito di una pellicola a colori – Utilizzo della Ferraniacolor nei documentari d'arte per la sua fedeltà di riproduzione cromatica – Tipo di lampade utilizzate per i film sull'arte – Differenza tra la composizione cromatica di un quadro e di una scena dal vero – Differenze nel rapporto con il colore del pittore, del fotografo e dell'operatore cinematografico – Illuminazione e resa cromatica di una scena dal vero, in esterni e in studio – Esempio di illuminazione adatta a rispettare la composizione cromatica di un dipinto – Saturazione cromatica della pellicola.</p>
	<p>C. MALTESE, <i>Le arti figurative e il linguaggio del cinema</i>, «Realismo», anno II, n. 16, ottobre 1953, p. 3.</p> <p>Crescente importanza della discussione sul film sull'arte e sull'uso del cinema nella divulgazione delle arti – Speculazione e sfruttamento commerciale del film sull'arte nell'industria del cinema documentario italiano – Buoni e ottimi esempi di documentari d'arte italiani.</p>
	<p>G. MARCHIORI, <i>Servirà allo storico</i>, «Cinema Nuovo», anno II, n. 19, ottobre 1953, pp. 186-187.</p> <p>Difetti ricorrenti del film sull'arte – Ampiezza del pubblico potenziale del film rispetto a quello della critica scritta – Documentari d'arte creativi o didattici – Tara del documentario d'arte: la ricerca di profitto immediato e l'utilizzo a fini commerciali o turistici – Film sull'arte meritevoli della XIV Mostra Internazionale del Cinema di Venezia – <i>Les primitifs flamands</i> di Paul Haesaerts – <i>Racconti di Orneore</i> di Michele Gandin – <i>Drei Meister schneiden in Holz</i> di Hans Cürliis – Importanza di un archivio di film sull'arte per storici e critici d'arte.</p>
	<p>P. MICHAUT, <i>Film francesi sull'arte</i>, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, vol. IX, anno VI, fascicolo 113, 15 luglio 1953, pp. 9-10.</p> <p>Rassegna della recente produzione francese di film sull'arte, in particolare dei film in programma al congresso della Federazione internazionale del film sull'arte a Venezia del 1953.</p>



	<p>P. MICHAUT, <i>Per una classificazione dei film sull'arte</i>, «Bianco e Nero. Rivista mensile di studi cinematografici», anno XIV, n. 2, febbraio 1953, pp. 19-31.</p> <p>Creazione dell'Associazione Internazionale del Film sull'Arte (si intende probabilmente la FIFA) – Classificazione dei film sull'arte – Film didattici – Documenti sull'arte, suddivisi in a) visita a musei o monumenti b) presentazione di opere c) biografie di artisti d) l'artista nella sua epoca – Film come analisi della pittura – Film di Alain Resnais – Rischi dei film sull'arte di scarsa o media qualità.</p>
	<p>A. PETRUCCI, <i>Film su Picasso</i>, «La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale», anno IV, n. 13-14, aprile-giugno 1953, pp. 48-50.</p> <p>Equivoci suscitati dall'espressione “documentario d'arte” – Rischi di una produzione di film sull'arte di bassa qualità – Film su Picasso: Haesaerts, Resnais, Emmer – Considerazioni sul colore nel film sull'arte e nei film su Picasso in particolare.</p>
	<p>M. T. PONCET, <i>Peinture et mouvement</i>, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 5, 1953, pp. 16-22.</p> <p>Classificazione dei film sull'arte secondo il “ruolo” assunto dall'autore verso l'opera d'arte: narratore, psicanalista, storico, iconografo, documentarista – Animazione dell'immagine come elemento cardine del linguaggio cinematografico: cinema come arte di disegnare il movimento – Tappe per la realizzazione di un film sull'arte: 1) esame accurato dell'opera con la camera e redazione della sceneggiatura, 2) decomposizione e ricomposizione dei movimenti necessari alla lettura, 3) combinazione e concatenazione di piani e sequenze – Rapporto con la musica e nozione di ritmo audiovisivo – Disegno animato.</p>
	<p>C. L. RAGGHIANI, <i>Le “crito-film”</i>, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 5, 1953, pp. 11-15.</p> <p>Riassunto dell'intervento tenuto al III Congresso FIFA a Venezia nel 1953 – Tipologie di film che mostrano opere d'arte: film artistici che utilizzano l'arte a scopi puramente cinematografici, film-conferenza, film critici – Presenza nel linguaggio cinematografico di un valore razionale, critico, logico, oratorio – Fondamenti estetici per la possibilità di una critica delle arti attraverso il linguaggio plastico – Cinema come arte figurativa, fattore temporale delle arti plastiche – Preesistenza della visione cinematografica rispetto all'invenzione del cinematografo – Definizione di critofilm come oggettivazione visuale delle realtà estetiche di un linguaggio plastico – Necessità di una riflessione speculativa sul film sull'arte per incrementarne la produzione e gli effetti pratici.</p>
	<p>L. VENTURI, <i>Films on Art: An Attempt at Classification</i>, «The Quarterly of Film, Radio and Television», Vol. VII, n. 4 (Summer, 1953), pp. 385-391.</p> <p>Confusione tra le espressioni “art film”, “film on art”, “avanguardia” e “film sperimentale” – Proposta di una definizione di “film on art” (film sull'arte) ristretta ai film dedicati all'indagine di opere d'arte figurativa autonome – Quattro sottocategorie: 1) film per i quali un'opera viene espressamente creata (animazione, avanguardia) 2) film che si occupano primariamente o esclusivamente del contenuto narrativo di una o più opere d'arte – Inconciliabilità tra la resa narrativa e cinematografica dell'opera e il rispetto della sua unità pittorica – 3) film che trattano aspetti storici, critici o tecnici dell'arte o di un artista (“how to do it” film o critofilm) – 4) film per i quali l'opera d'arte è pretesto per altro (analisi storica, sociale, etnografica, filosofica).</p>

## 1954

V. GUZZI, *Funzione e limiti del documentario d'arte*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XV, nn. 2-3-4, febbraio-aprile 1954, pp. 123-128.

Opposizione tra cinema e pittura, il primo fondato sul tempo, la seconda sullo spazio – Due soluzioni per il cortometraggio sull'arte: ricreativo-artistica e didattica – Solo la soluzione didattica può servire la causa della storia dell'arte, assumendo il valore di autentico saggio critico – Simultaneità di visione e commento – Importanza dell'analisi del dettaglio e dei valori cromatici – Formare il gusto artistico del pubblico, non adeguarsi ad esso.

V. STELLA, *Il film sull'arte*, «Rivista del cinema italiano», anno III, n. 7, luglio 1954, pp. 50-53.

Recensione elogiativa del *Répertoire générale international des films sur les arts*, a cura del Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs diretto da C. L. Ragghianti – Mancanza di simili opere di consultazioni in altri ambiti del cinema – Struttura della scheda catalografica – Valutazione critica dei curatori – Rapporto di critici e storici dell'arte verso il film sull'arte: ampio riconoscimento del valore utilitario e didattico, maggiori riserve sulla qualificazione estetica e concettuale del film sull'arte come fatto critico.

G. VETRANO, *Appunti per uno studio sistematico sui valori della critica d'arte nella critica cinematografica*, «Rivista del cinema italiano», anno III, n. 5-6, maggio-giugno 1954, pp. 61-66.

Carattere critico del film sull'arte come contributo fondamentale alla conoscenza dell'opera – Natura critica e natura creativa del film sull'arte – Necessità della drammatizzazione griersoniana anche nel film sull'arte – Rapporto tra critica d'arte e teorie del film – Analogie tra la purovisibilità e le teorie francesi della fotogenia o i postulati vertoviani degli anni Venti – Tangenze della critica d'arte di Bernard Berenson con la storia e la teoria del film – Béla Balász e il rapporto tra film muto e film sonoro.

## 1955

U. APOLLONIO, *Cinema e insegnamento*, in «Cinema Nuovo», anno IV, n. 69, ottobre 1955, pp. 292-293.

Commento di Umbro Apollonio al II Congresso sul Cinema e le Arti Figurative di Firenze – Riaffermazione del film come espressione artistica, veicolo di alta cultura, linguaggio moderno della critica delle arti figurative – Resoconti e concetti chiave degli interventi del congresso.

F. N. BOLEN, *Selezione del film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno IV, n. 21, novembre-dicembre 1955, pp. 76-79.

Presentazione della nuova rubrica *Selezione del film sull'arte* di SeleArte – Pubblico cui si rivolge: professionisti dello spettacolo cinematografico, direttori di musei, biblioteche, scuole, circoli culturali, animatori di cine-club, responsabili di programmazione televisiva – Struttura della scheda, criteri valutativi e difficoltà nel compiere un giudizio rigoroso e universalmente valido – Scheda di *Un Siècle d'Or* di Paul Haesaerts.

T. R. BOWIE, *Film sull'arte*, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno III, n. 16, gennaio-febbraio 1955, pp. 10-16 (tratto da «College Art Journal», vol. XIV, n. 1, Autumn 1954).

Differenza tra “film d’arte” e “film sull’arte” – Fonti di informazioni disponibili per il film sull’arte e i cataloghi del 1952-1953 – Cineteche, biblioteche, centri di studio e depositi per il film sull’arte – Festival e conferenze riguardanti il film sull’arte, utilità dei loro premi – Il primo Golden Reel Festival di Chicago (1954) – Paesi produttori di film sull’arte – Competenze necessarie: profonda conoscenza dell’arte e pratica esperta nel fare film – Tipologie di film sull’arte prodotte in Francia, Belgio, Italia, USA – Criteri di giudizio ideali per il film sull’arte.

L. CHIARINI, *Documentari sull'arte e questioni di metodo*, «Cinema Nuovo», nuova serie, anno IV, n. 58, maggio 1955, pp. 356-357.

Sul termine “critofilm” di C. L. Ragghianti – Problema del film sull’arte (insoluto): conciliare le esigenze di rigore critico a quelle di un’effettiva espressione filmica – Film sull’arte tra arbitraria reinterpretazione fantastica dell’opera e piatta sequenza di immagini fisse – Superamento del problema solo attraverso una critica d’arte capace di esprimersi attraverso il linguaggio cinematografico – Possibile inconciliabilità tra cinema e critica delle arti – *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* di Ragghianti: contraddizioni tra assunti critici e utilizzo del linguaggio cinematografico – Capacità del cinema di rivelare non la *statica compositiva*, ma l’*essenza dinamica* del dipinto: gesti, sguardi, espressioni isolate attraverso il primo piano – Problema del colore – Necessità di una funzione divulgativa accanto a quella critica – Necessità di risoluzione dei problemi metodologici per poter affrontare quelli pratici (tecnici o finanziari).

P. JACCHIA, *Sul documentario d'arte*, «Ferrania. Rivista mensile di fotografia, cinematografia e arti figurative», anno IX, n. 1, gennaio 1955, pp. 18-19.

Situazione di crisi del cinema documentario in generale e del documentario d’arte in particolare – Incapacità del film sull’arte di produrre vera conoscenza dell’arte negli spettatori – Problema fondamentale e insoluto del documentario sulle arti: inquadramento del pittore e della sua opera nel proprio contesto sociale, culturale e storico; inquadramento di ogni opera nella produzione complessiva del suo autore – Necessità di sintesi e di critica storicamente fondata – L’aspetto spettacolare e il rapporto del pubblico con il film sull’arte – Necessità di fondi e interventi dello Stato per finanziare una produzione costante e di alta qualità di documentari d’arte.

P. MICHAUT, *Un film su Matisse*, «La Biennale di Venezia. Rivista trimestrale dell’Ente della Biennale», anno VI, n. 26, dicembre 1955, pp. 46-47.

Resoconto della realizzazione e analisi del film *Henri Matisse* di François Campaux (1946).

F. VISCONTI, *Il cinema d'arte a congresso*, «Rivista del cinematografo», anno XXVIII, n. 11, 1955, pp. 14-15.

Necessità di una conferenza annuale sul film sull’arte – Situazione recente del film sull’arte alla Mostra Internazionale di Venezia – Arresto dell’evoluzione del film sull’arte – Congresso CIDALC del 1955 a Firenze – Critofilm ragghiantiani – Motivi della crisi del film sull’arte – Premesse per una ripresa del film sull’arte – Fondazione dell’IIFA – Risoluzioni finale della conferenza.

1956

	<p>U. APOLLONIO, <i>Il film sull'arte, in Il cinema dopo la guerra a Venezia: tendenze ed evoluzioni del film 1946-1955</i>, a cura di F. PAULON, Ed. dell'Ateneo, Roma 1956, pp. 83-90.</p> <p><i>Le Mystère Picasso</i> di George-Henri Clouzot – Analisi e considerazioni sul film e sulla possibilità di filmare l'atto creativo – Caratteristiche fondamentali del film sull'arte – Rassegna dei più importanti film sull'arte presentati ai Festival di Venezia nel dopoguerra – Orientamenti del film sull'arte all'inizio degli anni Cinquanta: evocazione narrativa attraverso materiale pittorico, documentario sulla vita e il lavoro di un artista, analisi critica di un'opera, un autore, un periodo, un movimento, divulgazione didattica e volgarizzazione dell'arte - Possibilità e importanza del film come strumento di studio critico delle opere d'arte.</p>
	<p>F. N. BOLEN, <i>Selezione del film sull'arte</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno IV, n. 22, gennaio-febbraio 1956, pp. 56-57.</p> <p>Scheda critica di <i>Pierre Brueghel l'Ancien</i> di Arcady.</p>
	<p>F. N. BOLEN, <i>Selezione del film sull'arte</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno V, n. 25, luglio-agosto 1956, pp. 48-52.</p> <p>Schede critiche di <i>Le Mystère Picasso</i> (H.G. Clouzot), <i>Nicola Grigoresco</i> (I. Bostan), <i>Vladimir Dimitrov-Majstor</i> (A. Vazov).</p>
	<p>F. N. BOLEN, <i>Le film sur l'art. La manière de s'en servir</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 59-63.</p> <p>Questioni economiche, produttive e di sfruttamento del film sull'arte – Situazione della distribuzione internazionale – Azioni della Confédération internationale des Cinémas d'Art et d'Essai e dell'Unesco – Cataloghi internazionali – Luoghi di presentazione del film sull'arte: sale commerciali, cineclub, musei, biblioteche, TV – Composizione di un programma di film sull'arte – Raccomandazioni finali per incrementare e facilitare la produzione e lo sfruttamento economico del film sull'arte.</p>
	<p>T. BOWIE, <i>Le film sur l'art comme instrument d'enseignement supérieur</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 77-79.</p> <p>Utilizzo dei film sull'arte nelle università e nei college americani – Film “how to do it” per i corsi di belle arti – Difficoltà: insufficienza dei cataloghi di film sull'arte, problemi nell'importazione dei film, mancanza o scorrettezza delle versioni inglesi – Necessità di un piano di produzione ampio e coordinato di documentari pedagogici in serie che coprano tutte le epoche e gli autori della storia dell'arte per i corsi di base di storia dell'arte, e di critofilm per i corsi avanzati – Rapporto tra film sull'arte, università e musei negli USA.</p>

	<p>G. DORFLES, <i>Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film sull'arte</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 44-45, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• G. DORFLES, <i>Il divenire delle arti</i>, Einaudi, Torino 1959, pp. 277-279.</li> </ul> <p>Distinzione tra linguaggio plastico e linguaggio filmico – Distinzione tra film sull'arte (film critico sulle arti), film d'arte (documentario d'argomento artistico), pittura animata o film astratto – Considerazioni sulla presentazione delle opere pittoriche nel film didattico.</p>
	<p>P. HAESAERTS, <i>Le film sur l'art: libre création et servitudes cinématographiques</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 71-74.</p> <p>Modernità come epoca della comunicazione tramite l'immagine in movimento – Difficoltà per l'artista di esprimersi attraverso il medium cinematografico – Pittura animata – Film sulla pittura: difficoltà finanziarie, tecniche, distributive – Difficoltà di accordo tra visione cinematografica e opere ritratte, tra cineasta e critico – Crescente successo del film sull'arte – “Fatti spirituali” alla base dell'evoluzione del film sull'arte – Propositi per un ulteriore sviluppo.</p>
	<p>R. JULLIAN, <i>Cinéma et arts plastiques : le problème de l'unité de l'œuvre d'art</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 67-71.</p> <p>Principio di unità come legge necessaria a ogni forma d'arte – Film come critica di un'opera d'arte plastica: necessità di un accordo tra due principi d'unità diversi, l'uno temporale (film), l'altro spaziale (arti plastiche) – Architettura, statuaria e arti minori ad esse collegate – Pittura, rilievo e arti minori ad esse collegate – Presenza dell'elemento temporale nelle opere pittoriche.</p>
	<p>L. MAGAGNATO, <i>Il film sull'arte e la critica d'arte</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 55-58.</p> <p>Esigenza della critica più aggiornata di esprimersi attraverso il cinema, date le precise condizioni culturali della modernità – Due motivazioni: dimensione spazio-temporale di tutte le opere d'arte e necessità critica di ripercorrerne la genesi – Scopi dell'indagine critica: ricostruire il processo storico di creazione, indicare le direzioni di lettura e i percorsi della visione nell'opera, esplicitare legami e connessioni tra gli elementi figurativi, restituire il “tempo” della lettura critica dell'opera – Indagine filmica di sculture, monumenti, architetture – Necessità di una sinergia tra esperienza critico-figurativa e esperienza cinematografica, tra critico e cineasta – Macchina da presa come strumento più efficace per la critica d'arte, per l'indagine urbanistica, per la ricostruzione dello spettacolo come arte della visione nei secoli passati.</p>
	<p>C. MALTESE, <i>Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?</i>, in <i>Colloqui del Sodalizio</i>, L'Erma di Bretschneider, Roma 1956, pp. 140-144.</p> <p>Conferenza tenuta il 13 giugno 1954 all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Palazzo Venezia, Roma – Primi esempi di film sull'arte negli anni Trenta in Germania e Belgio – Il documentario narrativo di L. Emmer e E. Gras – Il <i>Rubens</i> di H. Storck e P. Haesaerts – Altri</p>

	<p>film di P. Haesaerts – Cinema come mezzo della critica d’arte – Problema del circuito dei film sull’arte: produzione, distribuzione, legislazione, conservazione.</p>
	<p>V. MARIANI, <i>Aspetti didattici del film sull’arte</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 52-55.</p> <p>Considerazioni sul film sull’arte e la sua funzione didattica in rapporto all’insegnamento superiore e universitario – Rapporto tra film scientifico e film sull’arte – Necessità di definire i caratteri del film sull’arte a scopo didattico – Potenzialità e pericoli della macchina da presa di fronte all’opera d’arte – Efficacia del linguaggio cinematografico nello studio della pittura, della scultura e dell’architettura – Eliminazione del commento parlato nei film sull’arte didattici – Urgenza di un’istituzione internazionale per la produzione e lo scambio di documentari d’arte.</p>
	<p>C. L. RAGGHIANI, <i>Informazione sul critofilm d’arte</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno IV, n. 23, marzo-aprile 1956, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Critica d’arte», anno III, n. 16, luglio-agosto 1956, pp. 387-398,</li> <li>• <i>Cinema arte figurativa</i>, seconda edizione, Einaudi, Torino 1957, pp. 283-298.</li> </ul> <p>Esperienza del primo critofilm <i>Deposizione di Raffaello</i> – Esperienza del film <i>Lorenzo il Magnifico e le arti</i> – Problemi e ricerche per il critofilm: inquadratura fissa, composizione delle immagini in conformità alla disposizione dell’opera ideata dall’artista, riprese di portici e colonne – Nascita della rivista SeleArte e della SeleArte cinematografica – Caratteristiche tecniche, questioni teoriche, vantaggi in termini di critica d’arte, peculiarità rispetto ad altri documentari d’arte del critofilm – Problemi e soluzioni tecniche adottate in alcuni critofilm – Filmografia dei critofilm.</p>
	<p>C. L. RAGGHIANI, <i>Una divulgazione del cinema come arte figurativa e del critofilm d’arte</i>, «Critica d’arte», anno III, n. 16, luglio-agosto 1956, pp. 368-375, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cinema arte figurativa</i>, seconda edizione, Einaudi, Torino 1957, pp. 299-311.</li> </ul> <p>Commento critico al libro di Henri Lemaître, <i>Beaux-Arts et Cinéma</i> (1956), che riprende e divulga molti concetti ragghiantiani senza però attribuirli al loro autore – Utilizzo, significato e implicazioni dell’aggettivo “figurativo” nell’espressione “arti figurative” – Carattere figurativo del cinema – Documentario d’arte come restituzione del processo creativo dell’opera – Fraintendimenti da parte di Lemaître circa alcuni concetti riguardanti il film sull’arte, tra cui quello di critofilm.</p>
	<p>A. ROSSI, <i>Nota sul documentario d’arte</i>, «Cenobio. Rivista trimestrale di cultura», anno V, n. 7-8, settembre-ottobre 1956, pp. 419-439.</p> <p>Apporto del cinema al campo culturale e scientifico – Trasposizioni di opere letterarie – Trasposizioni di opere teatrali – Carattere d’arte del cinema – Film di documentazione ad uso delle Soprintendenze – Tre tipologie di documentario d’arte: divulgativo, critico-artistico, artistico – Divulgativo: semplicità e chiarezza, utilizzo di un linguaggio intuibile e immediatamente comprensibile allo spettatore medio, gusto del grottesco, del caricaturale, del magico, attenzione ai valori psicologici ed emotivi dell’opera – Critico-artistico: presentazione di una o più opere con rigorosa analisi storico-artistica in accordo con il linguaggio audiovisivo – Ruolo e problemi della musica: musiche di repertorio e musica appositamente composta – Il commento parlato – Il</p>

	<p>“documentario artistico”: massima libertà, dinamizzazione audiovisiva di un motivo lirico a partire da un’opera d’arte.</p>
	<p>H. SEGSELKE, <i>Film d’arte e film sperimentale</i>, «La Biennale di Venezia. Rivista trimestrale dell’Ente della Biennale», anno VII, n. 27, marzo 1956, pp. 32-33.</p> <p>Situazione di crisi del film sull’arte – Possibili misure per aumentarne la qualità – Rapporto tra film sull’arte e film sperimentale – Necessità e difficoltà per gli artisti sperimentali di accostarsi al medium cinematografico – Proposta di una “Accademia per l’Arti e il Cinema”.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>Situation du film sur l’art</i>, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», <i>Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative</i>, anno II, n. 5-6, 1956, pp. 74-77.</p> <p>Centri di produzione del film sull’arte – Belgio – Francia – Italia (Emmer e Gras, critofilm, Enciclopedia filmata, CIDALC) – Gran Bretagna – Stati Uniti – Germania – URSS e paesi dell’Est europeo – Danimarca – Canada – Sud America – Congo Belga – Cina e Giappone – Problemi della distribuzione e della ricezione.</p>
	<p>F. VISCONTI, <i>L’Istituto Internazionale del Film sull’Arte a Firenze</i>, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 12-13, 1956, pp. 24-27.</p> <p>Situazione di crisi qualitativa del film sull’arte – Resoconto dei film sull’arte presentati nel biennio 1954-55 alla Mostra del Cinema di Venezia – Modelli positivi di film critico sulle arti – Ragioni del declino del film sull’arte – Resoconto del Congresso sul Cinema e le Arti Figurative di Firenze, fondazione dell’Istituto Internazionale del Film sull’Arte, risoluzioni finali per la diffusione del film sull’arte, specie in università, accademie di belle arti, scuole superiori.</p>
<b>1957</b>	
	<p>U. APOLLONIO, <i>Retrospectiva del film sull’arte. Da Kandinskij a Thorwaldsen</i>, «Cinema Nuovo», anno VI, n. 113, settembre 1957, p. 109.</p> <p>Film come mezzo di divulgazione e di critica d’arte – Istituzioni internazionali del film sull’arte – Retrospectiva alla Biennale di Venezia del 1957 – Tre maggiori correnti nel film sull’arte: biografico-documentaria, di soggettivazione lirica dell’opera, di analisi critica e speculativa – Hans Cürlis e <i>Schaffende Hände</i> – Carl Theodore Dreyer e <i>Thorwaldsen</i> – Carlo Ludovico Ragghianti e il critofilm – Altri autori della retrospectiva.</p>
	<p>E. BARAGLI, <i>Bilancio attivo per i film sull’arte</i>, «Rivista del cinematografo», anno XXX, n. 10-11, ottobre-novembre 1957, pp. 323-324.</p> <p>Retrospectiva sul film sull’arte della Biennale di Venezia – Molteplicità dei contatti tra cinema e arti visive e pluralità di tipologie di film sull’arte – Utilità del film per la formazione della cultura artistica e del gusto estetico nel pubblico – Importanza del formato e della ratio nel film sull’arte – Abbondanza di temi religiosi e cristiani: l’“azione evangelica” del film sull’arte – Tre desiderata finali: che la produzione di film sull’arte si incrementi, che l’Italia abbia il primato nel genere, che Venezia continui a proporre nuove edizioni della Mostra del Film sull’arte.</p>

	<p>FRANCIS N. BOLEN, <i>Per il film sull'arte</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno VI, n. 31, luglio-agosto 1957, pp. 26-34.</p> <p>Relazione in occasione del Terzo Festival Internazionale del Film sull'Arte di New York, Metropolitan Museum of Art, 26 aprile 1957 – Rassegna ed esame degli organismi internazionali che si occupano del film sull'arte: CIDALC: Comitato Internazionale, Comitati Nazionali, Centro Internazionale di Roma; il <i>Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs</i> a Firenze; dal Comité all'Istituto Internazionale del Film sull'Arte; statuto dell'IIFA; la <i>Fédération Internationale du Film d'Art</i>; l'Unesco – Possibilità concrete d'azione per questi organismi internazionali – Osservazioni aggiuntive della redazione di SeleArte sui rapporti tra IIFA e FIFA.</p>
	<p>T. BOWIE, <i>Film sull'arte in Italia</i>, «Cinéma Educatif et Culturel», n. 14-15, 1957, pp. 27-32 (tratto da: «College Art Journal», anno XIV, n. 2, Winter 1955).</p> <p>Resoconto del Congresso sul Cinema e le Arti Figurative del 1955, delle attività del CIDALC e dell'IIFA – Differenze sulla concezione e l'uso dei film sull'arte in Europa e negli Stati Uniti – Posizione a riguardo di Paul Haesaerts – Necessità di un catalogo critico – Resoconto dei film proiettati durante il Congresso – Motivi del ritardo nell'arrivo dei film europei negli Stati Uniti: copie 35 mm, adattamento del commento in inglese.</p>
	<p>A. CALDANA, <i>Film sull'arte a Venezia</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XVIII, n. 10, ottobre 1957, pp. 56-64.</p> <p>Situazione di crisi del film sull'arte in Italia – Mancata assegnazione dei premi governativi ai film sull'arte – Iniziative di Venezia per rilanciare il film sull'arte – Rassegna delle presenze di film sull'arte nelle edizioni del Festival di Venezia dal 1932 – Carattere solo parzialmente retrospettivo della rassegna del 1957 – Osservazioni critiche sui film di Hans Cürlis, Carl T. Dreyer, Carl Lamb e Carlo L. Ragghianti – Bilancio positivo della Mostra retrospettiva del film sull'arte del 1957, suggerimenti e speranze per le edizioni successive.</p>
	<p>F. ROCCO, <i>I cortometraggi: itinerario pittorico</i>, «Ferrania. Rivista mensile di fotografia e cinematografia», anno XI, n. 3, marzo 1957, p. 32.</p> <p>Osservazioni critiche su alcuni recenti cortometraggi italiani sulla pittura: <i>Il surrealismo e il sacro</i> (C. Castelli-Gattinara e S. E. Uccelli), <i>Picasso</i> (L. Emmer), <i>Linguaggio di Giovanni Fattori</i> (S. Filippelli), <i>Itinerario labronico</i> (S. Filippelli), <i>Maestri veneziani al Prado</i> (U. Ragona), <i>Le carte da gioco</i> (S. Ciuffini).</p>
<p><b>1958</b></p>	
	<p>G.C. ARGAN, <i>Per una più meditata metodologia nella realizzazione dei film sull'arte</i>, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto-settembre 1958, p. 31.</p> <p>Mancanza di rapporto tra produzione di film sull'arte e studi critici – Necessità di un metodo condiviso per il film sull'arte – Necessità di una relazione tra film sull'arte e scuola – Indifferenza della scuola e dell'università per il documentario d'arte – Vantaggi di un'educazione all'arte anche attraverso il film.</p>



	<p>A. CALDANA, <i>Primo a Venezia il film sull'arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 9, settembre 1958.</p> <p>Resoconto della prima Mostra internazionale del film sull'arte di Venezia – Osservazioni critiche sui film di P. Haesaerts – Crisi generalizzata del film sull'arte – Breve rassegna critica dei film che hanno ricevuto menzione dalla giuria della Mostra – Trascrizione delle deliberazioni della giuria.</p>
	<p>G. VERONESE, <i>Un cortometraggio girato in Giappone: calligrafia giapponese</i>, «Ferrania. Rivista mensile di fotografia e cinematografia», anno XII, n. 4, aprile 1958, pp. 28-29.</p> <p>Recensione critica del film <i>Calligraphie japonaise</i> di Pierre Alechinsky.</p>
	<p>L. VINCA MASINI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno VII, n. 38, novembre-dicembre 1958, pp. 11-16.</p> <p>Resoconto del I Gran Premio Bergamo: composizione della giuria, paesi partecipanti, premi assegnati – Annotazioni critiche su <i>Sous le masque noire</i> (P. Haesaerts), <i>A Sculptor's Landscape</i> (J. Read), <i>La Lumière des Ténèbres</i> (C. Conrad, C. Abel), <i>Plastik 58. Kleine Schöpfungsgeschichte</i> (H. Seggelke), <i>Amedeo Modigliani</i> (N. Risi) – Mancanza di film sull'architettura di qualità – Film sull'arte contemporanea – Animazione – La scarsa presenza italiana e situazione di crisi del cortometraggio italiano.</p>
<p><b>1959</b></p>	
	<p>T. MILANI, <i>Vie del film sull'arte</i>, «La Biennale di Venezia. Rivista dell'Ente Autonomo "La Biennale di Venezia". Arte / cinema / musica / teatro», anno IX, n. 34, gennaio-marzo 1959, pp. 33-39.</p> <p>Incertezze sull'origine e sulle direzioni di sviluppo del film sull'arte – Due modelli di sviluppo: 1) puro sperimentalismo del primo dopoguerra, verso il film astratto (Eggeling, Richter, Léger, Ruttmann, Fischinger, Wiene, Bragaglia) e 2) interpretazione dell'opera d'arte attraverso il cinema nel secondo dopoguerra (Emmer-Gras, Haesaerts-Storck) – Cinedrammaturgia e cinenarrativa dell'opera d'arte in Emmer – Utilizzo degli "specifici filmici" nei film di Emmer e Haesaerts – Collaborazione di critici e storici dell'arte con cineasti: il critofilm – Film di Pasinetti – Film di Resnais – Organizzazioni internazionali: FIFA, CIDALC, Comitato Internazionale per il Cinema e le Arti Figurative – <i>Le Mystère Picasso</i> di H. G. Clouzot – Classificazione dei documentari d'arte: analisi scientifica, analisi tecnica, analisi narrativa, sintesi dell'opera omnia, sintesi regionale o temporale, sintesi biografica o storica, sintesi didattica, film sperimentale.</p>
	<p>L. VINCA MASINI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno VIII, n. 43, settembre-dicembre 1958, pp. 35-40.</p> <p>Resoconto del II Gran Premio Bergamo: composizione della giuria, paesi partecipanti, premi assegnati – Annotazioni critiche su <i>Hidden World</i> (R. Snyder), <i>Mohammedanische Baukunst</i> (K. Kirschner), <i>Città di Vespignani</i> (M. Mida), <i>Greek Sculpture</i> (B. Wright, M. Ayrton),</p>

	<p><i>Unsterblicher Zirkus</i> (H. Seggelke), <i>Kod Fotografa</i> (V. Mimica), <i>Un giorno in Barbagia</i> (V. De Seta), <i>La Lupa e La Croce</i> (A. Petrucci), <i>La Seine a rencontré Paris</i> (J. Ivens) – Film d’animazione – Alcuni interessanti film sull’arte, sull’architettura, sull’arte contemporanea.</p>
<b>1960</b>	
	<p><i>Lo studio dell’arte nella scuola preuniversitaria italiana</i>, «Critica d’arte», fascicolo speciale, anno VII, n. 40, luglio-agosto 1960, pp. 217-340.</p> <p>Inchiesta tramite questionario di undici domande sull’insegnamento della storia dell’arte nelle scuole medie e superiori – Domanda 8d: sull’utilità di viaggi d’istruzione, visite a musei, diapositive, fotografie e <i>film sull’arte</i> durante le lezioni – Settantasette risposte al questionario: venticinque docenti universitari, archivisti o direttori di istituzioni culturali, diciotto docenti di storia dell’arte e sei studenti di liceo classico, quattordici docenti di storia dell’arte in altre tipologie di scuole, tredici “cultori e interessati” (studenti universitari, docenti di lettere, pittori) – Analisi e conclusioni dei risultati a cura di C. L. Raghianti.</p>
	<p>L. DE SANTIS, <i>A Bergamo un’occasione per il documentario</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXI, n. 10-11, ottobre-novembre 1960, pp. 118-125.</p> <p>Importanza dei festival dedicati al genere documentario – Caratteristiche del Gran Premio Bergamo – La presenza del cinema d’animazione fin dalla prima edizione del Gran Premio – Breve rassegna con osservazioni critiche su alcuni film del festival, divisi nelle rispettive categorie – Meriti del Gran Premio Bergamo nelle sue prime tre edizioni.</p>
	<p>R. RENZI, <i>Poeticismo, accademia e il brutto nascosto</i>, «Cinema Nuovo», anno IX, n. 144, marzo-aprile 1960, pp. 128-133.</p> <p>Confronto tra <i>L’arte di ingannare i posteri</i> di R. Renzi e <i>Le Biccherne di Siena</i> di M. Gandin – Film d’arte con funzione di stroncatura di opere e artisti celebri: contro l’apologia e la suggestione, per un discorso critico e ragionato – Considerazioni generali sulla produzione, la legislazione, il pubblico del documentario italiano.</p>
<b>1961</b>	
	<p>P. HAESAERTS, <i>De la toile à l’écran</i>, «Critica d’arte», anno VIII, n. 47, settembre-ottobre 1961, pp. 1-5.</p> <p>Somiglianza tra tela e schermo, reciproche influenze tra pittura e cinema – Generi del film sull’arte: film sull’artista, film narrativo che utilizza le opere d’arte, film di critica d’arte (critofilm) – Poteri della camera nell’indagare l’opera d’arte – Vantaggi della presentazione delle opere d’arte attraverso il medium cinematografico – Il punto di vista del pubblico.</p>
	<p>L. DE SANTIS, <i>Il New American Cinema a Bergamo</i>, «Bianco e Nero. Rassegna di studi cinematografici», anno XXII, n. 10, ottobre 1961, pp. 40-47.</p> <p>Insuccesso della selezione di opere del New American Cinema al IV Gran Premio Bergamo – Osservazioni critiche sui film vincitori di premi o menzioni e su una selezione di altri film presentati – Appunti e perplessità sull’edizione del Gran Premio Bergamo e suggerimenti per le successive edizioni.</p>

	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno VIII, n. 43, gennaio-febbraio 1961, pp. 14-16.</p> <p>Osservazioni critiche su <i>Donald in Mathemagic Land</i> (H. S. Luske) e <i>Demain Paris</i> (M. Boschet, A. Martin), premiati al III Gran Premio Bergamo – Il disegno animato e le sue potenzialità per il film sull'arte – Schede catalografiche di <i>Sont morts les batisseurs</i> (E. Berne), <i>Arte e architettura a Ceylon</i> (H. P. Perera, G. Wickermashinghe), <i>Artisti, motivi e materiali</i> (G. Wickermashinghe).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno VIII, n. 44, marzo-aprile 1961, pp. 15-16.</p> <p>Schede catalografiche di <i>Roman Mosaics in Anatolia</i> (M. Ipsiroglu, S. Eyuboglu), <i>La scuola romana</i> (F. Maselli), <i>Greek Sculpture</i> (B. Wright, M. Ayrton), <i>Unsterblicher Zirkus</i> (H. Seggelke).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno VIII, n. 45, maggio-giugno 1961, pp. 13-16.</p> <p>Il tema narrativo impiegato diversamente in tre film sull'arte: <i>Ecce Homo</i> (B. Schmaltz), <i>Raddha e Krishna</i> (J. S. Bhowmagari), <i>Parlamentarier</i> (Jiri Jahn) – Scelta di opere di un unico autore o di più autori per illustrare una vicenda drammatica, conseguente problema dell'omogeneità artistica del film – Possibile valore critico di un film sull'arte meramente narrativo – Abusi verso le immagini artistiche per strutturare un'azione drammatica – Schede catalografiche di <i>Tanzende Hände</i> (H. Reinhard), <i>Villes-Lumière</i> (P. de Roubaix, R. Enrico), <i>Borromini</i> (P. Zeglio).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno VIII, n. 46, luglio-agosto 1961, pp. 13-15.</p> <p>Schede catalografiche di <i>La città di Vespignani</i> (M. Mida), <i>Colors in the Dark</i> (M. Ipsiroglu, S. Eyuboglu), <i>Mohammedanische Baukunst</i> (K. Kirschner), <i>Precolumbian Mexican Art</i> (E. Fulchignoni), <i>Calligraphie japonaise</i> (P. Alechisky), <i>The Artist speaks, 1 e 2</i> (J. Read), <i>Book of Festivity</i> ((M. Ipsiroglu, S. Eyuboglu).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte contemporanea a Bergamo</i>, «Critica d'arte», anno VIII, n. 48, novembre-dicembre 1961, p. 14.</p> <p>Scarsa presenza di film sull'arte al IV Gran Premio Bergamo – Osservazioni critiche su <i>Testimonianze di Guttuso</i> (L. Bizzari) e <i>Mazzacurati</i> (M. Parrella).</p>
	<p>M. VERDONE, <i>Un mistero da chiarire</i>, «Ferrania», anno XV, n. 3, marzo 1961, pp. 14-15.</p> <p>Recensione critica del film <i>Le Mystère Picasso</i> di H. G. Clouzot.</p>
<b>1962</b>	
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno IX, n. 49, gennaio-febbraio 1962, pp. 13-16.</p>

	<p>Schede catalografiche di <i>Wirrit Wirrit</i> (M. Otton), <i>Alfred Kubin, Magier der Zeichnung</i> (C. Lamb), <i>Willi Baumeister</i> (O. Domnick), <i>Black Pen</i> (M. Ipsiroglu, S. Eyuboglu), <i>La vita è un dono. Amedeo Modigliani</i> (N. Risi), <i>Sous le masque noir</i> (P. Haesaerts), <i>A Sculptor's Landscape – Henry Moore</i> (J. Read), <i>Images from the Sea – The Painter John Little</i> (P. Falkenberg, H. Namuth), <i>Mistrz Nikifor</i> (J. Lomnicki), <i>Coventry Cathedral</i> (D. Shaw Ashton).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte</i>, «Critica d'arte», anno IX, n. 50, marzo-aprile 1962, pp. 15-16.</p> <p>Schede catalografiche di <i>Architettura del Rhodope</i> (C. Kostov), <i>Les colonnes de Strzelno</i> (T. Jaworski), <i>Ordre et beauté par l'urbanisme</i> (P. Haesaerts), <i>Le sculpteur Chubin</i> (I. Lotoski).</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Film sull'arte. Film italiani su Giotto</i>, «Critica d'arte», anno IX, n. 51, maggio-giugno 1962, pp. 15-16.</p> <p>Schede catalografiche dei film sull'arte italiani dedicati a Giotto: <i>Assisi</i> (V. Gallo, 1930), <i>Assisi</i> (A. Blasetti, 1932), <i>Dramma di Cristo</i> (L. Emmer, E. Gras, 1940, riedito 1948), <i>Cantico delle creature</i> (L. Emmer, 1943), <i>Giotto</i> (Cineteca Scolastica, 1943), <i>Giotto – La Cappella degli Scrovegni</i> (G. Pellegrini, 1943), <i>La favola di Giotto</i> (G. Chili, 1950), <i>Giotto ad Assisi</i> (G. Morelli, 1953), <i>Secondo Giotto</i> (C. Mariani dell'Anguillara, 1953), <i>Giotto a Padova</i> (A. di Ciulla, 1957).</p>
	<p>R. MONTI, <i>Film sull'arte. V Gran Premio Bergamo</i>, «Critica d'arte», anno IX, n. 53-54, settembre-dicembre 1962, pp. 28-32.</p> <p>Giudizio negativo sulla selezione di film sull'arte del V Gran Premio Bergamo e sui film vincitori dei premi – Osservazioni critiche su alcuni film sull'arte italiani in concorso – Osservazioni critiche su alcuni film della sezione “film d'arte” – Film d'animazione.</p>
	<p>C. L. RAGGHIANI, <i>Radio, televisione ed arti</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno X, n. 57, maggio-giugno 1962, pp. 64-73 (tratto da <i>Il Mondo</i>, 13 e 20 marzo 1962), poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Critica d'arte», anno XII, nuova serie, fascicolo 76, dicembre 1965, pp. 3-5, modificato e col titolo <i>Televisione arte cultura</i>, seguito dal testo della relazione <i>Radiotelevisione e cultura</i> tenuta al Convegno nazionale sulla televisione (Palazzo Braschi, Roma, 10-11 febbraio 1962), pp. 65-72.</li> </ul> <p>Presenza di trasmissioni sulle arti figurative nella radio e nella televisione nel triennio 1958-1960 – Scarsa presenza della cultura artistica nella RAI – Limitazioni di tempi e di soggetti trattati, ristrettezza dei gruppi incaricati alla programmazione culturale – Doveri della RAI di assicurare il più ampio spettro culturale ai suoi utenti – Basso livello medio delle trasmissioni sulle arti – Assenza di film sull'arte nella programmazione RAI – Analisi dei temi trattati – RAI lontana dalla missione di esautività e obbiettività nelle sue trasmissioni – (Pseudo)selezione culturale della RAI spesso dannosa per gli spettatore, incapace di dare conto della situazione artistica nazionale e internazionale – Carattere essenzialmente auditivo della radio e della televisione – Discrepanza tra fini ideali del servizio radiotelevisivo e la sua gestione reale – Ruolo marginale assegnato all'arte nella vita e nella società contemporanea riflesso dalla radio e dalla televisione.</p>
	<p>M. VERDONE, <i>La V Mostra del film sull'arte: registi e artisti sottovoce</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIII, n. 6, giugno 1962, pp. 74-77.</p>

	<p>Selezione mediocre e deludente dei film della V Mostra del film sull'arte di Venezia – Quasi totale assenza di documentari italiani – Concorrenza tra Gran Premio Bergamo e Mostra di Venezia – Osservazioni critiche sui film premiati – Deliberazioni della giuria della Mostra.</p>
<p><b>1963</b></p>	
	<p><i>Situazione immutata</i>, «Critica d'arte», anno X, n. 59-60, settembre-dicembre 1963, pp. 23-24.</p> <p>Situazione di crisi del film sull'arte in Italia e in Europa – Problemi del film documentario – Necessità di iniziative legislative, produttive e distributive da parte dei singoli paesi – Appello per una legge del cinema che tenga in considerazione il documentario e riformi il sistema di assegnazione dei premi di qualità – Problema maggiore: la distribuzione e il pubblico – Sale esclusive per film documentari, proiezioni di documentari nelle scuole.</p>
	<p>P. PIEROTTI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «Critica d'arte», anno X, n. 55, gennaio-febbraio 1963, pp. 12-16.</p> <p>Schede catalografiche dei film sull'arte del V Gran Premio Bergamo: <i>Les Dieux</i> (J. Godbout, G. Dufaux), <i>Lucania di Levi</i> (M. Mida Puccini), <i>Brasilia capitale della speranza</i> (E. Gras, M. Craveri), <i>Casorati</i> (M. Mida Puccini), <i>Sicilia anno mille</i> (C. Sofia), <i>Il pittore di stanze</i> (A. Casadio), <i>I volti di Giacomo Porzano</i> (M. Mida Puccini), <i>Quel potere di Bentivegna</i> (U. la Rosa), <i>Dialogo con il pittore</i> (L. Bizzarri), <i>Dialogo con la materia</i> (E. Moscatelli), <i>Kathe Kollwitz</i> (G. Angella).</p>
	<p>P. PIEROTTI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «Critica d'arte», anno X, n. 57-58, maggio-agosto 1963, pp. 15-17.</p> <p>Schede catalografiche dei film sull'arte del V Gran Premio Bergamo: <i>Samy Molcho, über di Pantomime</i> (R. Scheinpfung), <i>Le monde de Rutsch</i> (Production Tanit), <i>Trzej muzikanci</i> (A. Holender, A. Ramlau), <i>Bayanihan</i> (A. e R. Snyder), <i>Het palet van de glazenier</i> (K. Demesmaeker), <i>The Dance of the Angels</i> (T. Burstall).</p>
	<p>P. PIEROTTI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «Critica d'arte», anno X, n. 59-60, settembre-dicembre 1963, pp. 15-22.</p> <p>Schede catalografiche dei film sull'arte del V Gran Premio Bergamo: <i>A Valparaiso</i> (J. Ivens), <i>Canal Grande</i> (C. L. Raggianti), <i>Le plus grand tableau du monde</i> (J.C. Huisman), <i>Un an au Middelheim</i> (F. Geilfus), <i>Historia de un ballet</i> (J. Massip), <i>Hieronymus Bosch</i> (F. Weyergans), <i>Gandhara Art</i> (S. M. Agha), <i>Acropoli</i> (G. Nicastro, F. Vedovello), <i>Palissades</i> (G. Potignac), <i>Etude</i> (N. Tocheva), <i>Boris Sciukin</i> (A. Kustov), <i>L'art nègre</i> (E. Berne), <i>L'homme à la pipe</i> (R. Leenhardt), <i>Arte programmata</i> (B. Munari, M. Piccardo), <i>Aranymetzes</i> (G. Tacacs), <i>Grosse im Kleinen – Der Bildhauer Alfred Lörcher</i> (C. Lamb), <i>Renk Duvarlari</i> (P. Biro), <i>Henry Moore, London 1940-1942</i> (A. M. Roland), <i>La pittura d'oggi in Messico</i> (G. Angella), <i>Storbi i Stobeske</i> (H. Hasselbach), <i>Turchiaro, l'uomo e gli animali</i> (L. di Gianni), <i>Bauhutte 63</i> (W. Hart), <i>L'orto del destino</i> (A. Caldana), <i>Krsto Hegedusich</i> (M. Feman), <i>Galina Ulanova</i> (L. Kristi, M. Slavinskaia), <i>Sculpture</i> (F. Geilfus), <i>Uomini e cose di Bruno Caruso</i> (M. Mida Puccini), <i>Le favole di Tabusso</i> (A. Casadio), <i>Francis Bacon. Paintings 1944-1962</i> (D. Thompson), <i>Enek a Vasrol</i> (A. Kollanyi), <i>La promenade enchantée</i> (J. Barral), <i>De werkelijkheid van Karel Appel</i> (J. Vrijman).</p>

	<p>P. PIEROTTI, <i>Gran Premio Bergamo</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno XI, n. 66, novembre-dicembre 1963, pp. 54-60.</p> <p>Resoconto del VI Gran Premio Bergamo: composizione della giuria, paesi partecipanti, premi assegnati – Annotazioni critiche su <i>Bauhutte 63</i> (W. Hart) e <i>Storbi i stobeske</i> (H. Hasselbach) – Livello mediocre o basso dei film sull'arte contemporanea, didattici – Osservazioni su <i>L'Art nègre</i> (E. Berne) – Film d'animazione.</p>
<b>1964</b>	
	<p><i>Un critofilm d'arte su Michelangiolo</i>, «SeleArte. Rivista bimestrale di cultura selezione informazione artistica internazionale», anno XII, n. 72, novembre-dicembre 1964, poi in</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Critica d'arte», anno XI, nuova serie, Fascicolo 65-66, novembre 1965, pp. 61-63 come <i>Nota sulla realizzazione</i>, seguito da <i>Opinione della critica</i>, pp. 63-72 (selezione di recensioni critiche sul critofilm tratte da «Il Resto del Carlino», «La Stampa», «La Nazione», «Corriere della Sera», «La Voce Repubblicana», «Vie Nuove», «Momento Sera»).</li> </ul> <p>Presentazione ai lettori del critofilm di C. L. Ragghianti <i>Michelangiolo</i>, realizzato per le onoranze a Michelangelo del 1964, presentato in anteprima al Festival di Venezia, quindi a Roma, Milano, Bologna, Firenze, Torino – Informazioni tecniche sul metodo di realizzazione – Problema della penetrazione ottica in rapporto alla penetrabilità dell'architettura – Metodologie di raffigurazione delle pitture – Caratteristiche della macchina da presa appositamente predisposta per catturare la “figura serpentina” michelangeloesca – Riprese nella Cappella Sistina.</p>
	<p>G. LETO, <i>Note sul Festival di Bergamo 1964</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXV, n 11-12, novembre-dicembre 1964, pp. 88-92.</p> <p>Bilancio positivo del VII Gran Premio Bergamo – Osservazioni critiche su alcuni documentari sull'arte contemporanea, in particolare italiani – Cinema d'animazione – Documentari puri e film d'avanguardia – Deliberazioni della giuria.</p>
	<p>C. MOLINARI, <i>Un critofilm d'arte su Michelangiolo</i>, «Critica d'arte», anno XI, nuova serie, Fascicolo 65-66, novembre 1964, pp. 53-60.</p> <p>Durata eccezionale del critofilm di Ragghianti rispetto ai comuni film sull'arte – Critofilm come equivalente a una monografia sull'intera attività di Michelangelo – Capacità del cinema di sviluppare un discorso complesso, unitario e completo sulle arti – Sperimentazioni di Ragghianti nei precedenti critofilm – Confronto tra Ragghianti critico-scrittore e Ragghianti critico-regista – Visione della macchina da presa dettata dalla struttura delle opere di Michelangelo – Unità del film data dalla continuità del movimento – Dialettica tra visione a distanza e visione ravvicinata – Perfetta aderenza del linguaggio cinematografico a quello artistico grazie all'indagine approfondita delle opere – Simbiosi del commento parlato con l'immagine – Cinque parti del critofilm – Ritmo filmico come discorso critico – Carattere scientifico del critofilm: utilizzo del cinema in senso strumentale, non creativo o autoriale.</p>
	<p>A. FREZZATO, <i>VI Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte</i>, «Ferrania», anno XVIII, n. 1, gennaio 1964, p. 18.</p>

	<p>Resoconto critico del VI Gran Premio Bergamo (1963), con indicazione dei vincitori dei premi – Polemiche sull’assegnazione del Gran Premio a <i>OK End Here</i> (R. Frank) invece che a <i>A Valparaíso</i> (J. Ivens) o <i>L’Homme seul</i> (P. Ledoux), e sull’assegnazione di alcuni premi minori.</p>
	<p>S. GIANNATTASIO, <i>I migliori, il linguaggio e le opere a basso costo</i>, «Cinema Nuovo», anno XIII, n. 168, marzo-aprile 1964, pp. 88-99.</p> <p>Inchiesta cui rispondono diverse personalità eminenti della cultura italiana, tra cui alcuni storici dell’arte – <b>Domande:</b> 1) Film più interessanti del 1964; 2) Come valutare il progresso o l’evoluzione «delle strutture tecniche e semantiche nel linguaggio del film»; valutazione del caso di <i>8 ½</i> di Federico Fellini; 3) Film più apprezzati del 1963 per la loro relazione a tematiche sociali e problemi del mondo contemporaneo; 4) Giudizio su opere a basso costo di giovani registi italiani esordienti – Risposte di <b>Carlo Giulio Argan:</b> 1) Va molto poco al cinema: <i>8 ½</i>, <i>Le mani sulla città</i> di Francesco Rosi, <i>I compagni</i> di Mario Monicelli; 2) Preferisce film che abbiano contenuto “filmico” ossia rispettino la struttura propria del cinematografo. Su <i>8 ½</i> giudizio molto positivo per via del ritmo specifico delle immagini e del film, diverso dalla struttura narrativa o figurativa di qualunque altra arte; 3) <i>Le mani sulla città</i> e <i>I compagni</i> per aver ripresentato un fatto noto con una carica emotiva tale da riattivarlo, grazie al peculiare ritmo del linguaggio filmico; 4) Domanda troppo tecnica. Giudizio molto negativo per <i>Storie sulla sabbia</i> di Riccardo Fellini per il suo “fare il verso alla pittura” – Risposte di <b>Cesare Brandi:</b> 1) Va molto poco al cinema. <i>Viridiana</i> di Luis Buñuel e <i>Jules et Jim</i> di François Truffaut 2) Qualunque opera d’arte, anche il film, contiene in sé gli elementi per il suo giudizio. Parere non favorevole verso <i>8 ½</i>, di grande interesse invece <i>L’anno scorso a Marienbad</i> di Alain Resnais; 3) <i>Le mani sulla città</i>; 4) <i>Il posto</i> di Ermanno Olmi: «bellissimo [...] non solo quale documento di una generazione, ma in quanto documento di come una generazione riesce a vedersi».</p>
	<p>R. LONGHI, <i>Appunti. Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista</i>, «Paragone Arte», anno XV, n. 169, gennaio 1964, pp. 29-38.</p> <p>Progressi nella riproduzione a colori delle opere d’arte – Contrasto tra iniziative editoriali di lusso e pubblicazioni a colori a larga tiratura – Necessità di mantenere viva e aggiornata anche la tecnica del bianco e nero – Metodologia di realizzazione del documentario <i>Carpaccio</i> (1947) con Umberto Barbaro – Necessità della presenza del critico accanto al fotografo e al fotocolorista nella ripresa delle opere – Caratteri del commento per il film <i>Carpaccio</i> – Testo del film <i>Carpaccio</i> riprodotto integralmente, accompagnato da 15 delle tavole in bianco e nero utilizzate per il film (su un centinaio totali).</p>
	<p>G. SESTAN, <i>Trentanove film sull’arte</i>, «Cinema Nuovo», anno XIII, n. 171, settembre-ottobre 1964, pp. 360-361.</p> <p>Rassegna critica sulla VI Mostra del film sull’arte di Venezia – Mancanza di un uso consapevole e compiuto del mezzo filmico – Problemi e mancanze nei film su pittura, scultura, archeologia – Ricchezza della sezione dei film su architettura e urbanistica – Selezione notevole dal punto di vista didattico, scarsa per la qualità filmica delle opere.</p>
<p><b>1965</b></p>	
	<p>G. RONDOLINO, <i>Bergamo: un panorama del film d’arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXVI, n. 10-11, ottobre-novembre 1965, pp. 129-137.</p>

	<p>Ampliamento negli anni delle categorie di film ammesse dal Gran Premio Bergamo – Possibilità di fare considerazioni su singoli autori o film, ma non sulla situazione generale di ognuna delle categorie di film proposte – Osservazioni critiche su alcuni film-ritratto (tra cui <i>Antonio Ligabue, pittore</i> di R. Andreassi, <i>Michelangelo Antonioni</i> di G. Mingozzi, <i>The Days of Dylan Thomas</i> di R. McKenna), film sperimentali, film a soggetto, film d’animazione – Elenco dei film, divisi per nazionalità, presentati al Gran Premio Bergamo.</p>
	<p>G. RONDOLINO, <i>Film d’arte e sull’arte a Bergamo</i>, «Ferrania», anno XIX, n. 11, novembre 1965, pp. 19-21.</p> <p>Resoconto dell’VIII Gran Premio Bergamo e analisi critica di alcuni dei film più interessanti della rassegna: <i>Dvoje</i> (B. Ruz), <i>The Days of Dylan Thomas</i> (R. McKenna), <i>Timepiece</i> (J. Henson), <i>The Existentialist</i> (L. Prochnik), <i>J.S. Bach Fantasie G Moll</i> (J. Svankmajer), <i>Encore Paris</i> (F. Rossif), <i>Antonio Ligabue, pittore</i> (R. Andreassi), <i>Michelangelo Antonioni</i> (G. Mingozzi).</p>
<b>1966</b>	
	<p>R. B., <i>Film sull’arte senza arte</i>, «Cinema Nuovo», anno XV, n. 183, settembre-ottobre 1966, p. 349.</p> <p>Sulla VII Mostra del film sull’arte di Venezia – Giudizio negativo sulla selezione: quasi tutti i film equivocano il rapporto che dovrebbe intercorrere tra opera d’arte e linguaggio cinematografico – Resoconto dei premi assegnati dalla giuria.</p>
	<p>E. CRISPOLTI, <i>Arte figurativa e film documentario</i>, «Cinema documentario», n. 1-2, 1966, pp. 27-38.</p> <p>Possibilità del cinema di essere uno strumento <i>specifico e necessario</i> (ossia <i>insostituibile</i> col saggio letterario) per la critica d’arte – Ruoli, rapporti e compiti reciproci tra cineasta e critico d’arte per un’autentica critica d’arte cinematografica – Qualunque intervento di realizzazione filmica è un’interpretazione critica dell’opera: inutilità di una distinzione tra film illustrativo e film critico – I casi di Emmer e Longhi – Il critofilm di Raggianti – Riflessioni di Paul Haesaerts – Elementi del linguaggio filmico atti a una critica delle arti: movimento, montaggio, schemi chiarificatori, riferimenti visivi interni ed esterni al mondo dell’arte – Film sull’artista: la ricostruzione storico-ambientale dell’opera e della sua genesi – Musica e commento parlato – Critica d’arte filmica come espressione del “pensiero visivo” della civiltà dell’immagine.</p>
	<p>F. DORIGO, <i>Vitalità della Mostra sul film d’arte</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXVII, n. 9-10, settembre-ottobre 1966, pp. 75-78.</p> <p>Successo della Mostra sul film sull’arte – Possibilità del cinema di una contaminazione con altre forme artistiche – Tre gruppi principali di film presentati alla Mostra: 1) illustrazione o presentazione di un artista, 2) ricreazione del mondo di un artista, 3) film d’artista, sperimentali – Varietà di proposte, al di là del modello del film critico sulle arti figurative – Deliberazioni della giuria.</p>
	<p>G. RONDOLINO, <i>Bergamo: dal «film d’arte» al «film d’autore»</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXVII, n. 9-10, settembre-ottobre 1966, pp. 89-99.</p>



	<p>Necessità di incrementare i festival specializzati piuttosto che quelle generici – Allargamento del Gran Premio Bergamo al campo del «film d'autore», ma senza perdita di identità o di scopo della rassegna – Osservazioni critiche sui lungometraggi a soggetto – Film d'animazione – Film sull'arte contemporanea e film sulle arti per la televisione – Premi assegnati ed elenco di tutti i film del Gran Premio Bergamo.</p>
<b>1967</b>	<p>E. CRISPOLTI, <i>Specificità dell'inchiesta filmica sulle arti figurative</i>, «Cinema documentario», n. 3-4, 1967, pp. 62-73.</p> <p>Distinzione teorica tra documentario critico e inchiesta sulle arti figurative – Capacità testimoniale, immediatezza comunicativa, carattere sociologico dell'inchiesta – Le inchieste sulle opere, gli artisti, il processo di creazione: tipologie di inchieste di argomenti storico – Tipologie di inchieste di argomento contemporaneo e con artisti viventi – Altre tipologie di inchieste: sul pubblico, sul gusto di un'epoca o un ambiente, sui musei, sulle metodologie critiche – Rapporto tra oggettività e soggettività, denotazione e connotazione: verso un'«obbiettiva soggettività» – Critico d'arte come autore di un'inchiesta – L'inchiesta sulle arti nella cultura di massa attraverso i mass media (filmico e televisivo).</p>
	<p>A. FREZZATO, <i>IX Gran Premio Bergamo</i>, «Ferrania», anno XXI, n.1, gennaio 1967, pp. 38-39.</p> <p>Resoconto del IX Gran Premio Bergamo, suddiviso nelle categorie “film d'autore” e “cortometraggi d'arte” – Recensioni critiche di alcuni film presentati nella sezione “film d'autore”.</p>
<b>1968</b>	<p>E. COMUZIO, <i>Bergamo XI: ricchezza e ambiguità</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXIX, n 11-12, novembre-dicembre 1968, pp. 85-105.</p> <p>Giudizio negativo non sulla selezione di film presentata ma sulla mancata assegnazione dei premi maggiori, senza precise motivazioni da parte della giuria del festival – Novità positive del festival – Dubbi sul festival: 1) ruolo della giuria, 2) mancanza di una caratterizzazione identitaria, 3) mancanza di un'offerta di servizi adeguata (conferenze stampa, dibattiti) accanto alla presentazione dei film – Osservazioni critiche su alcuni film a soggetto del festival, in particolare dell'Est Europa – L'antologica su Kon Ichikawa e la retrospettiva sui fratelli Vasil'ev – Trascrizione della relazione di selezione e premiazione della giuria del festival.</p>
	<p>G. RONDOLINO, <i>Bergamo: sì al film di ricerca</i>, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 1-2, gennaio-febbraio 1968, pp. 91-102.</p> <p>Proliferazione dei festival e conseguente necessità di specializzazione di ognuno di essi – Giudizio positivo sulla funzione specifica dal Gran Premio Bergamo nell'ambito del “film d'autore” – Osservazioni critiche sui lungometraggi a soggetto d'autore – Breve paragrafo sui cortometraggi d'arte, d'animazione e di sperimentazione, di qualità generale modesta – Elenco dei premi assegnati.</p>

G. ZARO, *Ampia la mostra del film sull'arte ma con un "Gran Premio" immeritato*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XXIX, n 11-12, novembre-dicembre 1968, pp. 31-34.

Sintetico resoconto della Mostra del film sull'arte di Venezia, avvenuta nonostante le contestazioni – Film didattico-illustrativi – Film italiani – Giudizio negativo sull'assegnazione del Gran Premio Leone di San Marco e del Premio Bright (di 1 milione di lire) a *Chaim Soutine* di Jack Lieberman – Film sperimentali ed elettronici.

---

**1970**

---

*Pasticciaccio '70 a Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXXI, fascicolo 9/10, settembre-ottobre 1970, pp. 69-71.

Resoconto dell'edizione del 1970 del Gran premio Bergamo, svoltasi regolarmente nonostante la contestazione del 1969 – Motivi per cui la contestazione del 1969 non ha raggiunto gli obiettivi sperati – Ulteriori rivendicazioni e accordi per una modifica sostanziale del festival dal 1971.

---

E. COMUZIO, *Quel pasticciaccio del Gran Premio Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXXI, fascicolo 1/4, gennaio-aprile 1970, pp. 219-225.

Resoconto dell'edizione contestata e annullata del Gran Premio Bergamo del 1969 – Storia del Gran Premio e aspetti contestati fin dalla prima edizione – Cronaca dettagliata della contestazione alla XII edizione del Gran Premio.

# ANALISI GRAFICA DEI CATALOGHI STORICI PRODOTTI DA IIFA E FIFA (1949-1966)

Sono riportati in grafico, per ogni catalogo, la classificazione per paese produttore e per soggetto dei film.

Nel caso il catalogo operi già, nei suoi apparati per la consultazione, una classificazione per soggetto, sono state mantenute le categorie presenti nella pubblicazione. In caso contrario, la classificazione per soggetto è stata desunta, con la maggior accuratezza possibile, dai titoli e dalle brevi sinossi dei film. Le categorie utilizzate in questa eventualità sono:

- Pittura-Disegno-Miniatura;
- Incisione-Stampa;
- Scultura;
- Arti applicate-Artigianato-Design (compresi gli *how to do films*);
- Architettura-Urbanistica;
- Archeologia-Etnografia;
- Animazione-Film astratto-Film d'artista;
- Musei-Collezioni;
- Fotografia-Cinema;
- Varie (film di rievocazione storica; film dedicati a personaggi, eventi celebri o movimenti culturali rievocati tramite opere d'arte; film di estetica delle arti; film enciclopedici sulla storia dell'arte; visite a scuole e accademie di belle arti, associazioni d'amatori d'arte, istituti di restauro; film turistici e folklorici su una regione, un'area, una provincia ecc.).

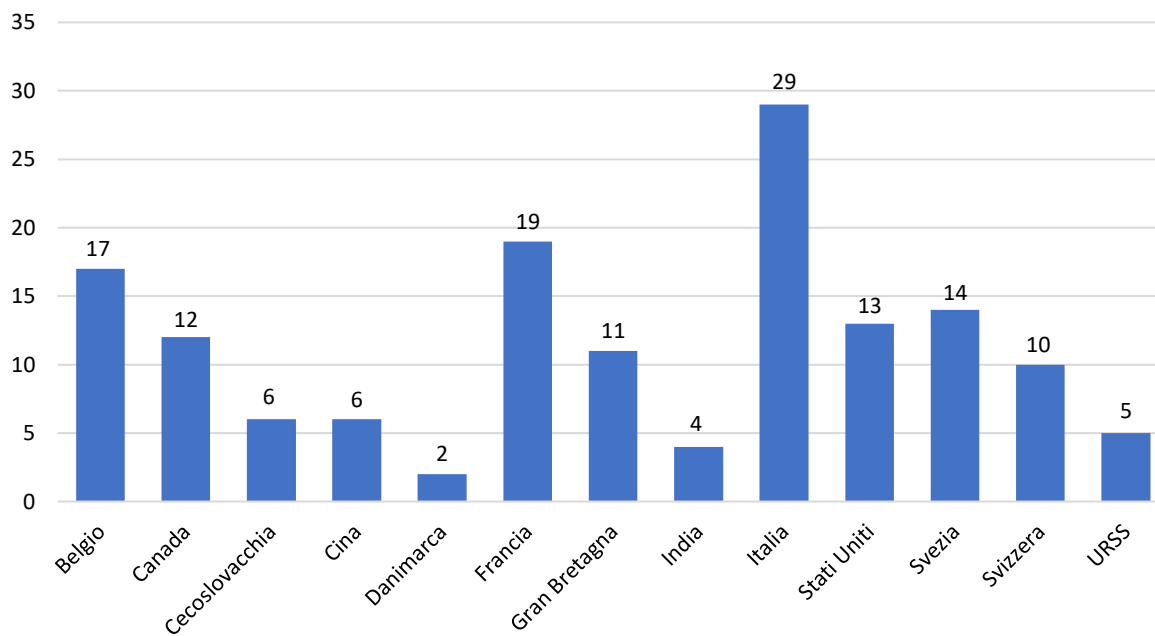
Solo per i cataloghi che forniscono, nei loro apparati, anche una terza classificazione per tipologia di pubblico di destinazione, questa è stata tradotta in un apposito grafico.

## Le film sur l'art, numero speciale di «Les Art Plastiques», Bruxelles 1949

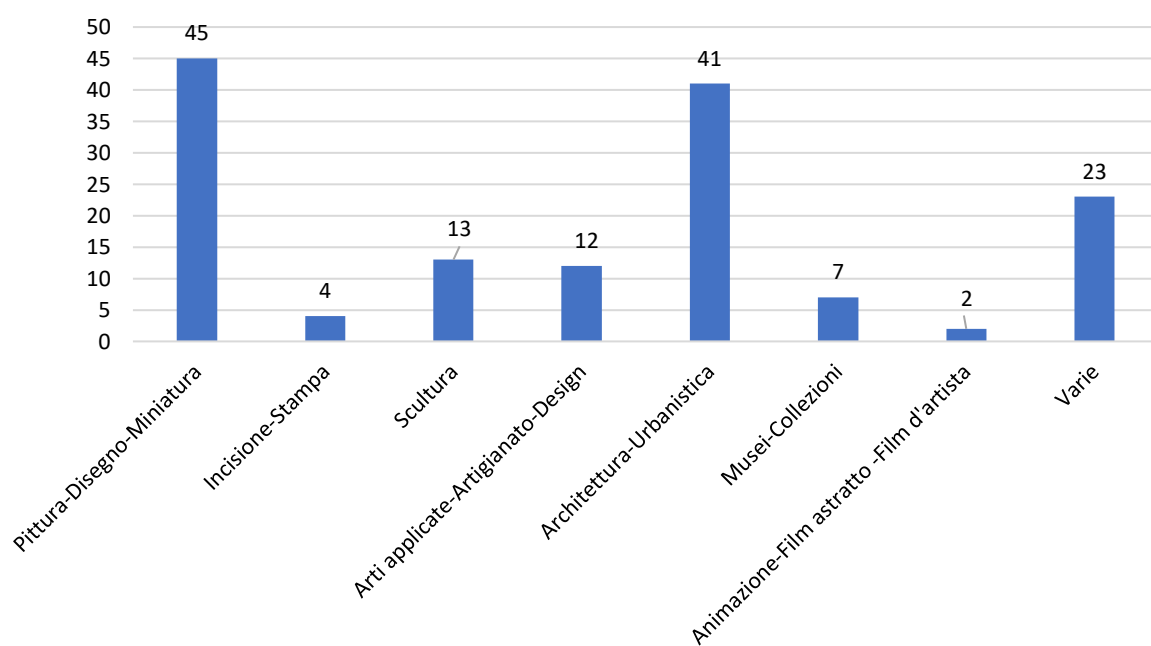
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, la classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



### SOGGETTO DEL FILM

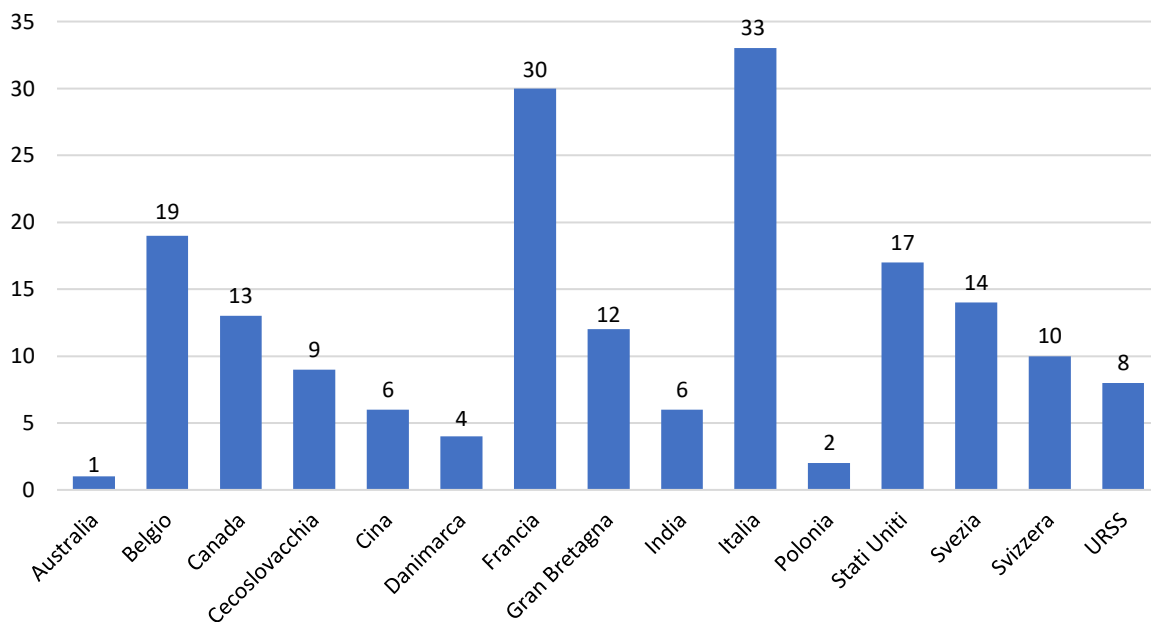


Luc Haesaerts (a cura di), *Le film sur l'art*, «Les Beaux-Arts», Bruxelles 1950

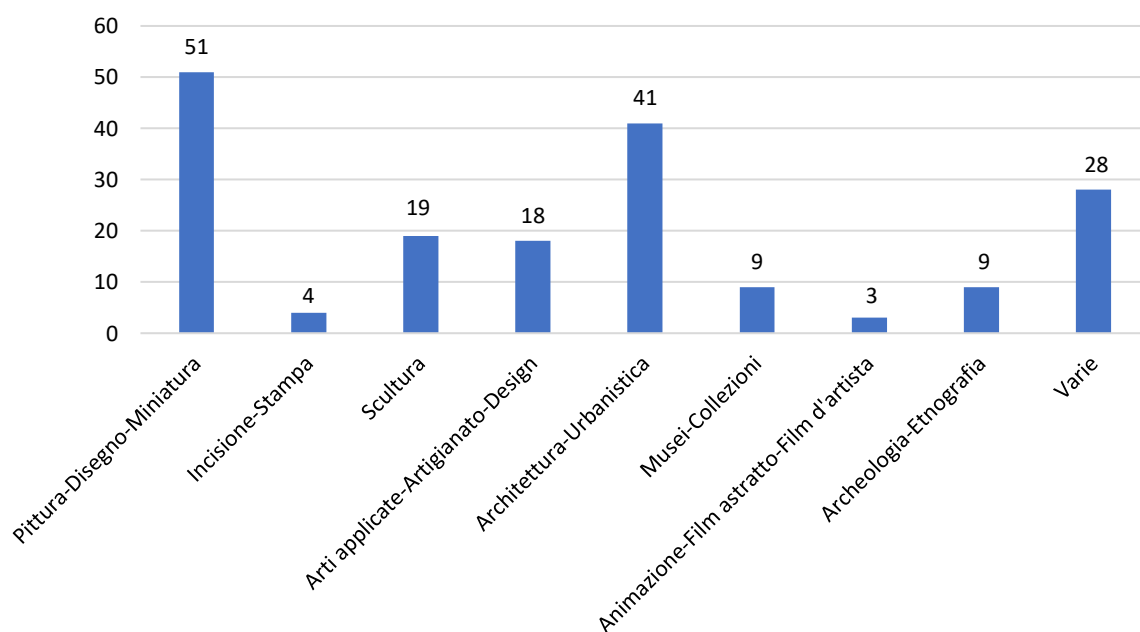
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



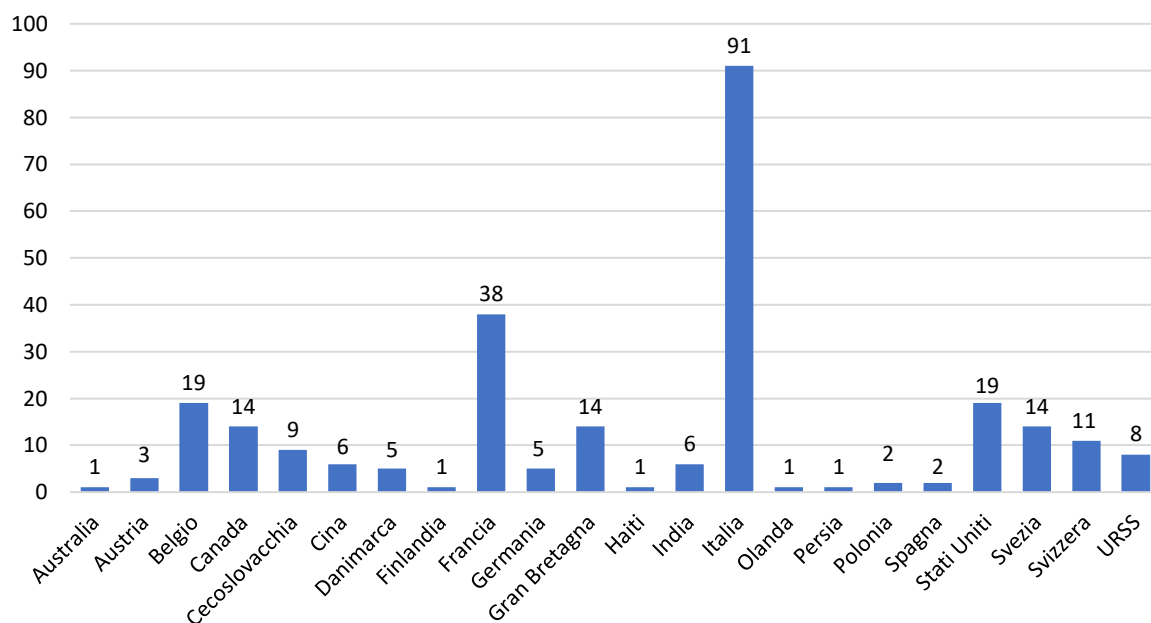
### SOGGETTO DEL FILM



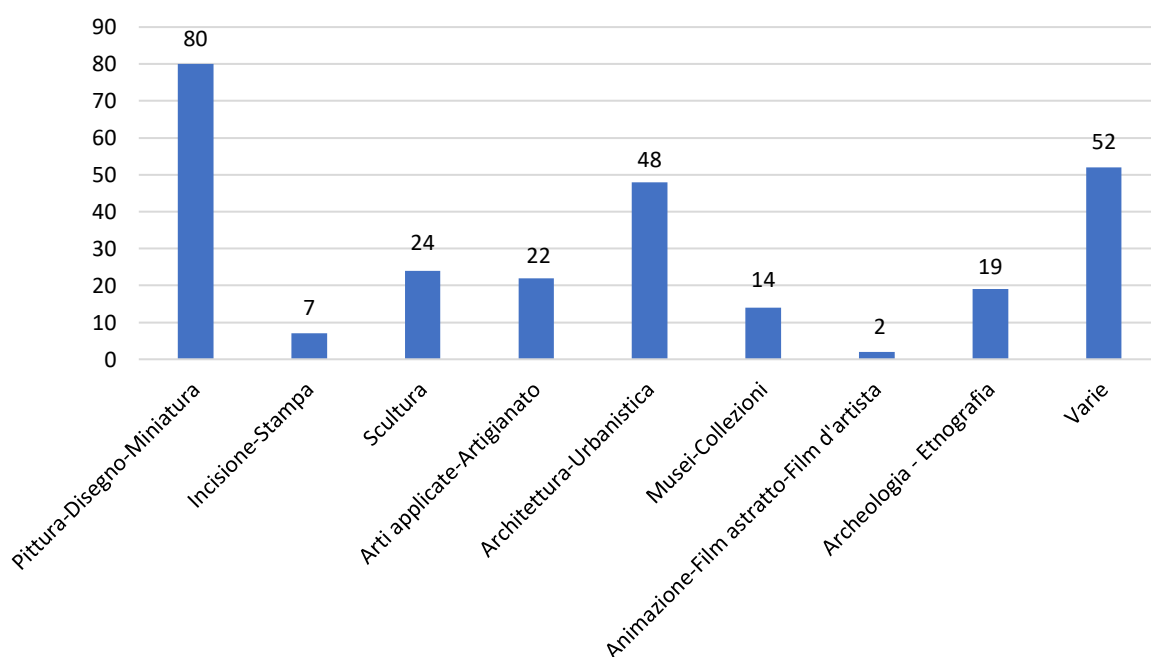
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



### SOGGETTO DEL FILM



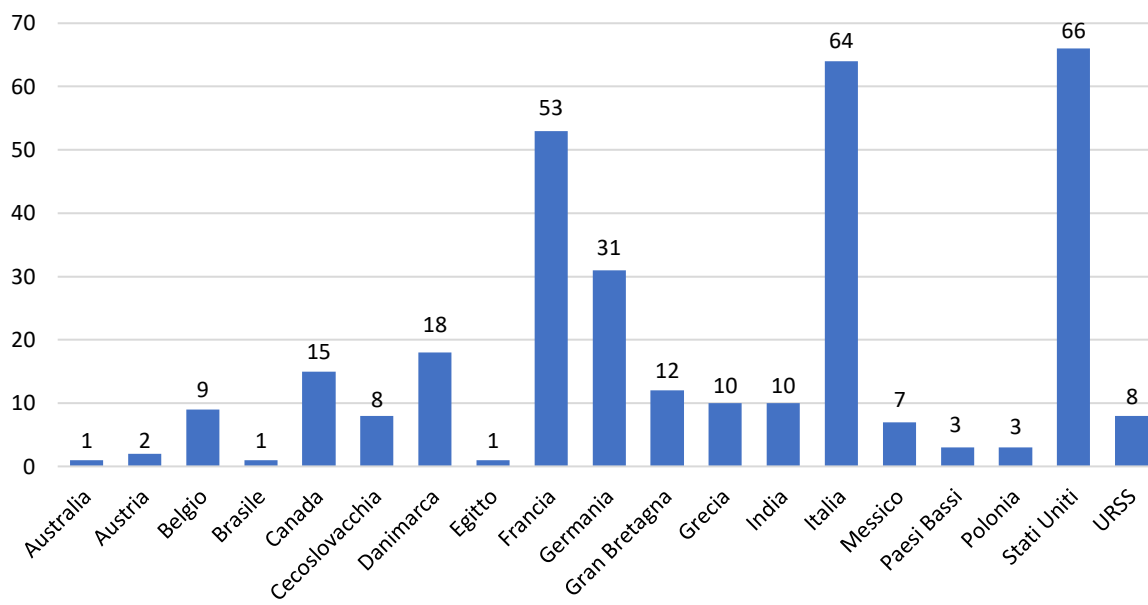
## Le film sur l'art. Bilan 1950, Unesco, Parigi 1951

Aggiornamento del catalogo del 1949.

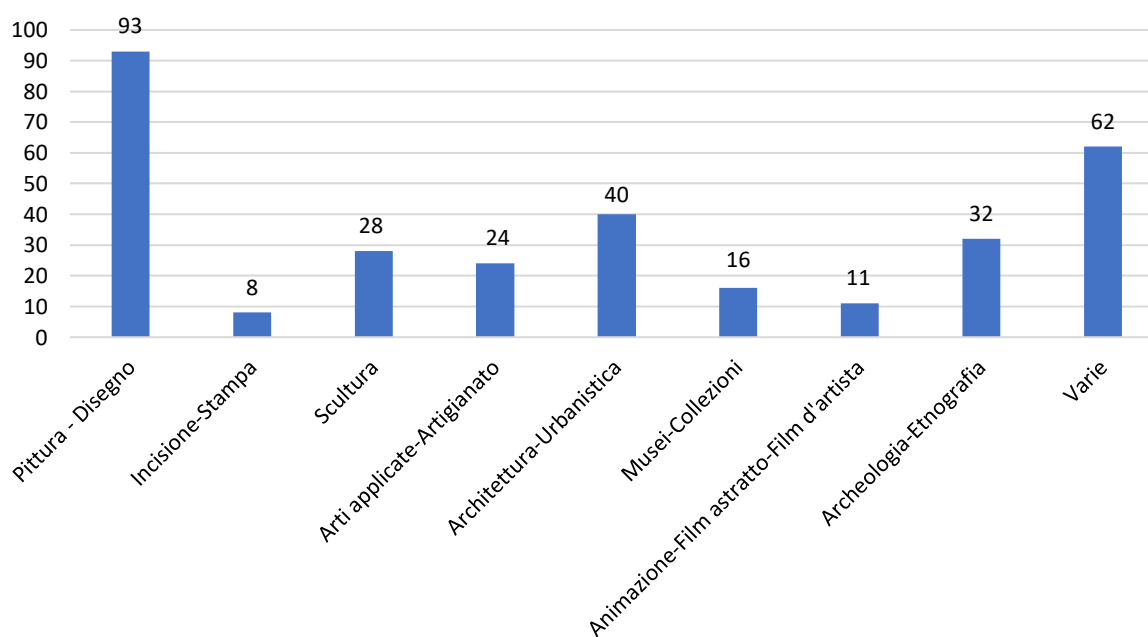
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



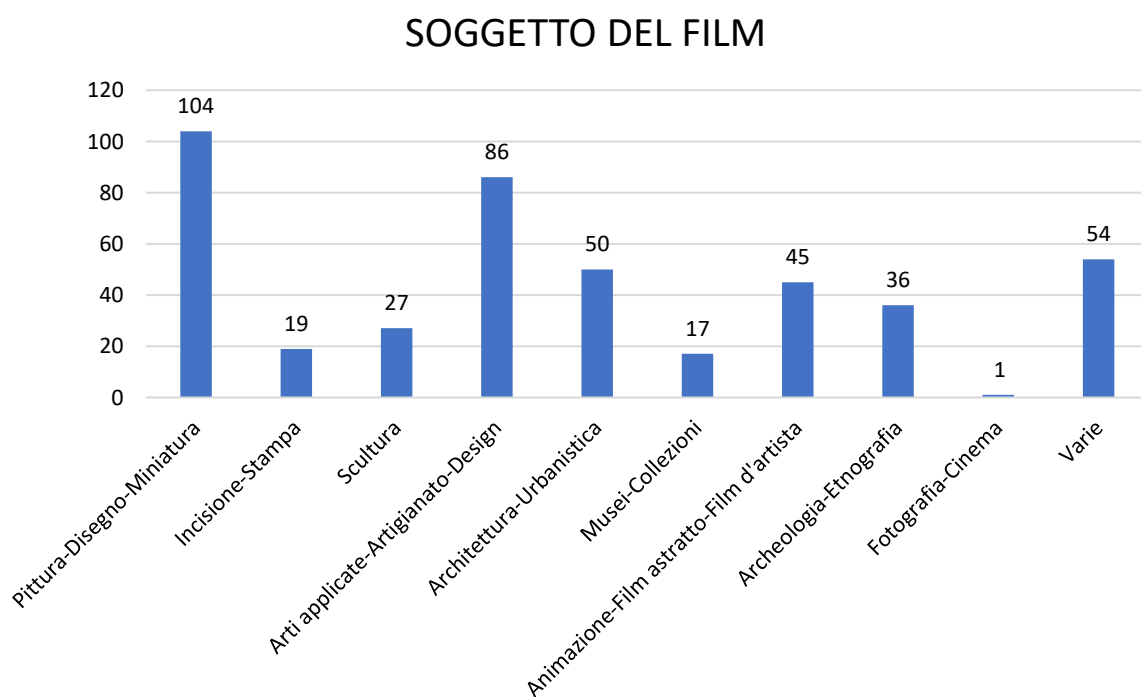
### SOGGETTO DEL FILM



William McK. Chapman (a cura di), *Films on Art*, AFA, New York 1952

Il catalogo presenta i film in ordine alfabetico: non è indicata nessuna classificazione né per soggetto, né per paese produttore, ma vengono forniti solo gli estremi della casa di distribuzione o dell'istituzione culturale cui rivolgersi per ottenere il film sul territorio nordamericano. Non è stato possibile, in diversi casi, determinare con certezza la nazionalità dei film citati; si fornisce quindi, desunta dai titoli e dalle sinossi con la maggior accuratezza possibile, soltanto una classificazione per soggetto.

Si notino l'alto numero di film relativi alla categoria *Arti applicate-Artigianato-Design*, riferibile alla grande quantità di *how to do films* utilizzati frequentemente nelle scuole, nelle accademie di belle arti e nelle università americane, e la notevole presenza, rispetto ai cataloghi europei, di film astratti o d'animazione, nella quasi totalità dei casi di provenienza canadese o statunitense.



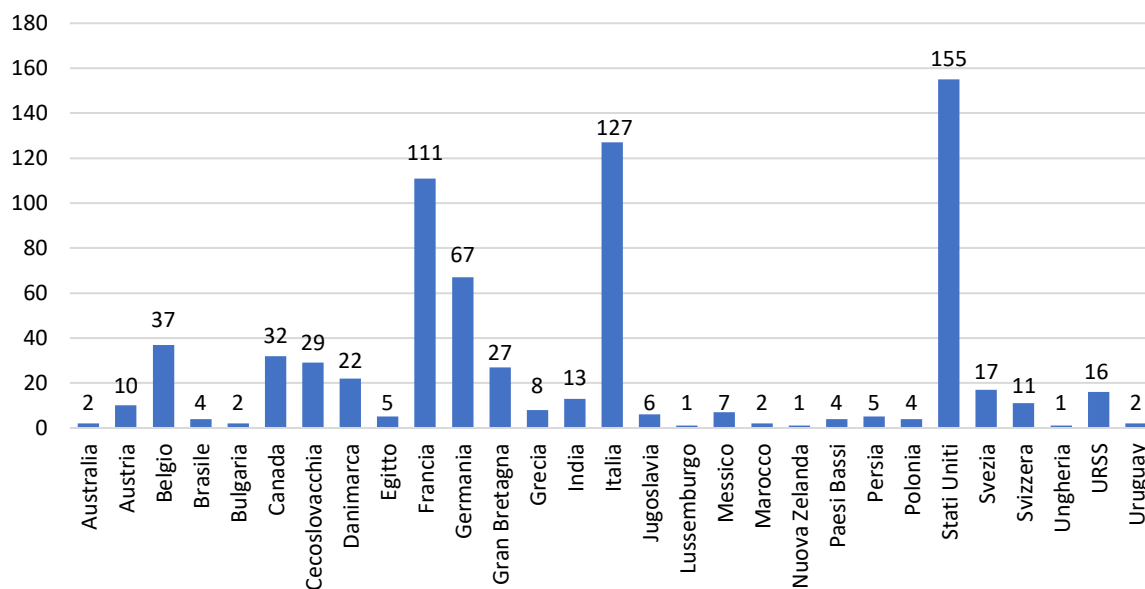


Francis N. Bolen (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, Unesco, Parigi 1953

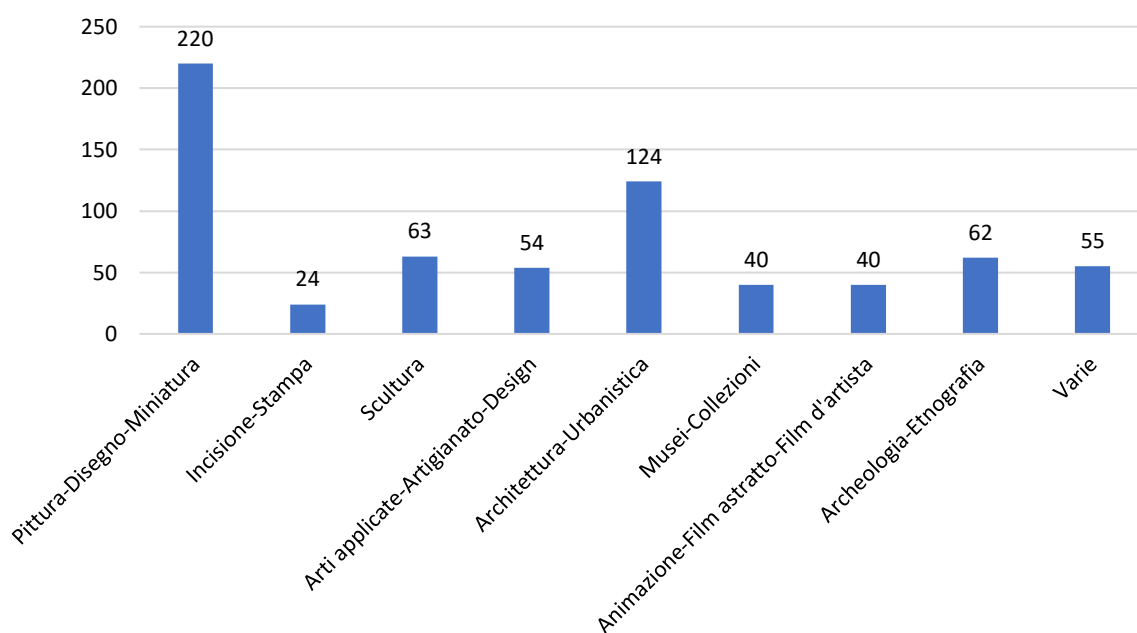
Il catalogo rappresenta la summa, aggiornata, dei repertori del 1949, 1950 e del *Bilan* del 1951; è presente la classificazione per paese.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



### SOGGETTO DEL FILM

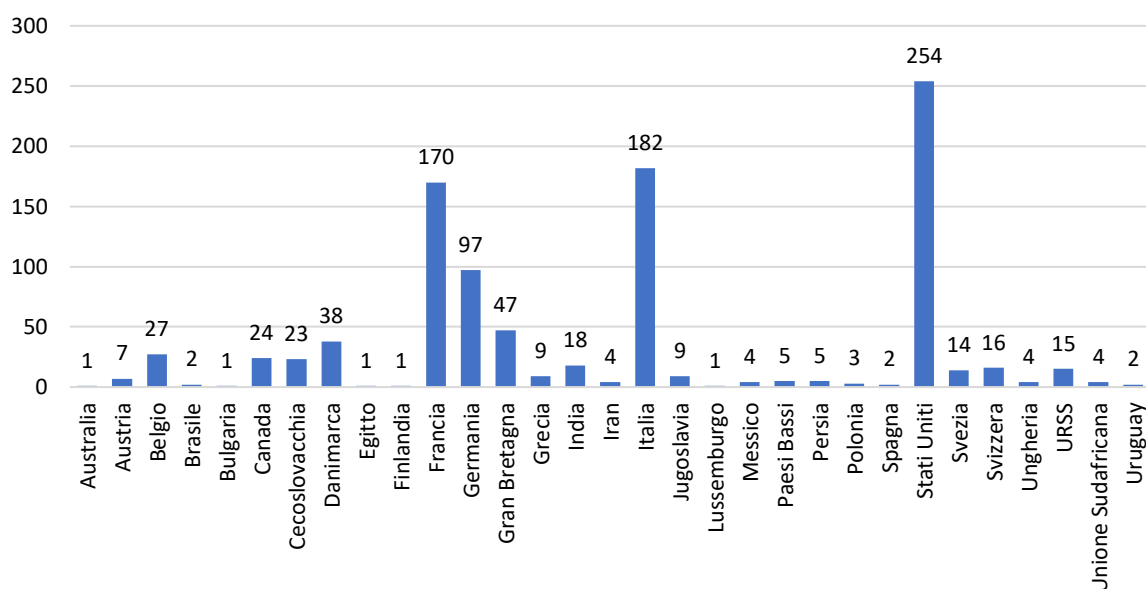


Carlo Ludovico Ragghianti (a cura di), *Le film sur l'art: répertoire général international des films sur les arts*, IIFA con Ed. dell'Ateneo, Roma 1953

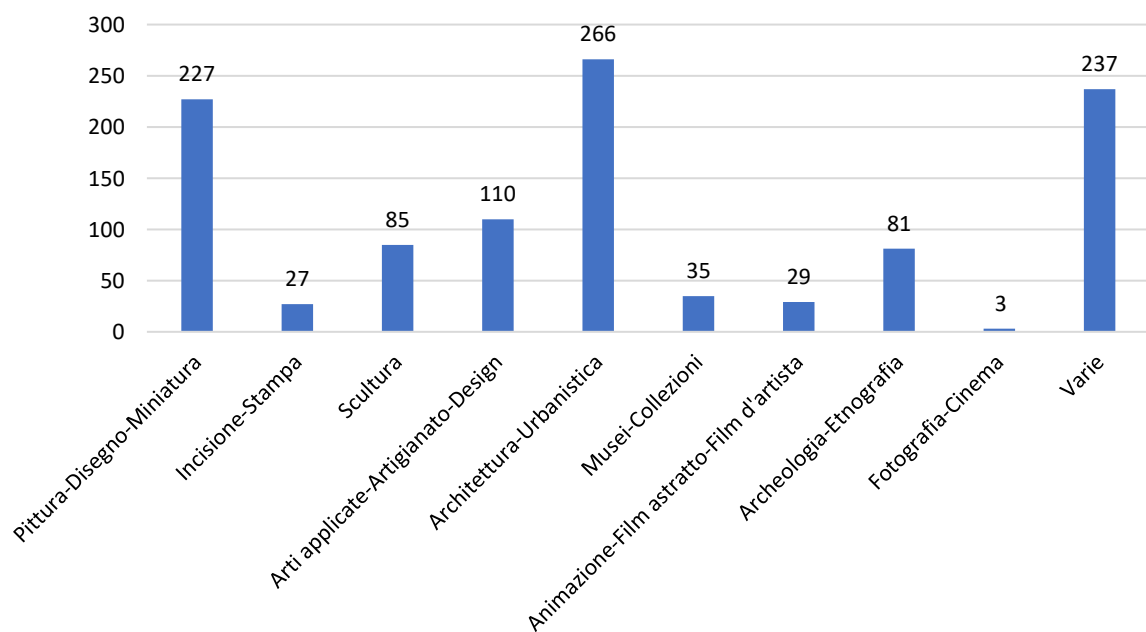
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

### PAESI PRODUTTORI



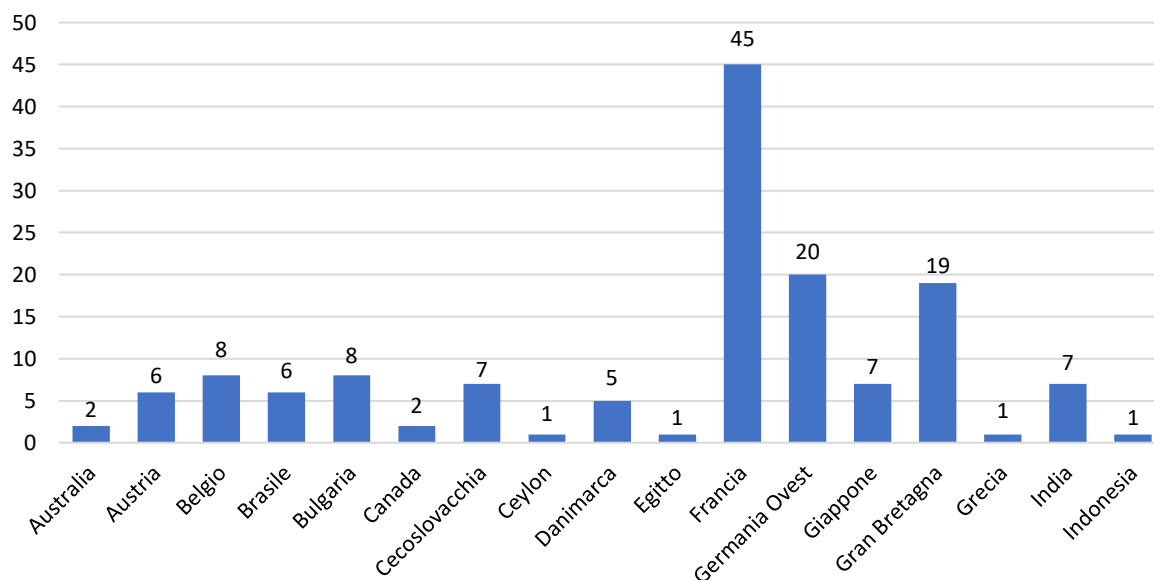
### SOGGETTO DEL FILM



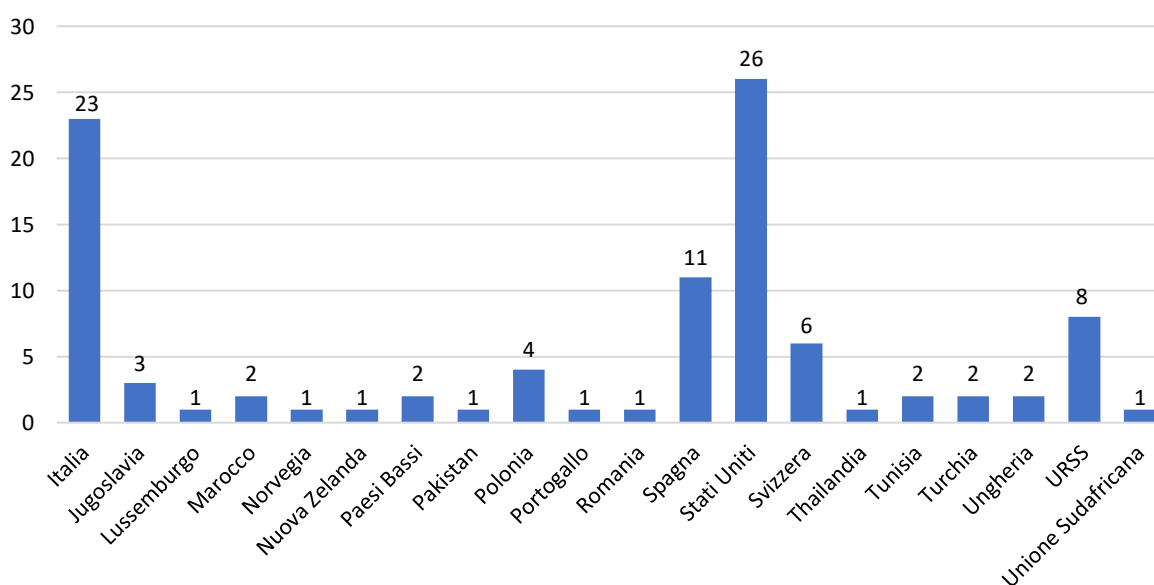
*Films sur l'art. 1960 Architecture, FIFA con il supporto dell'Unesco, Parigi 1960*

Nel catalogo sono presenti le classificazioni per paese produttore, soggetto del film e pubblico di riferimento, che sono state quindi riportate nei grafici così come indicate nella pubblicazione. Le categorie delle ultime due classificazioni non sono esclusive, dunque il medesimo film può essere rubricato sotto più d'una di esse.

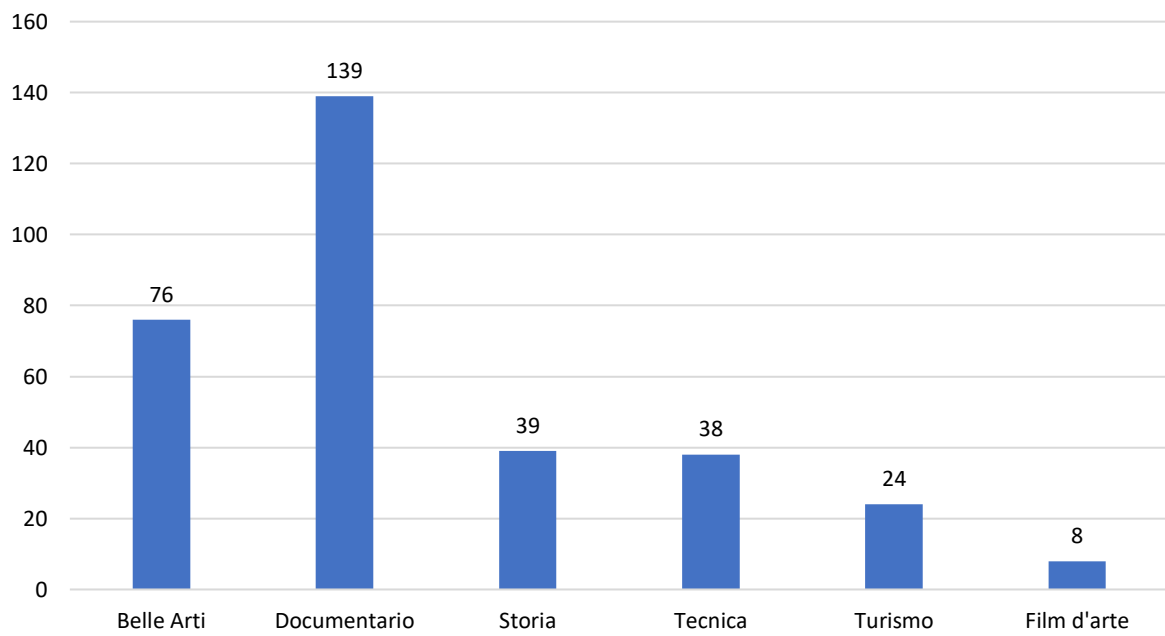
**PAESI PRODUTTORI (I)**



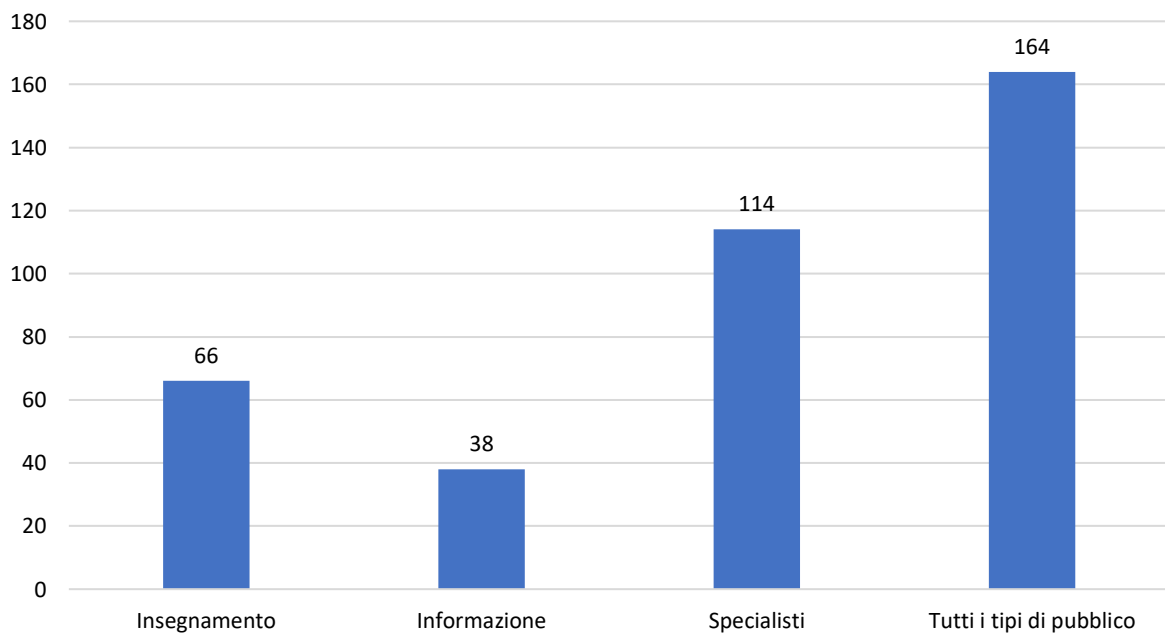
**PAESI PRODUTTORI (II)**



## SOGGETTO DEL FILM



## TIPOLOGIA DI PUBBLICO



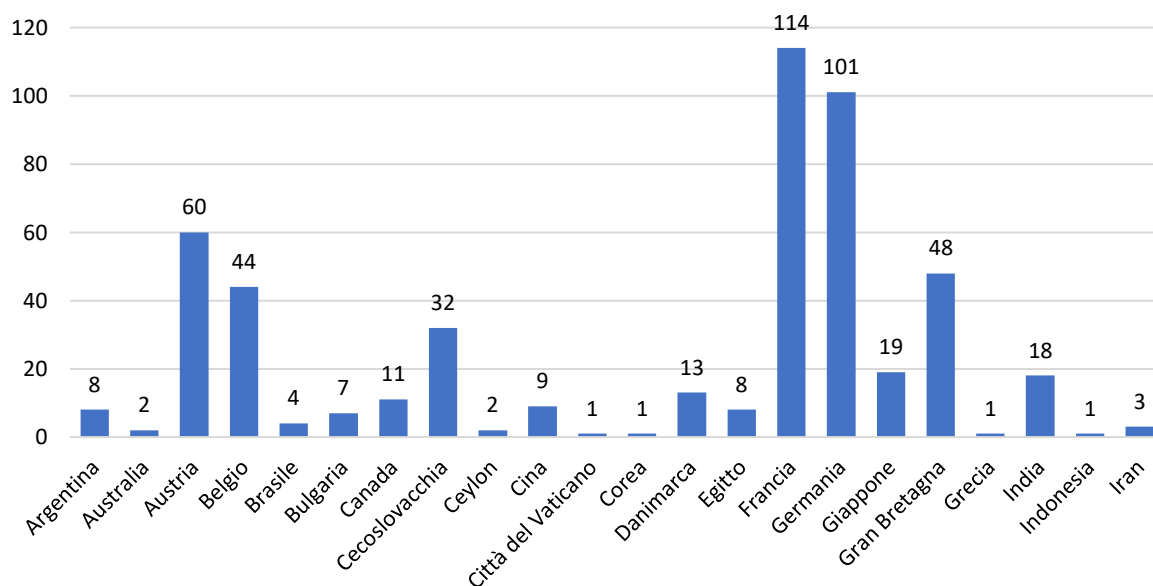
Cesare Molinari, Pasquale Rocchetti (a cura di), *Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art 1953-1960*, IIFA con Neri Pozza, Vicenza 1963

Aggiornamento del *Répertoire* di Ragghianti del 1953.

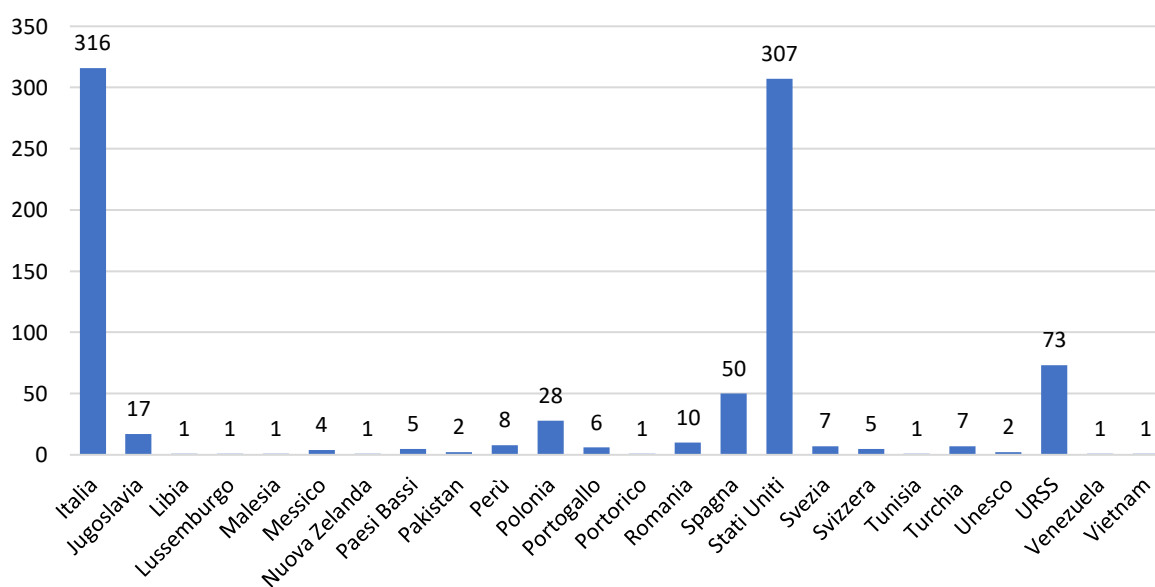
Nel catalogo è presente la classificazione per paesi.

Si è desunta dai titoli e dalle sinossi, con la maggior accuratezza possibile, una classificazione per soggetto.

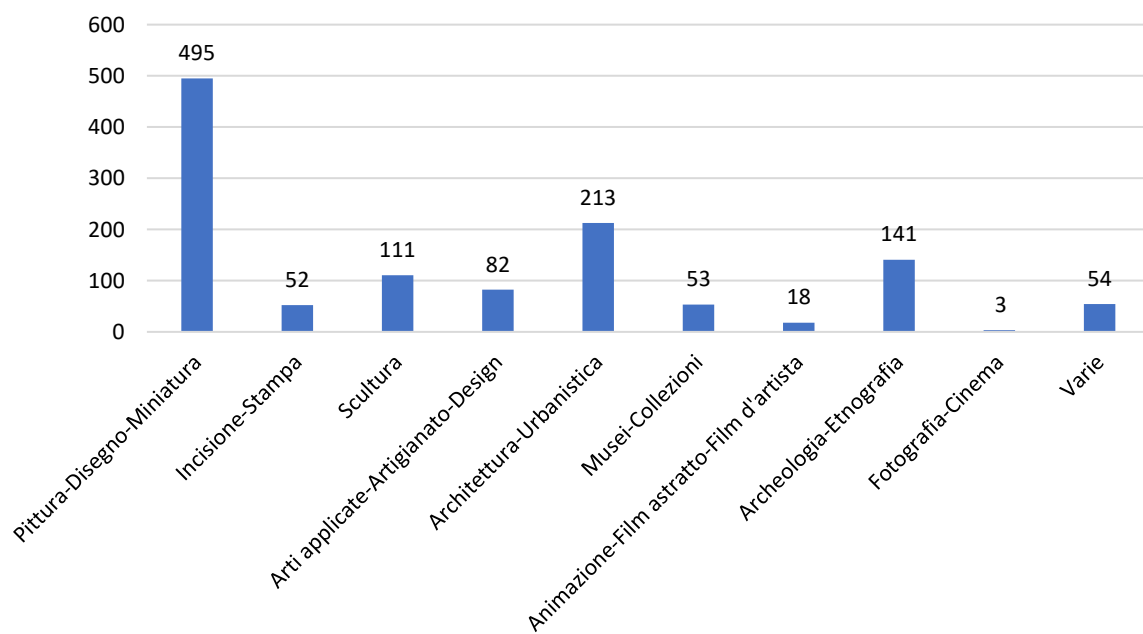
### PAESI PRODUTTORI (I)



### PAESI PRODUTTORI (II)



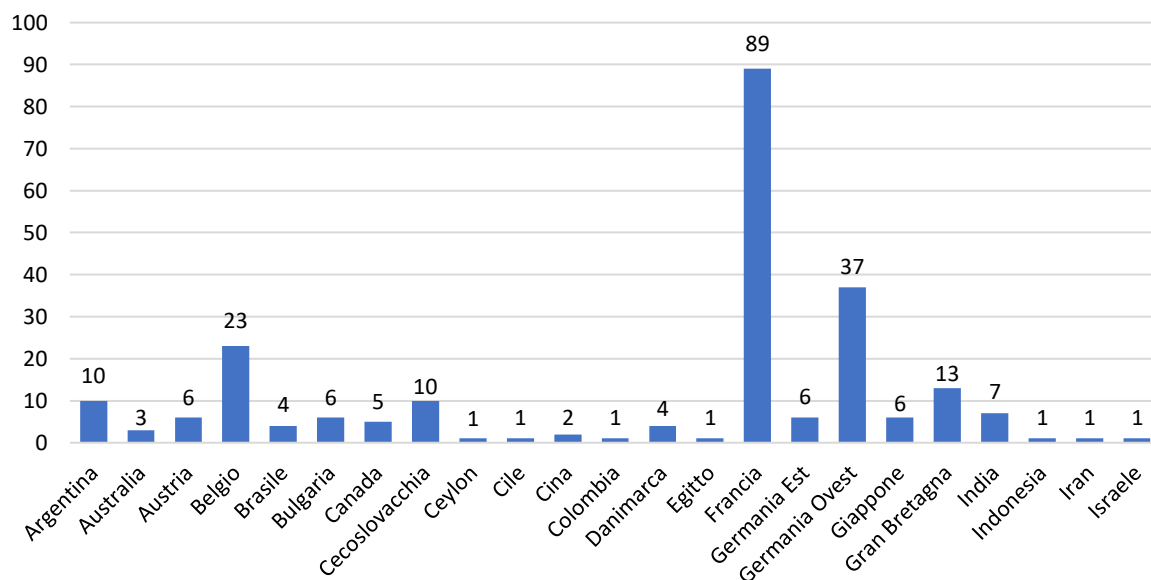
## SOGGETTO DEL FILM



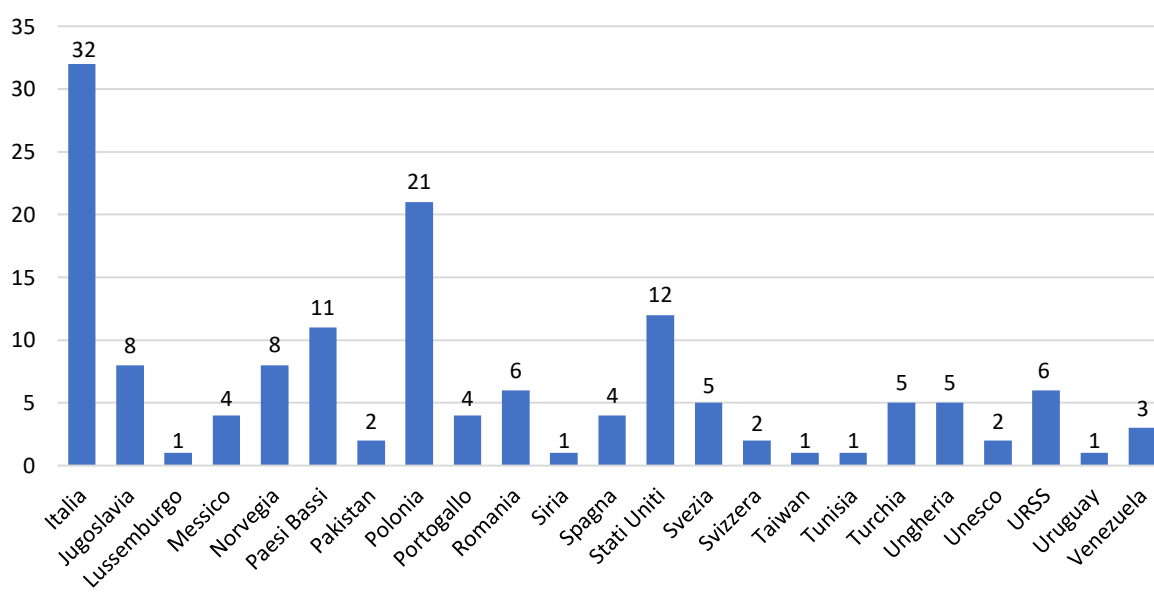
*Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture. Catalogue*  
 FIFA – Unesco, Parigi 1966

Nel catalogo sono presenti le classificazioni per paese produttore, soggetto del film e pubblico di riferimento, che sono state quindi trasposte in grafico così come indicate. Le categorie delle ultime due classificazioni non sono esclusive, dunque il medesimo film può essere rubricato sotto più d'una di esse.

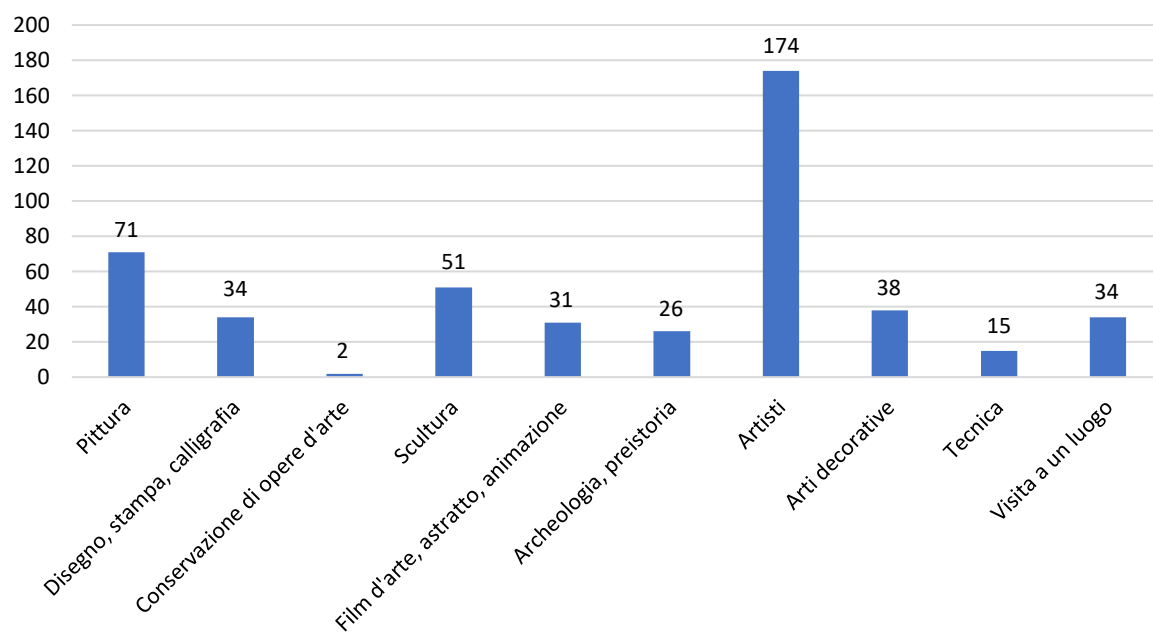
**PAESI PRODUTTORI (I)**



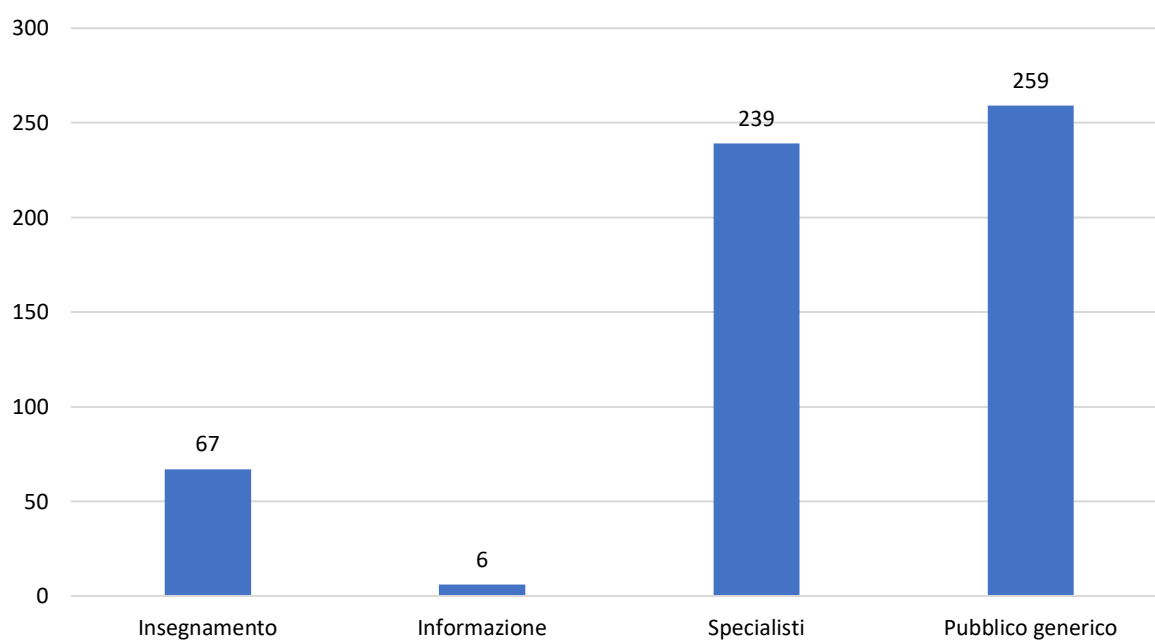
**PAESI PRODUTTORI (II)**



## SOGGETTO DEL FILM



## TIPOLOGIA DI PUBBLICO





# REGESTO DELLE EDIZIONI DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE DI VENEZIA (1957-1970)

Il regesto della Mostra è stato approntato a partire dai programmi conservati presso la Biblioteca della Biennale e presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC, Fondo Storico, serie Cinema, opportunamente confrontati e integrati dall'interrogazione del database online ASAC Dati<sup>1</sup>.

Sono forniti per ogni edizione la composizione della giuria, i premi assegnati, l'elenco completo dei film in concorso (prodotti generalmente nel biennio precedente per regolamento, sebbene siano riscontrabili delle rare eccezioni a questa regola) ordinati alfabeticamente, con titolo originale, regista, nazione.

L'anno di realizzazione è indicato solo nel caso delle retrospettive, i cui film sono ordinati cronologicamente.

In tutti i casi è stata rispettata la grafia originaria dei documenti, anche quando questa presenta errori o refusi nei titoli o nei nomi stranieri.

Per il Gran Premio Bergamo, si rimanda al regesto completo realizzato da Sara MAZZOCCHI, *Gran Premio Bergamo (1958-1970). Intersezioni tra arte, cinema e critica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, relatore prof. Vanja Strukelij, correlatore prof. Roberto Campari, a.a. 2004/2005.

## I MOSTRA RETROSPETTIVA DEL FILM SULL'ARTE

8-11 agosto 1957, cinema Olimpia, in collaborazione con FIFA e IIFA, in occasione della mostra *Jacopo Bassano*.

Retrospettiva:

- *Schaffende Haende*, H. Curlis, Germania 1926
- *Mont Saint Michel*, M. Cloche, Francia 1935
- *Raum im kreisenden Licht*, C. Lamb, Germania 1936
- *Agneau mystique de Van Eick*, A. Cauvin, Belgio 1938
- *Michelangelo*, K. Oertel, Svizzera, 1940/45
- *Rodin*, R. Lucot, Francia 1942
- *Maillot*, J. Lods, Francia 1943
- *Le monde de Paul Delvaux*, H. Storck, Belgio 1947
- *Matisse*, F. Campaux (indicato nel programma come *M. Campaux*), Francia 1946
- *Landsbykirken*, C.T. Dreyer, Danimarca 1947
- *Paris 1900*, N. Vedrès, Francia 1947
- *Piazza San Marco*, F. Pasinetti, Italia 1947
- *Rubens*, H. Storck, Belgio 1947
- *California Architecture*, W. Gray Purcell, USA 1948
- *Esperienza del cubismo*, G. Pellegrini, Italia 1949
- *Guernica*, A. Resnais, Francia 1949

---

<sup>1</sup><http://asac.labiennale.org/it/>

- *Les gisants*, J.F. Noël, Francia 1949
- *Thorvaldsen*, C.T. Dreyer, Danimarca 1949
- *Affaire Manet*, J. Aurel, Francia 1950
- *Braque*, A. Bureau, Francia 1950
- *Cases*, P. Pelloux, Francia 1950
- *De Renoir à Picasso*, P. Haesaerts, Belgio 1950
- *Cœur d'amour épris*, J. Aurel, Francia 1951
- *Max Pechstein*, H. Curlis, Germania 1951
- *El Greco*, A. Navarro Linares, Italia 1952
- *Henry Moore*, J. Read, Gran Bretagna 1952
- *Un siècle d'or*, P. Haesaerts, Belgio 1953
- *Architetture della penisola sorrentina*, R. Pane, Italia 1955
- *Cenacolo di Andrea del Castagno*, C.L. Ragghianti 1955
- *Danza moresca*, C. Lamb, Germania 1955
- *Images de la lumière*, H. Malvaux, Francia 1955
- *Lucca città comunale*, C.L. Ragghianti, Italia 1955
- *Storia di una piazza*, C.L. Ragghianti, Italia 1955
- *Stracittà*, G. L. Polidoro e M. Verdone, Italia 1955
- *Rembrandt*, Hans Curlis, Germania 1956
- *The Towers*, J.J. Sweeney, USA 1956
- *L'arte di Ottone Rosai*, C.L. Ragghianti, Italia 1957
- *Urne etrusche a Volterra*, C. L. Ragghianti, Italia 1957

## I MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

10-12 giugno 1958, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Giuria:

- Rodolfo Pallucchini (storico e critico dell'arte, presidente di giuria dopo la rinuncia di James Johnson Sweeney)
- Ove Brusendorf (Conservatore museo del Film di Copenhagen; non presente per motivi di salute, delega il suo ruolo a Simone Gille-Delafon, segretaria della FIFA)
- Umbro Apollonio (critico d'arte, conservatore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee)
- Jerszy Bereda (giornalista e critico cinematografico)
- Alberto Caldana (giornalista e critico cinematografico)
- Jean Leymarie (storico e critico dell'arte)

Premi:

- ❖ Gran Premio San Marco: non assegnato
- ❖ San Marco d'argento per il miglior film sulla pittura: *Kandinski* di Güntor Zeiss (Repubblica Federale Tedesca)
- ❖ San Marco d'argento per il miglior film sulla scultura: non assegnato
- ❖ San Marco d'Argento per il miglior film sull'architettura: non assegnato
- ❖ San Marco di bronzo per il miglior film biografico a *Alfred Kubin – Magier der Zeichnung* di Carl Lamb (Repubblica Federale Tedesca)

- ❖ Menzioni speciali a *Harlem Wednesday* (F. Elliot e J. Hubley, USA), *Jacopo Bassano* (L. Bernardelli, L. Puppi e L. Rainaldi, Italia), *Batavernas Trohetsed – Rembrandt* (Nordenfalk e Derkert, Svezia), *Uwaga Maletswu* (J. Bertozah, Polonia), *A Sculptor's Landscape – H. Moore* (John Read, Gran Bretagna), *François Rude, sculpteur* (G. Regnier, Francia)

Concorso:

- *A Sculptor's Landscape – H. Moore*, J. Read, Gran Bretagna
- *Alfred Kubin – Magier der Zeichnung*, C. Lamb, Repubblica Federale Tedesca
- *Az Agyag Poetaja*, A. Koilanyi, Ungheria
- *Batavernas Trohetsed – Rembrandt*, C. Nordenfalk e C. Derkert, Svezia
- *François Rude, sculpteur*, Francia
- *Garten zwischen den Gleisen*, W. Koch, Germania
- *Giotto a Padova*, A. di Ciaula, Italia
- *Goya-sa optique*, Vandervoorde, Francia
- *Grafik v. Hloznik*, V. Pavlovic, Cecoslovacchia
- *Harlem Wednesday*, F. Elliot e J. Hubley, USA
- *House*, C. Eames, USA
- *Jacopo Bassano*, Bernardelli, Puppi e Rainaldi, Italia
- *Johannes Larsen*, J. Roos, Danimarca
- *Kandinski*, G. Zeiss, Germania
- *Kepes kronika*, V. Lakatos, Ungheria
- *Kodex Pultuski*, Jaworski, Polonia
- *La maison de Molière*, Y. Gerber, Francia
- *La Passion du Christ*, Arcady, Francia
- *Le Jugement dernier de Michèl-Ange*, Arcady e J. Laval, Francia
- *Madonne senesi*, M. Verdone, Italia
- *Mistrz Nikifor*, J. Loznicki, Polonia
- *Ordre et beauté par l'urbanisme*, P. Haesaerts, Belgio
- *Petar Dobrovic*, A. Petrovic e V. Raspor, Jugoslavia
- *Pienza città d'autore*, Bernadei, Italia
- *San Vitale in Ravenna*, L. Scattini, Italia
- *Sano di Pietro*, M. Verdone, Italia
- *Simone Martini*, R. Andreassi, Italia
- *Sous le masque noir*, P. Haesaerts, Belgio (fuori concorso)
- *Srednjevekovne freske*, D. Kosanovic, Jugoslavia
- *Tadeusz Kulysiewicz*, J. Brzosowski, Polonia
- *The Vision of William Blake*, G. Brenton, Gran Bretagna
- *Uwaga Maletswu*, J. Bartzah, Polonia
- *Visionen in Schwarz-Weiss*, Hans Fronius, E. Pochlatko, Austria
- *Zivljenje ni greh*, B. Hladnik, Jugoslavia
- *Zivot je jaci*, I. Tomulic, Jugoslavia

## II MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

23-26 giugno 1959, cinema Olimpia, in occasione della vernice della mostra *La pittura veneta del Seicento*.

Dedicata alla commemorazione di Francesco Pasinetti e all'opera di quattro documentaristi italiani: Luciano Emmer, Enrico Gras, Alessandro Blasetti, Francesco Pasinetti.

Retrospettiva:

- *Il canale degli angeli*, F. Pasinetti, Italia 1934
- *Racconto di un affresco*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1941
- *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, F. Pasinetti, Italia 1941
- *La gondola*, F. Pasinetti, Italia 1942
- *Paradiso Terrestre*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1942
- *Piccioni a Venezia*, F. Pasinetti, Italia 1942
- *Venezia minore*, F. Pasinetti, Italia 1942
- *Allegoria di Primavera*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1947
- *Castel Sant'Angelo*, A. Blasetti, Italia 1947
- *Il Duomo di Milano*, A. Blasetti, Italia 1947
- *La Gemma orientale dei Papi*, A. Blasetti, Italia 1947
- *Palazzo dei Dogi*, F. Pasinetti, Italia 1947
- *Piazza San Marco*, F. Pasinetti, Italia 1947
- *Isole della Laguna*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1948
- *La leggenda di Sant'Orsola*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1948
- *Romantici a Venezia*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1948
- *Sulla via di Damasco*, L. Emmer e E. Gras, Italia 1948
- *Pittori impressionisti*, F. Pasinetti, Italia 1949
- *Turay*, E. Gras, Uruguay 1950
- *José Artigas, protector de los pueblos libres*, E. Gras, Uruguay 1951
- *Leonardo*, L. Emmer, Italia 1952

### III MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

15-17 giugno 1960, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Giuria:

- Gian Alberto dell'Acqua (Segretario Generale della Biennale di Venezia, presidente di giuria)
- Giovanni Brass (regista)
- Franco Gentilini (pittore)
- Giuseppe Santomaso (pittore)
- Pietro Zampetti (Direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco a *Neighbouring Shore* di Robert Graff (USA)
- ❖ Premi speciali assegnati a *Tomea* di Aglaucio Casadio (Italia), *Il volto della guerra* di Libero Bizzarri (Italia), *Les primitifs du XIII* di Pierre Guilbaud (Francia)

Concorso:

- *Città di Vespignani*, M. Mida Puccini, Italia
- *Correlieu*, J. Palardy, Canada
- *Degas, Master of Mouvement*, R. MacCann, USA
- *Daumier*, R. Leenhardt, H. Sarrade, Francia
- *Delacroix, peintre de l'Islam*, M.A. Colson-Malleville, Francia

- *Greek Sculpture*, B. Wright, M. Ayrton, Gran Bretagna
- *I templi di Agrigento*, E. Fulchignoni, Italia
- *Il volto della guerra*, L. Bizzarri, Italia
- *John Lyman, peintre*, F. Dansereau, Canada
- *Kai Nielsen*, A. Metz, Danimarca
- *Kokoschka*, G.L. Rondi, Italia
- *Le origini dell'arte*, F. Cauli, Italia
- *Le peintre citoyen*, Y. Arnaoudouv, Bulgaria
- *Le peintre et le poète*, G. Regnier, Francia
- *Les peintres romans*, E. Logereau, Francia
- *Les primitifs du XIII*, P. Guilbaud, Francia
- *Magritte ou la leçon des choses*, L. de Heusch, Belgio
- *Mondragone*, G.L. Rondi, Italia
- *Nadezna Petrovic*, M. Nikolic, Jugoslavia
- *Neighbouring Shore*, R. D. Graff, USA
- *Pablo Picasso, de 1900 à 1914*, F. Forgue, Francia
- *Passmore*, J. Read, Gran Bretagna
- *Riscoperta di un pittore (Lorenzo Delleani)*, E.G. Laura, Italia
- *Roma che scompare*, G.L. Rondi, Italia
- *The Buddha*, H. Dore, USA
- *Tokohama Taikan*, K. Akimoto, Giappone
- *Tomea*, A. Casadio, Italia
- *Turcato l'astratto*, C. Sofia, Italia
- *Winterthur, Adventure in the Past*, USA

Retrospettiva sul cinema futurista:

- *Aelita*, I.A. Protasanof, URSS 1923
- *Ballet Mécanique*, F. Léger, Francia 1924
- *Cinq minutes de cinéma pur*, H. Chomette, Francia 1926
- *Entr'acte*, R. Clair, Francia 1924
- *Perfido incanto*, A.G. Bragaglia, Italia 1916
- *Studie 10-11*, O. Fischinger, Germania 1932
- *Vormittagspuk*, H. Richter, Germania 1928

## IV MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

13-22 luglio 1961, cinema Olimpia.

Giuria:

- Rodolfo Pallucchini (storico e critico d'arte, presidente della giuria),
- José Camon Aznar (critico d'arte)
- André Cauvin (regista)
- Domenico Purificato (pittore)
- Bruno Saetti (pittore)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco a *Interregnum: Georg Grosz* di Mort Rabinowitz (USA)
- ❖ Miglior film sulla pittura a *El Greco* di José Fernández Santos (Spagna)

- ❖ Miglior film sulla scultura a *Hoflehner* di Erich Pochlatko (Austria)
- ❖ Miglior film sull'architettura a *Nesmrtelna laska* di Miroslav Hruby (Cecoslovacchia)
- ❖ Miglior film biografico a *Clerici* di Aglaucio Casadio (Italia)

Concorso:

- *Alberto Burri*, G. Caradente, Italia
- *Arte figurativa contemporanea*, O. Licurgo, Italia
- *Clerici*, A. Casadio, Italia
- *El Greco*, J. Fernández Santos, Spagna
- *George Chapman: Painter in Wales*, D. Jones, Gran Bretagna
- *Hoflehner*, E. Pochlato, Austria
- *Il candelabro*, A. Kostov, Bulgaria
- *Il secolo d'oro delle fiandre*, G. Caradente, Italia
- *Interregnum – Georg Grosz*, M. Rabinowitz, USA
- *Le maître de Montpellier – Frédéric Bazille*, R. Leenhardt, Francia
- *Le regard ébloui – Dorothea Tanning*, J. Desvilles (fuori concorso)
- *Max Beckmann*, G. Angella, Italia
- *Natura più magia*, G. Ciniglia, Italia
- *Gips-Romanca*, K. Urbanski, Polonia
- *Nesmrtelna laska*, M. Hruby, Cecoslovacchia
- *Objekte*, M. Purzer, Repubblica Federale Tedesca
- *Opowieść o zamku wawelskim*, Z. Bochenek, Polonia
- *Picasso, romancero du picador*, J. Desvilles, Francia (fuori concorso)
- *Pogreb Stefa Halaceka*, B. Ranitović, Jugoslavia
- *Private view*, J. Schlesinger, Gran Bretagna (fuori concorso)
- *Sidney Nolan: Australian Painter*, P. Newington, Gran Bretagna
- *The Coming of Christ*, D.B. Hyatt, USA
- *The Face of Jesus*, M. Gage, USA
- *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, J. Desvilles, Francia

## V MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

13-16 giugno 1962, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Giuria:

- Paul Haesaerts (regista e storico d'arte, presidente della giuria)
- Simone Gille-Delafon (critico d'arte, segretaria generale della FIFA)
- Aglaucio Casadio (regista e poeta)
- Francesco Kerenyi (regista, direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma)
- Attilio Bertolucci (critico d'arte e poeta)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco a *Die Schleuse* di Harry Kramer, Wolfgang Ramsbott (Repubblica Federale Tedesca)
- ❖ Premio speciale della giuria a *La promenade enchantée* di Jean Barral (Francia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per la pittura a *Marquet* di Frédéric Megret e Arcady (Francia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per la scultura a *Barbara Hepworth* di John Read (Gran Bretagna)

- ❖ Targa Leone di San Marco al film didattico per *Poklad z Madhie* di Alan František Šulk (Cecoslovacchia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per la biografia a *Dunoyer de Segonzac* di Michèle Brado (Francia)
- ❖ Diplomi speciali a *Von Gottes Gnade: Clemens August* di Carl Lamb (Germania), *Kate Kallowitz* di Giovanni Angella (Italia), *Whaler out of New Bedford* di Francis Thompson (USA), *Le bonheur d'être aimée* di Henri Storck (Francia)

Concorso:

- *Approach to Sculpture*, D. Miur, Australia
- *Arte messicana precolombiana*, J. Brzozowski, Polonia
- *Art Heritage as seen in Metropolitan Museum of Art*, B. Gradus, USA
- *Barbara Hepworth*, J. Read, Gran Bretagna
- *Birth of a Painting*, R. Ford, USA
- *Delacroix*, R. Anthony, Francia
- *Der Maler des Orpheus – Werner Giless*, C. Lamb, Repubblica Federale Tedesca
- *De terre et de feu*, ?, Svizzera
- *Die Schleuse*, H. Kramer, W. Ramsbott, Repubblica Federale di Germania
- *Dunoyer de Segonzac*, M. Brado, Francia
- *Il giuramento di Ippocrate*, H. Seggelke, Svizzera
- *Il segreto di un quadro*, P. Sirin, Polonia
- *Kathe Kallowitz*, G. Angella, Italia
- *Kolorowy Swiat*, J. Lomnicki, Polonia
- *La paleta de Velázquez*, Manuel Hernández Sanjuán, Spagna
- *La promenade enchantée*, J. Barral, Francia
- *Le bonheur d'être aimée*, H. Storck, Francia
- *Le monde de Rutsch*, J. Desvilles, Francia
- *Les peintures de Roger Chastel*, R. Lapoujade, Francia
- *Loren Maciver*, M. Charlton, USA
- *Marquet*, Arcady, F. Megret, Francia
- *Poklad z Madhie*, A.F. Šulk, Cecoslovacchia
- *Sapete che...*, L. Gulska, Polonia
- *Vincent Van Gogh: A Self Portrait*, L. Hazam, USA
- *Von Gottes Gnade: Clemens August*, C. Lamb, Repubblica Federale Tedesca
- *Whaler out of new Bedford*, F. Thompson, USA

## VI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

16-18 giugno 1964, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Giuria:

- Giulio Carlo Argan (critico e storico dell'arte, presidente di giuria)
- Paul Haesaerts (critico d'arte e documentarista)
- James Fitzsimmons (critico d'arte)
- Giorgio Ponti (documentarista)
- Paolo Rizzi (critico d'arte)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco: non assegnato
- ❖ Targa Leone di San Marco per il miglior film sulla pittura a *Fautrier l'enragé* di Philippe Baraduc (Francia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per il miglior film sulla scultura a *Five British Sculptors* di Warren Forma (USA)
- ❖ Targa Leone di San Marco per il miglior film sull'architettura a *Voyage en Gaule* di Jean Vidal (Francia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per il miglior film biografico a *Le temps de Emma* di Liliane de Keramdec (Francia)
- ❖ Premio speciale della giuria a *Michelangelo* di Charles Conrad e Luigi Moretti (Italia)

Concorso:

- *Al Marti Fierro*, L. Veksler-Walmo, Argentina
- *Angles of the Sun*, R. Steele, USA
- *Arti vive del Giappone*, E. Murayama, Giappone
- *Bissière*, G. Susuki, Francia
- *Bronislaw Wojciech Linke*, K. Gordon, Polonia
- *Chartres Cathedral*, J. Barnes, Francia
- *De Werkelijkheid van Karel Appel*, J. Vrijman, Paesi Bassi (fuori concorso)
- *Delphes*, C. Mary, Francia
- *Fautrier l'enragé*, P. Baraduc, Francia
- *Five British Sculptors*, W. Forma, USA
- *Gaudi*, E. D'Ambrosio, Italia
- *Greece: The Golden Age*, R. Garner, USA
- *Josef Herman*, A.M. Roland, Francia
- *Kosice*, A. Vignati, Argentina
- *La passione di Cristo nell'arte contemporanea*, G. Esposito, Italia
- *Le favole di Tabusso*, A. Casadio, Italia
- *Le temps de Emma*, L. de Kermadec, Francia
- *L'orto del destino*, A. Caldana, Italia
- *Max Ernst – Entdeckungsfahrten ins Unbewußte*, C. Lamb, P. Schamoni, Repubblica Federale Tedesca (fuori concorso)
- *Michelangelo*, C. Conrad, L. Moretti, Italia
- *Oluf Host*, H. Ernst, Danimarca
- *Paintings in a low Voice*, S. Meyers, USA
- *Plein cintre*, M. Gibaud, Francia
- *Ritratto di Frans Hals*, F. Dupont, Paesi Bassi (fuori concorso)
- *Slovenska stredoveka tabulova malva*, J. Zachar, Cecoslovacchia
- *Tajiri*, J. Van Der Keuken, Paesi Bassi
- *The Americans*, W. Forma, USA
- *The Dreaming*, G. Collins, Australia
- *Turner*, A.M. Roland, Francia
- *Voyage en Gaule*, J. Vidal, Francia
- *Vychodoslovenska Renesancia*, P. Miškuv, Cecoslovacchia
- *Worlds of a Painter (J.M. Cruxent)*, Á. Urtado, Venezuela

Sezione culturali:

- *Visite à Picasso*, P. Haesaerts, Belgio, 1949



- *Haussmann et la transformation de Paris*, J. Leduc, P. Mignot, Francia, 1951
- *Henry Moore*, J. Read, Gran Bretagna, 1951
- *Rembrandt, schilder van de mens*, B. Haanstra, Paesi Bassi, 1957
- *Storia di una piazza*, C.L. Ragghianti, Italia 1955
- *Marquet*, Arcady, F. Megret, Francia, 1962
- *Brasilia*, R. Versin, Brasile, 1964
- *Roma sbagliata*, F. Cerchio, Italia, 1964

## VII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

14-16 giugno 1966, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Giuria:

- Claudio Varese (critico d'arte, presidente della giuria)
- Bruno Saetti (pittore)
- Bruno Munari (pittore)
- Ernst Goldschmidt (critico d'arte)
- Zoran Krzisknik (critico d'arte)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco a *Hectorologie* di Alain Blondel e Yves Plantin (Francia)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film sulla pittura a *The Ivory Knife: Paul Jenkins at Work* di Jules Engel (USA)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film sulla scultura: non assegnata
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film di architettura: *Helioplastika* di Jarosław Brzozowski (Polonia)
- ❖ Targa Leone di San Marco per il miglior film biografico: non assegnata

Concorso:

- *Auto-portrait de Rembrandt*, J. Desvilles, J. Derribeaude, Francia
- *Gerichstag*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Hectorologie*, A. Blondel, Y. Plantin, Francia
- *Helioplastika*, J. Brzozowski, Polonia
- *H.M. ou l'espace du dedans*, J. Veinat, Francia
- *Jackson Pollock*, H. Namuth, P. Falkenberg, USA
- *La fiaba di Tancredi*, V. Vergani, Italia
- *La vengeance d'une orpheline russe*, F. e M. Lepeuve, Francia
- *Little Monday*, J. Kohanyi, Canada
- *Nuove testimonianze della pittura etrusca*, P. Gamacchio, Italia
- *Plastique de Crimca*, P. Costantinesco, Romania
- *Savremenici*, M. Milošević, Jugoslavia
- *The American Vision*, R. Brass, USA
- *The Ivory Knife: Paul Jenkins at Work*, J. Engel, USA
- *The Sculpture of Ron Boise*, L. Auslender, USA
- *Tito*, G. Esposito, Italia
- *Tvdajave na Dunavu*, R. Ivkovic, Jugoslavia
- *Un rendez-vous à Galliera*, E. Iakubovicz, Francia
- *Wilhelm de Kooning*, H. Namuth, P. Falkenberg, USA

Sezione del film sperimentale:

- *15 Minuten 23 Sekunden*, G. Dahlmann, Repubblica Federale Tedesca
- *Achtung – Syncope*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Arte programmata*, B. Munari, Italia
- *Ballet abstrait*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Colori della luce*, B. Munari, Italia
- *Der grosse Garten*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Eine Melodie, vier Maler*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Inox*, B. Munari, Italia
- *Lichtspiele, Schwarz-Weiß-Grau*, L. Moholy-Nagy, Germania
- *Moiré*, B. Munari, Italia
- *Plastik '58*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Scacco matto*, B. Munari, Italia
- *Tempo nel tempo*, B. Munari, Italia

## VIII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE

18-20 giugno 1968, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte).

Giuria:

- Sergio Bettini (storico dell'arte, presidente della giuria),
- Fernando Gamboa (curatore museale e pittore)
- Dietrich Mahlow (curatore museale)
- François Mathey (curatore museale)
- Carlos Raul Villanueva (architetto)

Premi:

- ❖ Gran Premio Leone di San Marco e Premio Bright a *Chaim Soutine* di Jack Liebermann (USA)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film sulla pittura a *Uomini e cose (Baj)* di Raffaele Andreassi (Italia)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film sulla scultura a *Arpa e Sitar* di Enzo Trvatelli e Mario Bussagli (Italia)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film sull'architettura a *Habitat* di Freider Mayrhofer (Repubblica Federale Tedesca)
- ❖ Targa Leone di San Marco al miglior film biografico a *Georges Rouault* di Robert de Nesles (Francia)
- ❖ Trofeo Bright a *Heksapth* di Djordje Kadijevic (Jugoslavia)

Concorso:

- *Albert Gleizes*, P. Alibert, Francia
- *Arpa e Sitar*, E. Trovatelli, M. Bussagli, Italia
- *Arte e civiltà degli Etruschi*, P. Gamacchio, Italia
- *Australia Colour Diary n. 28 – Sidney Opera House*, J. Dale, J. Fitzgerald, Australia
- *Bilder einer Stadt*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca
- *Campigli*, R. Andreassi, Italia
- *Chaim Soutine*, J. Liebermann, USA

- *Claude Monet inconnu*, J. Roques, Francia
- *D'amour et des pierres*, J.M. Isnard, Francia
- *Danish Houses*, ?, Danimarca
- *Heksaptih*, D. Kadijevic, Jugoslavia
- *Georges Rouault*, R. de Nesles, Francia
- *Giacomo Quarenghi*, ?, URSS
- *Giorgio Morandi*, L. Bizzarri, Italia
- *Habitat*, F. Mayrhofer, Repubblica Federale di Germania
- *Henri Gaudier-Brzaska*, A.S. Cantrill, Gran Bretagna
- *Henry Moore*, J. Kohanyi, Canada
- *Hommage à Rodin*, M. de Gastyne, Francia
- *Kupla*, A. Mäkinen, Finlandia
- *L'arte senese*, C. Mutafoff, Bulgaria
- *Monology o zivotnim slohu*, Z. Kopac, Cecoslovacchia
- *Spacal Grafica*, P.P. Venier, Italia
- *Surrealismo*, G. Guerrasio, Italia
- *The Pre-raphaelite Revolt*, D. Thompson, Gran Bretagna
- *Un catalogo per Tancredi*, E. De Rosa, Italia
- *Uomini e cose (Baj)*, R. Andreassi, Italia
- *Who is Jacques Lipchitz, Sculptor*, R. Graef, Canada
- *Wladislaw Strzemiński*, B. Mościcki, Polonia

Programma speciale di film ghestaltici e sperimentali:

- *Archetipo oggettivo 1966*, N. Di Salvatore, Italia (Scuola di Design di Novara)
- *Film Title*, M. "Pinball" Sehnert, USA
- *Lo stile*, J. Calandra, C. Jacobson, Italia (Scuola di Design di Novara)
- *Max Ernst*, N. Di Salvatore, Italia (Scuola di design di Novara)
- *Zoltan Kemeny*, J. Calandra, C. Jacobson, Italia (Scuola di Design di Novara)

## **IX MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM SULL'ARTE**

22-25 giugno 1970, cinema Olimpia, in occasione della vernice della XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Commissione di selezione:

- Ernesto G. Laura (direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica)
- Orio Caldiron (critico cinematografico)
- John Francis Lane (critico teatrale)

Non è prevista giuria né assegnazione di premi.

Sezioni:

Dal Futurismo all'arte cinetica:

- *Alfred Manessier*, R. Hessens, Francia
- *Futurismo*, G. Guerrasio, Italia
- *Tele Mack, Tele-Mack, Telemack*, H. Emmerling, H. Mack, Repubblica Federale Tedesca

Divulgazione:

- *Bezalel*, A. Mambush, N. Maio, Israele
- *Bronze*, J. Nes, USA
- *Metamorfoza sticlei*, M. Sapartov, Romania
- *Strappo di affreschi*, J. Recupero, Italia
- *The magic Apple Tree*, R. Kitts, Gran Bretagna
- *Vision*, R. Coucheron-Aamot, Norvegia

#### Grafica:

- *Album per cartoline illustrate*, R. Napolitano, Italia
- *Bozidar Jakac*, M. e M. Badjura, Jugoslavia
- *Freud a fumetti*, C. Farina, Italia
- *Grafica 70*, V. Armentano, Italia
- *Manzù e l'uomo umano*, M. Bologna, Italia
- *Spojrzzenie na plakat*, A. Papuzinski, Polonia

#### Interpreti della realtà:

- *Abakany*, K. Mucha, Polonia
- *Cattività veneziana*, E. De Rosa, Italia
- *Chimera na polnej drodze*, K. Mucha, Polonia
- *Faces*, A. Breien, Norvegia
- *Iconografia della rabbia*, A. Di Ciaula, Italia
- *I figli del Doganiere*, G. Guerrasio, Italia
- *Imbarco per Citera: Vespignani*, M. Carbone, Italia
- *Micheti, un dramma dell'arte*, G. Guerrasio, Italia
- *Pace e guerra*, M. Bernardo, Italia
- *Per un corpo assente*, G. Mingozzi, Italia
- *Québec en silence*, G. Gascon, Canada
- *Sei pittori della realtà*, M. Mida, Italia
- *Slika poslednje planete*, P. Golubović, Jugoslavia
- *Umberto Moggioli*, E. De Rosa, Italia

#### L'Artista, L'Uomo:

- *Amerigo Tot*, Z. Huszárík, Ungheria
- *Bronze*, P. Moretti, Canada
- *Bruno Cassinari*, R. Andreassi, Italia
- *Emilio Greco*, V. Sala, Italia
- *Mister Lowry*, R. Tiller, Gran Bretagna
- *Scultura – Racconto di Alik Cavaliere*, E. Crispolti, Italia
- *Soto*, H. Emmerling, Repubblica Federale Tedesca
- *Un po' di morte*, P. Saglietto, Italia

#### Momenti della Storia dell'Arte:

- *Chipuri de lut*, Z. Terner, Romania
- *In Search of Rembrandt*, R.F. Siemanowski, USA
- *Masaccio*, G. Girardi, Italia
- *Milagro*, A. Lupeña, Spagna
- *Seid gegrüsst Pompejaner*, H. Seggelke, Repubblica Federale Tedesca

Personale di Paul Haesaerts:

- *Rubens*, con H. Storck, Belgio, 1948
- *De Renoir à Picasso*, Belgio, 1949
- *Visite à Picasso*, Belgio, 1949
- *Masques et visages de James Ensor*, Belgio, 1952
- *Un siècle d'or – L'art des primitifs flamands*, Belgio, 1953
- *Laethem Saint Martin, le village des artistes*, Belgio, 1955
- *Architecture, art de l'espace*, Belgio, 1961
- *Génie-Orgueil-Folie / Antoine Wiertz*, Belgio, 1961
- *Cri et connaissance*, Belgio, 1964
- *La folle joie de Rik Wouters*, Belgio, 1964
- *Brueghel*, Belgio, 1968
- *Henri Evenepoel*, Belgio, 1968



# ARCHIVI CONSULTATI

ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, Fondazione Ragghianti, Lucca

ARCHIVES PIERRE ET GALLIENNE FRANCASTEL, Institut National d'Histoire de l'Art – INHA,  
Parigi

ARCHIVIO PRIVATO CORRADO MALTESE, Roma

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE – ASAC, Venezia

ARCHIVIO ZUCHELLI, collezione permanente GAMEC – Galleria d'Arte Moderna e  
Contemporanea, Bergamo

CINETECA DI BOLOGNA, Bologna

CINETECA NAZIONALE, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma





# BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografia è stata ordinata secondo una basilare distinzione tra pubblicazioni *ante 1970* e *post 1970*.

Entrambe queste categorie sono a loro volta suddivise per tipologia di contributo:

- articoli in riviste e saggi in volumi collettanei;
- monografie;
- curatele, cataloghi di mostre e repertori.

Le voci sono ordinate alfabeticamente, e cronologicamente per i testi del medesimo autore.

Non sono riportati gli articoli contenuti nel *Regesto degli articoli sul film sull'arte di area italiana*.

## Bibliografia ante 1970

### Articoli e saggi

- A.M., *Iris Barry ci parla della sua cineteca*, «La Critica cinematografica», anno I, n. 3-4, settembre 1946
- ANGELINI, L., *La Danza macabra di Clusone*, «Rivista di Bergamo», anno II, n. 11, novembre 1951
- ANGELINI, L., *Espressione d'arte e curiosi aspetti ne secoli: le sculture caricaturali dei giardini*, «Rivista di Bergamo», anno XIX, n. 1, gennaio 1968
- APOLLONIO, U., *Sul linguaggio filmico nella cultura moderna*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- ARGAN, G.C., *Espressionismo: cinema e pittura*, «Bianco e Nero. Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1968
- ASSIENTO, R., *Educational Activities organized by or in Conjunction with Italian Museums*, dattiloscritto WS/082.23, Unesco, Parigi 1952
- BAZIN, A., *Du festival considéré comme un ordre*, «Cahiers du cinéma», n. 48, giugno 1955
- BELLONI, G., *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte. Bilancio di una mostra fortunata*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», anno LXXIV, n. 6, giugno 1957
- BENJAMIN, W., *Kleine Geschichte der Photographie*, «Die literarische Welt», nn. 38, 39, 40, settembre-ottobre 1931; trad. it., *Piccola storia della fotografia*, in PINOTTI, A., SOMAINI, A., (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- BERGER, J., *Clouzot as Delilah*, «Sight and Sound», vol. 24, n. 4, Spring 1958
- BERNAGOZZI, G.P., *Il documentario industriale come arte*, «Il cineamatore», n. 5, 1965
- BERTIERI, C., *Un problema di sempre che va risolto*, «La Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961
- BERTIERI, C., *Proseguire sulla via intrapresa*, «Rivista di Bergamo», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1960
- BOLEN, F.N., *Film sur l'art ou film d'art?*, «Le Courier», vol. III, n.3, 1 aprile 1950
- BOLEN, F.N., *Il lavoro della giuria in un clima di perfetta serenità*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958

- BOLEN, F.N., *De la participation américaine et de la prépondérance de son apport*, «Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961
- BOLEN, F.N., *Attentato a Bergamo*, riportato in «Rivista di Bergamo», anno XX, n. 8-9, agosto-settembre 1969
- BOVAY, G.M., *Le musée vivant (le film sur l'art)*, in ID. (a cura di), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, La Guilde du Livre, Losanna 1952
- BREADSTEAD, J.H. JR., *A Prep-School Experiment in Art History*, «College Art Journal», vol. 14, n. 4, Summer, 1955
- CAPUANI, P., *La Danza macabra di Clusone nell'interpretazione storica e nell'analisi stilistica*, anno XVI, n. 2, febbraio 1966
- CASOLARO, M., *La fisionomia e le caratteristiche del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- CECCHI, E., *Che cos'è il cinema?*, «Mercurio», n. 22, 1947
- CERCHIO, F. *Il documentario è una cosa seria*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. XIV, anno VIII, 10 agosto 1955
- CHIARINI, L., *Il film è un'arte, il cinema è un'industria*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», vol. II, n. 7, 31 luglio 1938
- CHIARINI, L., *L'immagine filmica*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», vol. IX, n. 6, agosto 1948
- CHIARINI, L., *Le amarezze del documentarista*, «Cinema Nuovo. Rassegna quindicinale di cultura», anno I, 15 marzo 1953
- COLOMBO, F., *Ha vinto un film americano ma è dell'Italia la selezione migliore*, «Rivista di Bergamo», anno XII, n. 8-9, agosto-settembre 1961
- COLOMBO, F., *Scheda per «Le Margheritine» di Věra Chytilová*, «Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 8-9, agosto-settembre 1967
- COMUZIO, E., *Arlecchini ed esempi d'arte bergamasca in tre film documentari di Nino Zucchelli*, «Rivista di Bergamo», anno VIII, n. 6, giugno 1957
- COMUZIO, E., *Da Bergamo inizia il rinascimento del cinema italiano d'animazione*, «Rivista di Bergamo», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1960
- COMUZIO, E., *Il festival dei film inutili e dei milioni gettati al vento*, «Giornale di Bergamo», 1 ottobre 1963
- COMUZIO, E., *Bergamo XI: ricchezza e ambiguità*, «Bianco e Nero. Rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXIX, n. 11-12, novembre-dicembre 1968
- COMUZIO, E., *Quel pasticciaccio del Gran Premio Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», anno XXXI, n. 1-4, gennaio-aprile 1970
- COMUZIO, E., *Pasticciaccio '70 a Bergamo*, «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», anno XXXI, n. 9-10, settembre-ottobre 1970
- CROCE, B., *Una lettera*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno IX, n. 10, dicembre 1948
- CÜRLIS, H., *Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film*, in ROHDE, G. (a cura di), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Blaschker, Berlino 1955
- DE LIBERO, L., *Il cinema come storia della pittura*, «Bianco e Nero. Rassegna di arte, critica e tecnica del film», anno VI, n.1, gennaio 1942

- DELLA PURA, E., *Elevare il cinema al rango della pittura*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. II, anno VI, fasc. 131, 10 dicembre 1941
- DUGARD, H., *Uno spirito universale. Paul Haesaerts*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto-settembre 1958
- DURAND, J., *L'utilisation du film culturel et scientifique dans les musées du monde. Étude statistique et qualitative sur une enquête conduite par l'Unesco et l'ICOM*, «Museum», vol. XVI, n. 2, 1963
- DURGNAT, R., *The Cinema as Art Gallery*, «The Burlington Magazine», vol. 109, n. 767, febbraio 1967
- E.C. [Ermanno COMUZIO?], *Arlecchino, il macabro e il grottesco in tre documentari bergamaschi*, «Giornale del Popolo», 10 giugno 1957
- FANTINI, G., *Sugli spalti delle Mura di Bergamo rinasce alla cultura l'ex Convento di Sant'Agostino*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- FARWELL, B., *Films on Art in Education*, «Art Journal», vol. 23, n.1, Autumn 1963
- FARWELL, B., *Films on Art. A report from Ottawa*, «Art Journal», vol. 23, n. 1, Autumn, 1963
- FAURE, E., *De la cinéplastique*, «La Grande Revue», CIV, n. 11, novembre 1920, poi in ID., *L'Arbre d'Eden*, Crés, Parigi 1922
- FOCILLON, H., *Ma perspective intérieure*, «Arts et Décoration», LXV, gennaio 1936, e «Beaux-Arts», 159, 17 gennaio 1936; trad. it. in ID., *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di BIRAGHI, M., Pendragon, Bologna 1998
- FOCILLON, H., *Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts*, «Bulletin de l'office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art», vol.1, n.1, 1934
- FRANCASTEL, P., *The Art Film and Teaching*, «Report on the First International Conference on Art Film. Paris 26 June to 2 July 1948», Film Unit, Projects Division, Department of Mass Communications, UNESCO, Parigi, dattiloscritto
- FRANCASTEL, P., *Espace et illusion*, «Revue Internationale de Filmologie», anno II, vol. II, n. 5, 1949
- FRANCASTEL, P., *Le point de vue d'un pédagogue*, in *Le film sur l'art. Bilan 1950*, Les Arts Plastiques-UNESCO, Bruxelles-Parigi, 1950
- GANDIN, M., *Progetti di legge sul cinema. Quattro principi base per la disciplina dei documentari*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. VII, anno IV, 15 dicembre 1950
- GANDIN, M., *La legge sul documentario verrà modificata*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. VII, anno IV, 15 novembre 1951
- GILLE-DELAFFON, S., *L'adesione e l'appoggio della Fédération Internationale du Film sur l'Art*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- GRIERSON, J., «*Le bureau des idées*». *L'information au service de la paix*, «Le Courrier», vol. I, n. 1, febbraio 1948
- HAESAERTS, P., *Caméra et spectateur devant le Rubens de Munich*, «Les Arts Plastiques», n. 3-4, 1948
- HAESAERTS, P., *Quando Bergamo ci chiama*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- HEILBRONNER, P., *Cinema documentario: il film e le belle arti*, «Cine-convegno», anno II, n. XII, 25 luglio 1934
- HEILBRONNER, P., *Il cinema come arte figurativa*, «Intercine», anno VII, n.7, 1935

- HEILBRONNER, P., *Cinematografando le opere d'arte*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno II, vol. I, fasc. 13, 10 gennaio 1937
- Il primo convegno internazionale per la diffusione del cortometraggio culturale ed artistico*, «Rivista di Bergamo», anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1962
- La cerimonia di chiusura*, «Rivista di Bergamo», anno XIV, n. 8-9, agosto-settembre 1963
- LANOCITA, A., *Il Gran Premio Bergamo giovanilmente aperto a ogni audacia espressiva*, «Rivista di Bergamo», anno XVI, n. 8-9, agosto-settembre 1965
- La stampa italiana sul Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 12, dicembre 1967
- LEMAITRE, H., *Influence du film documentaire d'art dans l'étude des œuvres d'art*, dattiloscritto WS / 0661.122, Unesco, Parigi 1961
- LETO, G., *Gli obbiettivi di un premio*, «L'Osservatore Romano», 18-19 settembre 1967, riportato in «La Rivista di Bergamo», anno XVIII, n. 10, ottobre 1967
- MACPHERSON, D., MORRISSET, J.P., *Une dernière chance. Un an après le festival-colloque de l'Unesco sur le film sur l'art*, in «Culture», anno XXV, 1964
- MALRAUX, A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, «Verve», n. 8, 1 giugno 1940, poi Gallimard, Parigi 1946
- MALTESE, C., *Notizie dalle arti: Corrado Cagli*, «L'Unità», 23 giugno 1950
- MALTESE, C., *Rassegna bibliografica*, «Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura», vol. CXI, n. 662, febbraio 1950
- MALTESE, C., *Brueghel e De Sica*, «Filmcritica», vol. II, n. 8, settembre 1951
- MALTESE, C., *Corrado Cagli all'Obelisco*, «L'Unità», 19 febbraio 1952
- MALTESE, C., *La realtà umana esaltata nei ritratti di Lorenzo Lotto*, «L'Unità», 18 giugno 1953
- MALTESE, C., *Studi e disegni di Corrado Cagli*, «L'Unità», 14 marzo 1953
- MALTESE, C., *Documentarismo in crisi*, «Il Contemporaneo», anno I, n. 19, 31 luglio 1954
- MALTESE, C., *Giorgione e i suoi critici*, «Società», anno XII, n. 2, aprile 1956
- MALTESE, C., *Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese*, «Arte Oggi», anno I, n. 2, 15 giugno 1959
- MALTESE, C., *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, «Studi Sardi», vol. XVII, 1959-1961
- MARIANI, V., *Lettura del Barocco*, in «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno VII, vol. II, fasc. 148, 25 agosto 1942
- MENEGHINI, M., *La pellicule de l'enseignement artistique*, in *Cinéma et enseignement*, Istituto internazionale della cinematografia educativa, Roma 1934
- MICHEL, A., *Comment faut-il présenter un œuvre d'art au cinéma?*, *La caméra et le pinceau...*, in BÄCHLIN, P. (a cura di) *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra
- MIRAMS, G., *The Art Film in the Museum*, in *Report on the First International Conference on Art Film*, dattiloscritto MCF/Conf1./1, Unesco, Parigi 1948
- MIRAMS, G., *The Function of the Art Film*, «Museum», vol. I, n. 3-4, dicembre 1948
- MOLINARI, C., *Critica e divulgazione del film sull'arte. Postilla al I Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958

- MONTEMEZZI, G., *Appunti sulla contestazione e sui paladini comunisti, cinesi e cattolici di certe "alternative" cosiddette "culturali" nel campo cinematografico*, «Rivista di Bergamo», anno XX, n. 8-9, agosto-settembre 1969
- MORANDINI, M., *Ragioni di una scelta*, «Rivista di Bergamo», anno XIX, n. 8-9, agosto-settembre 1968
- MORRIS, R., *Anti Form*, «Artforum», vol. VI, n. 8, aprile 1968
- MOUSSINAC, L., *Le cinéma et de la projection fixe dans l'enseignement de l'histoire de l'art*, «Image et son. Revue du cinéma», n. 1, 1954
- [NICOLSON, B.], *Editorial*, «The Burlington Magazine», vol. 92, n. 565, April 1950
- Notiziario*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», anno XXX, numero 1-2, gennaio-febbraio 1969
- Novità alla IX edizione del Gran premio Bergamo che lancia il I Concorso del Film d'Autore*, «La Rivista di Bergamo», anno XVII, n. 7, luglio 1966
- PANOFKY, E., *Originale und Faksimilereproduktion*, «Der Kreis», 7, 1930, pp. 3-16; trad. ingl., *Original and facsimile reproduction*, a cura di GRUNDY, T., «RES. Anthropology and Aesthetics», LVII/LVIII, Spring/Autumn 2010
- PANOFKY, E., *Style and Medium in the Motion Pictures*, prima pubblicazione con il titolo *On Movies*, «Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton», giugno 1936, seconda versione in «Transition», n. 26, 1937, quindi in «Critique. A Review of Contemporary Art», vol. I, n. 3, gennaio-febbraio 1947; antologizzato in A. DALLE VACCHE, A. (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick-N.J. 2003; trad. it. in PANOFKY, E., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, a cura di LAVIN, I., Abscondita, Milano 2015
- PESCE, A., *La X Mostra veneziana del film per ragazzi*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIX, n. 9, settembre 1958
- PURIFICATO, D., *Pittura e cinema*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno V, vol. II, fascicoli 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, maggio-novembre 1940
- QUÉVAL, J., *Film and fine Arts*, «Sight and Sound», vol. XVIII, gennaio 1950
- RADCLIFF CARTER, R., *The Film in Art Education*, «Sight and Sound», vol. 3, n. 12, Winter 1934
- RAGGHIANI, C.L., *Cinematografo rigoroso*, «Cine-convegno», anno I, n. IX, 25 giugno 1933, poi in ID., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952
- RAGGHIANI, C.L., *Avvenire del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- RAGGHIANI, C.L., *Successo del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo» anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1959
- READ, J., *Pensieri per il II Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- REDAZIONE DI «CINEMA NUOVO», *Lo scandalo dei documentari*, «Cinema Nuovo», anno II, n. 23, 15 novembre 1953
- Relazione e decisioni della giuria per l'assegnazione dei premi*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto-settembre 1958

- Riformare la legge sul documentario*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», vol. IV, anno III, 15 novembre 1950
- SCHMALENBACH, W., *Comment faut-il présenter un œuvre d'art au cinéma?, Le pinceau et la caméra...*, in in BÄCHLIN, P. (a cura di) *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du Cinéma à Bâle*, Ed. Trois Collines, Parigi-Ginevra
- Symposium d'experts des musées, du film et de la télévision, organisé par l'Icom, sous les auspices de l'Unesco*, «ICOM News – Nouvelles de l'ICOM», vol. 11, n. 5-6, ottobre-dicembre 1958
- TADDEI, N., *La fisionomia e le caratteristiche del Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958
- Una folla di pubblico giovanile alla XIII edizione del Gran Premio Bergamo*, «Rivista di Bergamo», anno XXI, n. 8-9, agosto-settembre 1970
- URLIK, J.P., *Films Bring Art to the People*, «Le Courrier», vol. II, n. 12, 1 gennaio 1950
- VARESE, C., *Impressionisti, registi e cinema*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno IX, n. 8, ottobre 1948
- VERDONE, M., *Il documentario e i pittori*, in «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», anno VIII, vol. II, fasc. 171-172, 25 agosto 1943
- VERDONE, M., *I cortometraggi*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», nuova serie, anno IV, vol. V, fasc. 58, 15 marzo 1951
- VERDONE, M., *Documentari e cortometraggi*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1952
- VERONESI, L., *Del film astratto*, «Ferrania», anno II, n. 9, settembre 1948
- VIGNEAU, A., *Les besoins collectifs et la photographie*, in *Encyclopédie Française*, Comité de l'Encyclopédie Française, Parigi 1935
- WÖLFFLIN, H., *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, «Zeitschrift für bildende Kunst», VII, 1896 e VIII, 1897; trad. it, *Fotografare la scultura*, a cura di CESTELLI GUIDI, B., Tre Lune, Mantova 2008
- ZAMBETTI, S., *Coraggio e chiarezza di idee*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958, p. 41
- [ZAMBETTI, S.], *Dal 9 al 17 settembre in Sant'Agostino il X Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 9, 1 settembre 1967
- [ZAMBETTI, S.], *Bergamo in concorrenza con Venezia e Pesaro*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 11, 1 ottobre 1967
- [ZAMBETTI, S.], *Tiriamo le somme del Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno I, n. 12, 15 ottobre 1967
- [ZAMBETTI, S.], *Nessuna "adesione" al Gran Premio Bergamo*, «Selebergamo. Selezione della vita culturale bergamasca», anno IV, n. 79, 1 settembre 1970
- ZUCHELLI, N., *A colloquio con Berenson*, «Rivista di Bergamo», anno II, n. 7, luglio 1951
- ZUCHELLI, N., *Divagazioni sul "Giulio Cesare" e i musicisti bergamaschi*, «Rivista di Bergamo», anno VII, n. 1, gennaio 1956
- ZUCHELLI, N., *L'internazionale Gran Premio Bergamo del film sull'arte e del film d'arte*, «Rivista di Bergamo», anno IX, n. 3, marzo 1958
- ZUCHELLI, N., *Come e perché è sorto il Gran Premio Bergamo*, «La Rivista di Bergamo», anno IX, n. 8-9, agosto settembre 1958

- ZUCCHELLI, N., *Il successo dai film del Gran Premio Bergamo a Milano, a Roma e a Madrid*, «Rivista di Bergamo», anno XX, n. 8-9, agosto-settembre 1969
- ZUCCHELLI, N., *Significato della formula del film d'autore di qualità*, «Rivista di Bergamo», anno XXII, n. 9-10, settembre ottobre 1971

## Monografie

- ANAC, ASSOCIAZIONE NAZIONALE AUTORI CINEMATOGRAFICI, *Libro bianco del cortometraggio italiano*, dattiloscritto, Roma maggio 1966
- ANTAL, F., *Florentine Painting and Its Social Background*, Paul, Londra 1950; trad. it., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Einaudi, Torino 1960
- ARGAN, G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1957 [ultima ried., Einaudi, Torino 2010]
- ARNHEIM, R., *Film als Kunst*, 1932, trad. it., *Cinema come arte*, Il Saggiatore, Milano 1960
- BALÁZS, B., *Der sichtbare Mensch*, 1924, trad. it., *L'uomo visibile*, a cura di QUARESIMA L., Lindau, Torino 2008
- BALÁZS, B., *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1952, trad. it., *Il film*, Einaudi, Torino 1987 [2002]
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Parigi 1958-1962; trad. it., *Che cos'è il cinema?*, A. APRÀ, A., Garzanti, Milano 1972 [ried. 1999]
- BELLONCI, M., *Lucrezia Borgia, la sua vita e i suoi tempi*, Mondadori, Milano 1939
- BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-1939; trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966
- BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-1939; trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di DESIDERI, F., Donzelli, Roma 2012
- BOURDIEU, P., *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1964
- BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1966 [ried. aumentata e rivista 1969]
- BRANCA, R., *Questioni di cinema*, Biblioteca nuovo cinema, Roma 1953
- BRANDI, C., *Carminio o della pittura*, Vallecchi, Firenze 1947
- BRANDI, C., *Le due vie*, Laterza, Bari 1966
- CERAM, C.W., *Archaeology of the Cinema*, Thames & Hudson, Londra-New York, 1965; trad. it., *Archeologia del cinema*, Mondadori, Milano 1966
- CHIARINI, L., *Cinema quinto potere*, Laterza, Bari 1954
- CHIARINI, L., *Il film nella battaglia delle idee*, Fratelli Bocca, Milano-Roma 1954
- CHIARINI, L., *Un leone e altri animali*, Sugar, Milano 1969
- CHIATTONE, A., GIOVANNINI, A., VERONESI, L., *Note di cinema*, CineGuf, Milano 1942
- CLARK, K., *One hundred Details from Pictures in the National Gallery*, Printed for the Trustees, Londra 1938
- CLARK, K., *More Details from Pictures in the National Gallery*, Printed for the Trustees, Londra 1941

- CLARK, K., *More Details from Pictures in the National Gallery*, Printed for the Trustees, Londra 1946
- COLETTI, L., *Lotto*, edizione a cura di N. ZUCHELLI, Edizioni della Rotonda, Bergamo 1953
- COLLINA, V., *Il cinema e le altre arti*, Fratelli Lega, Faenza 1936
- CONSIGLIO, A., *Cinema: arte e linguaggio*, Hoepli, Milano 1936
- COTTON DANA, J., *The New Museum*, Elm Tree Press, Woodstock, 1917
- DEWEY, J., *Art as Experience*, Milton, Bach & Co., New York 1934, ed. it., *L'arte come esperienza*, traduzione, cura e introduzione di MALTESE, C., La Nuova Italia, Firenze 1951
- DI GIORGIO MARTINI, F., *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, edizione critica a cura di MALTESE, C., Il Polifilo, Milano 1967
- FIORAVANTI, L., *La nuova legge sul cinema*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1966
- FOCILLON, H. *Vie de Formes suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Parigi 1943; trad. it., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972 [ried. 2002]
- FRANCASTEL, P., *Peinture et Société. Naissance et destruction d'une espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Audin, Lione 1951; prima ed. it., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Einaudi, Torino 1957
- FRANCASTEL, P., *Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Denoël 1956; trad. it., *Arte e civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano 1959
- FRANCASTEL, P., *Études de sociologie de l'art*, Denoël, Parigi 1970; trad. it., *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano 1976
- FRANK, A., *Il diario di Anna Frank*, traduzione di VITA, A. e prefazione di GINZBURG, N., Einaudi, Torino 1954
- GOLDSCHIEDER, L., *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen*, Phaidon, Vienna 1934
- GOLDSCHIEDER, L., *Towards Modern Art or: King Solomon's Picture Book. Art of the New Age and Art of Former Ages Shown Side by Side*, Phaidon, Londra 1951; ed. Tedesca, *5000 Jahre moderner Kunst oder: das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Gegenwart und Kunst der Vergangenheit in Gegenüberstellung*, Phaidon, Londra 1952
- GRÄFF, W., *Es kommt der neue Fotograf!*, Hermann Reckendorf, Berlino 1929
- GULLINI, G., FASOLO, F., *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, 2 voll., Istituto di Archeologia dell'Università di Roma, Roma 1953
- GULLINI, G., *Guida al Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Biblioteca di Babele, Roma 1956
- HAUSENSTEIN, W., *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von Bildnerei exotischer Völker*, Piper, Monaco di Baviera 1922
- HAUSER, A., *The Social History of Art*, Routledge & Kegan, Londra 1951; trad. it., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1957
- KANDINSKIJ, V., MARC, F., *Der blaue Reiter Almanach*, Piper, Monaco di Baviera 1912
- KRACAUER, S., *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1947; trad. it., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di QUARESIMA, L., Lindau, Torino 2001



- KRACAUER, S., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960; trad. it., *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962 [1995]
- LAWSON, L.H., *The Film in the Battle of Ideas*, Masses & Mainstream, New York 1953; ed. it., *Il cinema nella battaglia delle idee*, con introduzione di ARISTARCO, G., Feltrinelli, Milano 1955
- LEMAITRE, H., *Beaux-Arts et Cinéma*, Les Éditions du Cerf, Parigi 1956
- LESSING, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; trad. it. a cura di COMETA, M., *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2003
- MAGRIS, C., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca*, Einaudi, Torino 1963
- MALRAUX, A., *Psychologie de l'art*, Skira, Ginevra 1947 (trilogia formata da *Le musée imaginaire*, *La création artistique*, *La monnaie de l'absolu*)
- MALRAUX, A., *Le musée imaginaire*, Skira, Ginevra 1947 [ried. Gallimard, Parigi 1965]
- MALRAUX, A., *La création artistique*, Skira, Ginevra 1949
- MALRAUX, A., *La monnaie de l'absolu*, Skira, Ginevra 1950
- MALRAUX, A., *Les voix du silence*, Gallimard, Parigi 1953; trad. it., *Il museo dei musei*, Mondadori, Milano 1957.
- MALRAUX, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Parigi 1952-1954 (quadrilogia formata da *Le statuaire*, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, *Le monde chrétien* e l'inedito *La métamorphose d'Apollon*)
- MALRAUX, A., *Le statuaire*, Gallimard, Parigi 1952
- MALRAUX, A., *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Gallimard, Parigi 1954
- MALRAUX, A., *Le monde chrétien*, Gallimard, Parigi 1954
- MALRAUX, A., *La métamorphose des dieux*, Gallimard, Parigi 1957
- MALRAUX, A., *La métamorphose des dieux*, Gallimard, Parigi 1974-1977 (trilogia formata da *L'irréel*, *L'intemporel*, *Le surnaturel*)
- MALRAUX, A., *L'irréel*, Gallimard, Parigi 1974
- MALRAUX, A., *L'intemporel*, Gallimard, Parigi 1976
- MALRAUX, A., *Le surnaturel*, Gallimard, Parigi 1977
- MALTESE, C., *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Edizioni dell'Incontro, Roma 1956
- MALTESE, C., *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960
- MALTESE, C., con SERRA, R., *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, De Luca, Roma 1962
- MARANGONI, M., *Saper vedere*, Treves-Treccani, Milano-Roma 1933
- MARGRAVE, S., *Successful Film Writing*, Methuen, Londra 1936; trad. it., *Come si scrive un film*, Bompiani, Milano 1939
- MITRY, J., *Histoire du cinéma*, Editions universitaires, Parigi 1967
- MOHOLY-NAGY, L., *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Lange Verlag, Monaco di Baviera 1925; ed. it., *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. SOMAINI, Einaudi Torino 2010
- MORIN, E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1956; ultima trad. it., *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina, Milano 2016
- MORIN, E., *Les stars*, Le Seuil, Parigi 1957; prima ed. it., *I divi*, Mondadori, Milano 1963
- MURA, A., *Scuola attiva e cinema*, Edizioni della Cineteca Scolastica, Roma 1954
- NICOLINI, F., *Vita di Arlecchino*, R. Ricciardi, Napoli-Milano 1958

- PANOFSKY, E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Teubner, Lipsia-Berlino 1924-1925, prima ed. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961
- PASINETTI, F., *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1939
- PORCILE, F., *Défense du court métrage*, Editions du Cerf, Parigi 1965
- PREVITALI, G., *Giotto e la sua bottega*, Fabbri, Milano 1964
- RAGGHIANI, C.L., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952 [1957]
- RICHTER, H., *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Hermann Reckendorf, Berlino 1929
- ROH, F., TSCHICHOLD, J., *Foto-Auge*, Wedekind & Co, Stoccarda 1929
- SADOUL, G., *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Parigi 1949; prima ed. it., *Storia del cinema*, Einaudi, Torino 1951, riedizione aggiornata 1964
- SALMONY, A., *Europa-Ostasien: Religiöse Skulpturen*, G. Kiepenheuer, Potsdam 1922
- SALMONY, A., *Die Plastik im Siam*, Avalu-Verlag, Hellerau 1926
- Unesco Constitution*, Unesco, Londra 1946
- VAN GENNEP, A., *Les rites de passage*, Nourry, Parigi 1909; ed. it., *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 [2012]
- VASARI, G., *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di BAROCCHI, P., e BETTARINI, R., Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987
- VIGNEAU, A., *La cathédrale de Chartres*, Éditions Tel, Parigi 1934
- VIGNEAU, A., *Le château de Versailles*, Éditions Tel, Parigi 1937
- VIGNEAU, A., *Le cinéma*, Les Lettres Françaises, Il Cairo 1945
- VIGNEAU, A., *Une brève histoire de la photographie, de Niépce à nos jours*, Laffont, Parigi 1963
- What is Unesco?*, Unesco, Parigi 1969
- ZUCHELLI, N., *Capolavori d'arte in Bergamo*, Edizioni della Rotonda, Bergamo 1954
- ZWEIG, S., *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Bermann-Fischer Verlag, Berlino-Stoccolma 1942, trad. it. *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Mondadori, Milano 1946 (2015)

## Curatele, cataloghi di mostre, repertori

- ARCHER, W.G., MELVILLE, R. (a cura di), *40.000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern* [catalogo della mostra, Institute for Contemporary Arts, Londra, 20 dicembre 1948-29 gennaio 1949], Institute of Contemporary Arts, Londra 1948
- ARNDT, P., BRUNN, H. (a cura di), *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur unter Leitung von Heinrich Brunn und Paul Arndt*, Bruckmann, Monaco di Baviera 1897-1932
- ARRIGONI, P. (a cura), *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte* [catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano, 21 aprile-19 maggio 1957], Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1957
- Atti del Secondo Congresso sul Cinema e le Arti Figurative*, «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», anno II, n. 5-6, 1956
- BASSOTTO, C. (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Edizioni Mostra Cinema, Venezia, 1969

- BIENNALE DI VENEZIA, *Catalogo della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, La Biennale, Venezia 1968
- BIENNALE DI VENEZIA, 9° *Mostra Internazionale del Film sull'Arte*, La Biennale, Venezia 1970
- BODE, W. (a cura di), *Denkmäler der Renaissance. Sculptur Toscanas in historischen Anordnung von Wilhelm Bode*, Bruckmann, Monaco di Baviera 1892-1904
- BOLEN, F.N. (a cura di), *Films on Art. Panorama 1953*, Fédération Internationale du Film d'Art – UNESCO, Parigi 1953
- CASADIO, A., *Documentari su i miei amici*, Galleria Gian Ferrari, Milano 1962
- Catalogue des films d'intérêt archéologique, ethnographique ou historique*, Unesco, Parigi 1970
- CHAPMAN, W. McK. (a cura di), *Films on Art*, American Federation of Arts, New York 1952
- Cinéma*, numero monografico di «L'amour de l'art», anno XXIX, nuova serie, n. 37-38-39, 1949
- Das Museum: Eine Einleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst*, Spieman Verlag, Lipsia-Berlino, 1896-1911
- Dix ans de films sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture. Catalogue*, Unesco, Parigi 1966
- Films sur l'art. Catalogue établi par un comité de spécialistes, publié par la Fédération internationale du film sur l'art FIFA. 1960 architecture*, Unesco, Parigi 1960
- FISCHER, M., RICHTER, H. (a cura di), *Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. Bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde*, Deutsche UNESCO-Kommission, Colonia 1967
- HAEASAERTS, L. (a cura di), *Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Beaux-Arts», febbraio 1950
- HITCHCOCK, H.R., JOHNSON, P. (a cura di), *The International Style: Architecture since 1922* [catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 9 febbraio-23 marzo 1932], The Museum of Modern Art, New York 1932
- Il colore nel cinema*, «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XV, nn. 2-3-4, febbraio-marzo-aprile 1954
- Kulturen der Erde: Material zur Kultur- und Kunstgeschichte aller Völker*, Folkwang, Hagen 1922-1932
- Le belle arti e il film*, Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1950
- Le belle arti e il film*, numero speciale di «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici», anno XI, n. 8-9, agosto-settembre 1950
- Le film sur l'art*, numero speciale di «Les Arts Plastiques», n. 1-2, gennaio-febbraio 1949
- Le film sur l'art. Bilan 1950*, UNESCO, Parigi 1951
- MACPHERSON, D. (a cura di), *Catalogue. Films on Art*, Canadian Centre for Films on Art, Ottawa 1970
- MALRAUX, A., SALLES, G. (a cura di), *L'univers des formes*, Gallimard, Parigi 1960-1997
- MOLINARI, C., ROCCHETTI P. (a cura di), *Le film sur l'art. Répertoire général international du film sur l'art*, Neri Pozza – Istituto Internazionale del Film sull'Arte, Vicenza-Firenze 1963
- «Museums Journal», vol. 29, n. 10, aprile 1930

- MUZZIOLI, G. (a cura di), *Mostra storica nazionale della miniatura* [catalogo della mostra, Palazzo Venezia, Roma, 1953], Sansoni, Firenze 1954
- PALLUCCHINI, R. (a cura di), *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia* [catalogo della mostra, Biennale di Venezia, Venezia, 1 maggio – 30 settembre 1948] Guarnati, Venezia 1948
- PANDOLFI, V. (a cura di), *La commedia dell'arte. Storia e testi*, 6 voll., Sansoni Antiquariato, Firenze 1957-1961
- Propyläen Kunstgeschichte*, Propyläen Verlag, Berlino 1923-1944
- RAGGHIANI, C.L. (a cura di), *Le film sur l'art: répertoire générale international des films sur les arts*, IIFA con Ed. dell'Ateneo, Roma 1953
- SALES GOMES, P.E. (a cura di), *10 anos de filmes sobre arte*, Museu de arte moderna de São Paulo, San Paolo 1955
- STAUFFACHER, F. (a cura di), *Art in Cinema. A Symposium on the Avant-garde Film together with Program Notes*, Museum of Modern Art, San Francisco 1947
- VIGNEAU, A. (a cura di), *Encyclopédie photographique de l'art*, Éditions Tel, Parigi 1936-1949
- WOERMANN, K. (a cura di), *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bibliographisches Institut, Lipsia, 1904-1911 e 1915-1922
- ZAMPETTI, P. (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi* [catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 11 giugno-23 agosto 1954], Arte Veneta, Venezia 1954
- ZAMPETTI, P. (a cura di), *Mostra di Jacopo Bassano* [catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 29 giugno-27 ottobre 1957], Alfieri, Venezia 1957

## Bibliografia post 1970

### Articoli e saggi

- ALBERA, F., *Études cinématographiques et histoire de l'art*, « Perspective. La revue de l'INHA », n. 3, 2006, p. 451
- ALTMAN, R., *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, « Cinema Journal », vol. XXIII, n. 3, Spring 1984, poi ID., *Film/Genre*, The British Film Institute, Londra 1999; trad. it., *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004
- ALTMAN, R., *I generi di Hollywood*, in BRUNETTA, G.P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, volume II, tomo primo, Einaudi, Torino 2000
- ANTICHI, S., *L'opera d'arte nell'epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d'arte in 3D di Sky*, in MANZOLI, G., MARRA, C. (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, « Piano b. Arti e culture visive », vol. 3, n. 2, 2018
- BENNETT, T., *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision*, in MACDONALD, S. (a cura di), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden (Massachusetts)-Londra 2006
- BERGSTEIN, M., *Lonely Aphrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, « The Art Bulletin », vol. LXXIV, n. 3, settembre 1992
- BERNARDI, S., *L'inquadratura e il quadro. Presenza della pittura nel cinema italiano*, in BERTETTO, P., *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011

- BERTETTO, P., *Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale*, in CANOVA, G., (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965-1969*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002
- BISONI, C., COSTA, A., *Teorie del cinema ed estetiche delle arti*, in BERTETTO, P. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2011
- BREDEKAMP, H., *A Neglected Tradition? Art History as "Bildwissenschaft"*, «Critical Inquiry», XXIX, n. 3, Spring 2003; trad. it., *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in PINOTTI, A., SOMAINI, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009
- BRUNETTA, G.P., *Storia e storiografia del cinema*, in ID. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001
- CASSETTI, F., *La "teoria del cinema" nella storia del cinema italiano*, in *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro-Museo nazionale del cinema, Milano-Torino 2000
- CASINI, T., *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, «Annali di critica d'arte», n. 1, 2005
- CASINI, T., *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, «Palinsesti», vol. I, n. 1, 2011
- CASINI, T., *Argan e la televisione*, in GAMBA, C. (a cura di), *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, Electa, Milano 2012
- CASINI, T., *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, «Studi di Memofonte», n. 13, 2014
- CASINI, T., *Intellettuali e televisione: Argan, Ragghianti e Zeri*, in GAMBA, C., LEMOINE, A., PIRE, J.M. (a cura di), *Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant e politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Éditions Mare & Martin, s.l. 2014
- CASINI, T., *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in CECCHINI, S., DRAGONI, P. (a cura di), *Musei e mostre tra le due guerre*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Culturale Heritage», vol. XIV, 2016
- CASINI, T., *La cinematizzazione produce estasi? Sfida a Leonardo e Michelangelo*, in MANZOLI, G., MARRA, C. (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano b. Arti e culture visive», vol. 3, n. 2, 2018
- CHESSA, J., *Note di legislazione sul cortometraggio tra 1945 e 1965*, «Il nuovo spettatore», n. 6, 2002
- COSTA, A., *Teoria del cinema dalle origini agli anni Trenta: la prospettiva estetica*, in BRUNETTA, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001
- COSTA, A., *Le sceneggiature desunte dei critofilm e la Ragghianti Renaissance*, «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», 8/9, gennaio-dicembre 2006
- COSULICH, C., *I nuovi confini delle operazioni culturali. AIACE, cinecircoli, sale d'essai*, in DE VINCENTI, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1960/64*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001
- DALL'ASTA, M., *Teoriche del cinema ed estetica neoidealista*, in QUARESIMA, L. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2014

- DALLE VACCHE, A., *The Art Documentary in the Postwar Period*, «Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image», vol. I, n. 2, 2014
- DE BERNARDINIS, F., *Il pensiero cinematografico di Cesare Brandi*, «Bianco e Nero», anno LXIII, n. 2, marzo-aprile 2002
- DE BERNARDINIS, F., *1965: la legge sul cinema*, in CANOVA, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1965/1969*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia – Roma 2002
- DELLA CASA, S., *Il cinema militante*, in CANOVA G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume XI 1965-1969*, Ed. di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002
- DIERS, M., *Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile-Streit*, in «IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», 5, 1986; trad. ingl., «RES. Anthropology and Aesthetics», voll. LVII/LVIII, Spring/Autumn 2010
- DILLY, H., *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», vol. XX, 1981
- DI MARINO, B., *Il critico con la macchina da presa*, «Ars», maggio 2001
- DI STEFANO, C., *La Grande Arte al Cinema: dal museo virtuale al museo narrato*, in MANZOLI, G., MARRA, C. (a cura di), *L'arte mediata: dal Critofilm al Talent Show*, «Piano b. Arti e culture visive», vol. 3, n. 2, 2018
- DRUICK, Z., *“Reaching the Multimillions”: Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film*, in GRIEVESON, L., WASSON, H. (a cura di), *Inventing Film Studies*, Duke University Press, Durham-Londra 2008
- DRUICK, Z., *Unesco, Film and Education: Mediating Postwar Paradigms of Communication*, in ACLAND, C.R., WASSON, H. (a cura di), *Useful Cinema*, Duke University Press, Londra 2011
- DUFRENE, T., *L'histoire de l'art à l'âge du cinéma*, «Diogène», n. 231, 3/2010
- EMMERLING, E., *Carl Lamb und seine photographischen Aufnahmen der Wies*, «Icomos – Hefte des Deutschen Nationalkomitees», vol. V, 1992
- EUGENI, R., *Il dibattito teorico*, in CALDIRON, O. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006
- FAGONE, V., *L'immagine mobile. La ricerca degli artisti nel cinema*, «Spirali», anno I, n. 2, novembre 1978
- GALLO, M., *Lo Stato: il dibattito sulla legge*, in G. DE VINCENTI, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1960/64*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001
- GAUDREULT, A., *Il ritorno del pendolo, ovvero storia di un ritorno in forza... della Storia*, in BRUNETTA, G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001
- GUERIN, F., *La Fédération Internationale du Film sur l'Art*, «Zeuxis. Film sur l'art – Film on art», anno I, n. 1, autumn 2000
- GUERIN, F., *La FIFA: définition d'un genre cinématographique*, «Zeuxis. Film sur l'art – Film on art», anno I, n. 2, autumn 2001
- HALLINGER, J., *'Ein Kunsthistoriker des Auges' und Photograph in schwieriger Zeit: Carl Lamb (1905–1968)*, «Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege», vol. LVIII-LIX, 2004/05 [edito nel 2007]
- KRACAUER, S., *Film et peinture / Film and Painting* in «Zeuxis», anno I, n. 3, hiver 2001, originariamente *Film und Malerei*, «Neue Zürcher Zeitung», 1938

- LATOUR, B., *What is Iconoclasm? or Is there a world beyond the image wars?*, in LATOUR, B., WEIBEL, P. (a cura di), *Iconoclasm – Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2002; trad. it., *Che cos'è Iconoclasm?*, in PINOTTI, A., SOMAINI, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009
- LAZZERINI, L., *Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*, «Studi mediolatini e volgari», XXV, 1977
- LEENHARDT, R., *L'évolution du film d'art*, «La Gazette des Beaux-Arts», serie VI, tomo 102, luglio-agosto 1983
- LEVIN, T.Y., *Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theory*, «The Yale Journal of Criticism», vol. IX, n. 1, Spring 1996, poi in DALLE VACCHE, A., (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick-N.J. 2003
- MALTESE, C., *Film quadri artisti*, in ARISTARCO G. e T., (a cura di), *Il cinema. Verso il centenario*, Dedalo, Bari 1992
- MANDELLI, E., *Leonardo Live: i "contenuti alternativi" e la nuova identità della sala cinematografica*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 2, 2012
- MANDELLI, E., *Una visita guidata "aumentata". Sala cinematografica e film sull'arte*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscape», n. 2, 2017
- MANZOLI, G., *Il Carnevale di Venezia: 1968*, «Bianco e Nero», n. 563 (gennaio-aprile 2009)
- MAZZEI, L., *Anni difficili. Trittico veneziano. Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani*, «Bianco e Nero», n. 563 (gennaio-aprile 2009)
- MAZZOCCHI, S., *Carlo Ludovico Ragghianti e il Gran Premio Bergamo del Film sull'Arte e d'Arte*, «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», nuova serie, n. 10-11, gennaio-dicembre 2007
- MERZEAU, L., *Malraux metteur en page*, in GUERIN, J., DIEUDONNE, J. (a cura di), *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Presses Sorbonne Nouvelle, Parigi 2006
- NELSON, R.S., *The Slide Lecture, or the Work of Art "History" in the Age of Mechanical Reproduction*, «Critical Inquiry», Vol. XXVI, n. 3, Spring 2000
- PARISE, M., *Il cinema di Erwin Panofsky: un'arte narrativa del XX secolo*, «Bianco & Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema», anno LXIII, n. 2, marzo-aprile 2002
- PERNIOLA, I., *Imparare insegnando: sul cinema documentario di Mario Verdone*, «Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia», n. 588-589, 2017
- PESCATORE, G., *Pesaro e i nuovi festival*, CANOVA, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume XI 1965-1969*, Ed. di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002
- POLACCI, F., *Photographing Sculpture: Aesthetic and Semiotic Issues*, in DESIDERI, F., MAZZOCCHI, M. (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. XI, n. 2, 2018
- QUARESIMA, L., *Stracittà. Cinema, Rationalism, Modernism, and Italy's "Second Futurism"*, in BERTELLINI, G. (a cura di), *Italian Silent Cinema. A Reader*, John Libbey, New Barnet 2013

- ROUGE, B., *Léal Souvenir? La photographie, la peinture et le serment de l'image fidèle*, in DESIDERI, F., MAZZOCUT-MIS, M. (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. XI, n. 2, 2018
- ROZON, R., *Dorothy Macpherson, ou la démocratisation de l'art par le film*, «Vie des arts», vol. 23, n. 91, summer 1978
- SAVEDOFF, B.E., *Looking at Art through Photographs*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. LI, n. 3, Summer 1993
- SCREMIN, P., *Picasso e il film sull'arte*, «Bianco e Nero», anno LXII, n. 3, 2001
- SCREMIN, P., *Film sull'arte*, in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003
- SMITH, D., *Moving Pictures: The Art Documentaries of Alain Resnais and Henri-Georges Clouzot in theoretical context (Benjamin, Malraux and Bazin)*, «Studies in European Cinema», vol. I, n. 3, 2004
- SPALLETTI, E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna 1750-1930*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. II, *L'artista e il pubblico*, a cura di PREVITALI, G. Einaudi, Torino 1979
- UCCELLI, A., *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», n. 129, gennaio 2008
- WASSON, H., *Big, Fast Museum / Small, Slow Movies: Film, Scale, and the Art Museum*, in ACLAND, C.R., WASSON, H. (a cura di), *Useful Cinema*, Duke University Press, Londra 2011
- WECHSLER, J., *The Filming of Art*, «Daedalus», vol. CXIV, n. 4, *The Moving Image*, Fall 1985
- ZAIRA-LASKARIS, C., *L'esperienza per immagini: condizionamento e possibilità dello "sguardo fotografico" nella percezione dell'arte*, in DESIDERI, F., MAZZOCUT-MIS, M. (a cura di), *Aesthetics of Photography*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. XI, n. 2, 2018
- ZAMBETTI, S., *L'affermazione del cineclubismo*, in CANOVA, G. (a cura di), *Storia del cinema italiano, volume XI 1965-1969*, Ed. di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002
- ZERNER, H., *André Malraux ou les pouvoirs de l'image photographique* in ID., *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, Parigi 1997 ; trad. ingl. in G.A. JOHNSON (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, Cambridge 1998

## Monografie

- ADRIAENSENS, V., COLPAERT, L., FELLEMAN, S., JACOBS, S., *Screening Statues. Sculpture and Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2017
- ALBERA, F., *Avanguardie*, Il Castoro, Milano 2004
- ALIBERTI, G., *Carattere nazionale e identità italiana*, Nuova cultura, Roma 2008
- ALOVISIO, S., *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2016
- ALTMAN, R., *Film/Genre*, The British Film Institute, Londra 1999; trad. it., *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004



- ANDERSON, B., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra-New York 1983; trad. it., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Bari 2018
- ANDREW, D., in *André Bazin's new media*, California University Press, Oakland 2014
- ANTICHI, F., *Riprendere il museo: il documentario Galleria Carrara di Corrado Maltese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, relatore prof. A. Gioli, a.a. 2014-2015
- APRÀ, A., *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017
- ARASSE, D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi 1996 ; trad. it., *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007
- ARECCO, S., *Alain Resnais, o la persistenza della memoria*, le Mani, Recco 1997
- AUMONT, J., *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Parigi 1989; trad. it., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991
- AUMONT, J., *L'image*, Armand Colin, Parigi 2005; trad. it., *L'immagine*, Lindau, Torino 2007
- AUMONT, J., *Matières d'image*, Images modernes, Parigi 2005 (ried. Éd. De la Difference, Parigi 2009)
- BAGHLI, S.A., BOYLAN, P., HERREMAN, Y., *History of ICOM (1946-1996)*, ICOM, Parigi 1998
- BALESTRACCI, D., *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2015
- BARRON, E., *Popular High Culture in Italian Media 1950-1970. Mona Lisa Covergirl*, Palgrave Macmillan, Londra 2018
- BARTHES, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Gallimard – Seuil, Parigi 1980; trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980
- BEEBEE, T.O., *The Ideology of Genre. A comparative Study of Generic Instability*, Pennsylvania University Press, University Park 1994
- BEHAR, N., *Le film sur l'art. Art sur l'art*, tesi di dottorato, supervisor prof. J. Goimard e M. Le Bot, Université Paris I La Sorbonne-Panthéon, Parigi 1982
- BELLONCI, M., *Marco Polo*, ERI, Torino 1982
- BELLONCI, M., *Rinascimento privato*, Mondadori, Milano 1985
- BENAYOUN, R., *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, Parigi 2008
- BERGER, J., *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londra 1972; trad. it., *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 1998 [ried. 2015]
- BERGER J., *About Looking*, Pantheon Books, Londra, 1980; trad. it., *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017
- BERNARDO, M., *La macchina del cinematografo*, Gruppo editoriale Forma, Torino 1983
- BERTONCINI, M., *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009
- BERTOZZI, M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008
- BOLLATI, G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011
- BOLTER, J.D., GRUSIN, R., *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1999; trad. it., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002

- BONFAND, A., *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, PUF, Parigi 2007 [seconda ed. rivista e aumentata, Vrin, Parigi 2011]
- BONITZER, P., *Décadrages. Cinéma et peinture*, L'Etoile, Parigi 1985
- BOSCHI, A., *Teorie del cinema. Il periodo classico*, Carocci, Roma, 2004
- BOTTINELLI, S., «*SeleArte*» (1952-1966). *Una finestra sul mondo*, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2010
- BRANNIGAN, E., *Dancefilm. Choreography and the moving Image*, Oxford University Press, New York 2011
- BRUNETTA, G.P., *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997
- BURCH, N., *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Parigi 1991; trad. it., *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994
- BUZZO, E., *La Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico dell'Università di Padova (1956-1975)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, supervisore prof. C. Alberto Zotti Minici, a.a. 2011-2012
- CALABRESE, O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985
- CAMPARI, R., *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1994
- CAPALDI, D., *Il museo elettronico. Un seminario con Marshall McLuhan*, Meltemi, Milano 2018
- CARLUCCIO, G., *Verso il primo piano. Attrazione e racconto nel cinema americano. Il caso Griffith-Biograph*, Clueb, Bologna 1999
- CASERO, C., DI RADDÒ, E., *Anni Settanta: la rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015
- CASETTI, F., *Teorie del cinema, 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993 [ried. 2004]
- CASETTI, F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015
- CATALDO, L., *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, FrancoAngeli, Milano 2011
- CAVENAGO, M., SPANO, L., *Klimt. L'opera pittorica completa*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2008
- CHIAVARELLI, E., *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti*, Bulzoni, Roma 2007
- CHION, M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Parigi 1990, trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001
- CIACCI, L., *Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001
- CIERI VIA, C., *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Bari 2011
- COLOMBO, F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998 [ried. 2009]
- COMAND, M., *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna 2001
- COSTA, A., *Cinema e pittura*, Loescher, Torino 1991
- COSTA, A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002
- COSTEIX, E., *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*, L'Harmattan, Parigi 2013
- COVERT, N., *Films on Art Bibliography*, Program for Art on Film, New York, 1990

- COWIE, E., *Recording Reality, Desiring the Real*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 2011
- CRARY, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1992; trad. it., *Tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013
- CRARY, J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1999
- DALLE VACCHE, A., *Cinema and Painting: How Art is used in Films*, Athlone, Londra 1996
- DE BERNARDINIS, F., *Arte cinematografica. Il ciclo storico del cinema da Argan a Scorsese*, Lindau, Torino 2017
- DELEUZE, G., *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1985, prima ed. it., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 [ried. Einaudi, Torino 2017]
- DELLUC, L., *Cinéma & Cie*, a cura di LHERMINIER, P., Cinémathèque Française, Parigi 1986
- DEL MONTE, M., *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, supervisore prof. G. Barbieri, a.a. 2008/2009
- DEL PUPPO, A., *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013
- DE VALCK, M., *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007
- DIDI-HUBERMAN, G., *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan, Parigi 2013
- DI MARINO, B., *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999
- DODDS, S., *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to experimental Art*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004
- DÖGE, U., *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)*, CineGraph Babelsberg, Berlino 2005
- DUSI, N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003
- ECO, U., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990
- ECO, U., *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009
- ÉJZENŠTEJN, S.M., *Teoria generale del montaggio*, a cura di MONTANI, P., Marsilio, Venezia 1985 [2012]
- ÉJZENŠTEJN, S.M., *La natura non indifferente*, a cura di MONTANI, P., Marsilio, Venezia 1992 [2003]
- EPSTEIN, E., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di PASQUALI, V., Fondazione Scuola nazionale di Cinema, Roma 2002
- EUGENI, R., *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010
- EVERETT, W., *Questions of Colour in Cinema. From Paintbrush to Pixel*, Lang, Oxford 2007
- FAIRBAIRN, N., PIMPINELLI, M.A., ROSS, T., a cura di TADIC, L., *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, FIAF, s.l. 2016
- FANNY, E., *Film d'art – Film sur l'art*, L'Harmattan, Parigi, 2002
- FORGACS, D., *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester 1990; trad. it.,

- L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1980)*, Il Mulino, Bologna 1992 [ried. 2000]
- FORGACS, D., GUNDLE, S., *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2007; trad. it., *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007
- FOSTER, K.W., MAZZUCCO, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano 2002
- FOSTER, S.C., *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-garde*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1998
- FRAMPTON, K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 2008
- FRANCASTEL, P., *Guardare il teatro*, a cura di CRUCIANI, F., Il Mulino, Bologna 1987
- GAROFALO, D., *Storia sociale della televisione in Italia 1954-1969*, Marsilio, Venezia 2018
- GAUDIN, A., *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Parigi 2015
- GAUDREULT, A., *Il cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano 2004
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1982 ; trad. it., *Palinsesti. La letteratura la secondo grado*, Einaudi, Torino 1997
- GIUNTELLA, M.G., *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle Nazioni*, CEDAM, Padova 2001
- GOODALL, M., *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006
- GORDON KANTOR, S., *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londra, 2002
- GRASSKAMP, W., *The Book on the Floor. André Malraux and the Imagery Museum*, Getty Research Foundation, Los Angeles 2016 [ed. orig., *André Malraux und das imaginäre Museum: Die Weltkunst im Salon*, C.H. Beck, Monaco di Baviera 2014]
- GRESPI, B., *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Canterano 2017
- GRIFFITHS, A., *Shivers down your spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, Columbia University Press, New York 2008
- GUNNING, T., *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1991
- HAGENER, M., *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture (1919-1939)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007
- HING-YUK WONG, C., *Film Festivals. Culture, People and Power on the global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey-Londra 2011
- JACOBS, S., *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2012
- JACOBS, S., *Art & Cinéma. Le documentaire sur l'art en Belgique*, in *Art & Cinéma*, Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles, 2013
- LA PORTA, G., *Le sale cinematografiche negli anni del secondo dopoguerra in Italia: architettura e socialità nei luoghi di Vinicio Vecchi a Modena*, tesi di dottorato, supervisore prof. P.B. Barbarewicz, Università degli Studi di Udine, a.a. 2013/2014
- LINDEPERG, S., *Nuit e Brouillard. Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Parigi 2007

- LISCHI, S., *Cine ma video*, ETS, Pisa 1996
- LISCHI, S., *Il linguaggio del video*, Bulzoni, Roma 2005 [ried. 2015]
- LISTA, G., *Il cinema futurista*, Le Mani, Genova 2010
- MADESANI, A., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2005
- MALTESE, C., *Per una storia dell'immagine*, Bagatto Libri, Roma, 1989
- MALVEZZI, J., *Expanded Cultures. Storie, critiche e pratiche del cinema espanso in Italia in Italia 1967-1981*, Università degli Studi di Parma, supervisore prof. M. Guerra, a.a. 2018/2019
- MANDARANO, N., *Musei e media digitali*, Carocci, Roma 2019
- MANDELLI, E., *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo*, Forum, Udine 2017
- MANNONI, L., *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Nathan, Parigi 1995; trad. it., *La grande arte della luce e dell'ombra*, Lindau, Torino 2000
- MARANI, P.C., PAVONI, R., *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2006 [ried. 2009]
- MARIANI, A., *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, Mimesis, Udine-Milano 2017
- MARIN, L., *De la représentation*, Seuil, Parigi 1993; trad. it., *Della rappresentazione*, a cura di CORRAIN L., Meltemi, Roma 2001
- MARSOLAIS, G., *Le film sur l'art et le cinéma: fragments, passages*, Tryptique, Montréal, 2005
- MARTELLINI, L., *Le «Prospettive» di Malaparte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014
- MARTORANO, V., *Percorsi della visione. Raggianti e l'estetica del cinema*, Franco Angeli, Milano 2011
- MAZZI, M.C., *Musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Edifir, Firenze 2009
- MAZZOCCHI, S., *Gran Premio Bergamo 1958-1970. Intersezioni tra arte, cinema e critica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, relatori proff. Vanja Strukelj e Roberto Campari, a.a. 2004/2005
- MICHAUD, P.A., *Aby Warbug et l'image en mouvement*, Macula, Parigi 1998
- MICHAUD, P.A., *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Kargo & l'Eclat, Parigi 2006
- MICHAUD, P.A., *Sur le film*, Macula, Parigi 2016
- MICHELI, S., *Lo sguardo smalzato. Cinema e arte figurativa. Il movimento*, Bulzoni, Roma 1994
- MICHELI, S., *L'approccio smalzato dello sguardo. Cinema e arte figurativa. La struttura*, Bulzoni, Roma 1996
- MICHELI, S., *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa. Luce, colore, espressione, gesto, scenografia e costume*, Bulzoni, Roma 2000
- MICHELI, S., *Cinema, pittura, musica. Per un accordo armonico*, Bulzoni, Roma 2007
- MILANI, R., *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, Mucchi, Modena 1985
- MIRZOEFF, N., *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londra-New York 1999; trad. it., *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di CAMAITI HOSTERT, A., Meltemi, Roma 2002

- MIRZOEFF, N., *How to See the World*, Pelican, Londra 2015, trad. it., *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi, Milano 2015
- MONETA, G., *Luciano Emmer*, Il Castoro, Milano 1991
- MONTANI, P., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino 1993
- MOSCONI, E., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006
- MOSCONI, E., *Un cinema "domestico". Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, Educatt, Milano 2018
- MOULIN, J., *Cinéma et peinture*, Citadelle & Mazenod, Parigi 2011
- MURRAY SCHAFER, R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi – Unicopli, Milano 1985
- NAMUTH, H., *Pollock Painting*, Abscondita, Milano 2009
- NATALI, M., *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1996
- NICHOLS, B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001 [ried. 2010 e 2017]; trad. it., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006 [ried. 2014]
- NICHOLS, B., *Representing Realites. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991
- NICOLIN, P., *Castelli di carte. La 14. Triennale di Milano*, 1968, Quodlibet, Macerata 2011
- ONGARO, D., *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Tinarelli, Bologna 2006
- PARIGI, S., *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006
- PARK, D.W., *Pierre Bourdieu: a critical Introduction to Media and Communication Theory*, Peter Lang, New York 2014
- PARRY JENIS, E., *The Kiss of Apollo. Photography and Sculpture, 1845 to the Present*, Frenkel Gallery, San Francisco 1991
- PERNIOLA, I., *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003
- PERNIOLA, I., *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004
- PESCATORE, G., *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006
- PESENTI CAMPAGNONI, D., *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino 2007
- PEUKER, B., *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton 1995
- PEUKER, B., *Aesthetic Spaces. The Place of Art in Film*, Northwestern University Press, Evanston 2019
- PIEROTTI, F., *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Recco-Genova 2012
- PIEROTTI, F., *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa 2016
- PILZ, R., *Das Portrait als Film. Zwischen sujet trouvé und fabula rasa*, Lit, Vienna 2011
- PINOTTI A., SOMAINI, A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016

- PIRLOT, C., *Musée Film Télévision*, ICOM, Parigi 1972
- PISU, S., *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016
- PIVA, A., *La fabbrica della cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Il Formichiere, Milano 1975
- PORTINARI, S., *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018
- QUARTANI, P., *Antonio Ligabue. Percorsi pittorici tra arte e follia*, Liguori, Napoli 2004
- RAGGHIANI, C.L., *Arti della visione. I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975
- RAGGHIANI, C.L., *Arti della visione. II. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976
- RAGGHIANI, C.L., *Arti della visione. III. Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979
- ROMERE, R., *In arte Rai. I documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)*, tesi di laurea, relatore prof. G. Barbieri, Università Ca' Foscari, Venezia a.a. 2013/2014
- ROSSO, F., *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Utet, Torino 2008
- SABA, C., *Archivio cinema arte*, Mimesis, Udine-Milano 2013
- SAGER EIDT, L.M., *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Kenilworth, Rodopi 2008
- SAHLI, J., *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagy Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg 2006
- SALAMINO, S., *Architetti e cinematografi. Tipologia, architettura e decorazione della sala cinematografica dalle origini, 1896-1932*, Prospettiva, Roma 2009
- SCHUBERT, K., *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Il Saggiatore, Milano 2004
- SCIOLLA, G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Milano 2006
- SENALDI, M., *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008
- SENALDI, M., *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009
- SENALDI, M., *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine 2012
- SIEREK, K., *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo & Philo, Amburgo 2007
- SITTON, R., *Lady in the Dark. Iris Barry and the Art of Film*, Columbia University Press, New York 2014
- SMITH, A.D., *National Identity*, Penguin Books, Londra 1991
- SMITH, A.D., *The cultural Foundations of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*, Blackwell-Wiley, Malden-Massachusetts 2008; trad. it., *Le origini culturali delle nazioni. Gerarchia, alleanza, repubblica*, Il Mulino, Bologna 2010
- SOMAINI, A., *Ějzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011
- SOSSAI, M.R., *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Silvana editore, Cinisello Balsamo 2008
- SPIGEL, L., *Tv by Design. Modern Art and the Rise of Network Television*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2008
- STOICHITA, V.I., *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Parigi, 1993; trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2004

- STRAUVEN, W., *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Udine 2006
- TASSI, I., *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Bari 2007
- TASSINARI, C., *La Documento Film: analisi storica, economica e produttiva di una major del cinema italiano*, relatore prof. F. Pitassio, Università degli Studi di Udine, a.a. 2017/2018
- TOMMEI, T., *Ut pictura pellicola. Dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2014
- TOSI, V., *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei Cineclub (1945-1956)*, Marsilio – Ed. di Bianco & Nero, Venezia-Roma 1999
- TURNER, G., *Understanding Celebrity*, Sage, Los Angeles 2004 [ried. 2014]
- TURVEY, M., *The Filming of Modern Life. European Avant-garde Film of the 1920s*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2011
- UCCELLI, A., *Attraverso musei di celluloidi. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del dopoguerra*, supervisor proff. Maria Mimita Lamberti e Giovanni Romano, Università degli Studi di Torino, a.a. 2009/2010
- VALENTINI, P., *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia 2006
- VANCHERI, L., *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Armand Colin, Parigi 2007 ; trad. it., *Cinema e pittura. Condivisioni, presenze, contaminazioni*, Negretto, Mantona 2018
- VANCHERI, L., *Le cinèma ou le dernier des arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2018
- VENZI, L., *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa 2006
- VERDONE, M., *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino 1977
- VERTOV, D., *L'occhio della rivoluzione*, a cura di MONTANI, P., Mimesis, Milano – Udine, 2011
- VITELLA, F., *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa 2018
- VITTA, M., *Il rifiuto degli dei. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012
- WALKER, J.A., *Art and Artists on Screen*, Manchester University Press, Manchester 1993
- WASSON, H., *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005
- ZECCA, F., *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013

## Curatele, cataloghi di mostre, repertori

- ACCIARI, M., MENARINI, R. (a cura di), *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*, «Cinergie. Il Cinema e le altre Arti», n. 6, 2014
- ALBERA, F., LEFEBVRE, M. (a cura di) *Filmologie: le retour?*, «Cinemas: revue d'études cinématographiques», vol. 19, n° 2-3, 2009
- ALBERA, F., LE FORESTIER, L., ROBERT, V. (a cura di), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2015
- APRÀ, A. (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013
- Atti del convegno su Le arti visuali e il ruolo della televisione*, ERI, Torino 1979
- Atti del convegno La televisione e il patrimonio artistico*, ERI, Torino 1982



- AUBENAS, J. (a cura di), *Le film sur l'art en Belgique 1927-1991*, Centre du Film sur l'Art, Bruxelles 1992
- AUMONT, J. (a cura di), *La couleur en cinéma*, Mazzotta-Cinémathèque Française, Milano-Parigi 1995
- AUMONT, J. (a cura di), *Le Septième art. le cinéma parmi les arts*, Leo Scheer, Parigi 2003
- BAGLIVI, F. (a cura di), «*Il mio cuore è un gatto spezzato, il mio sguardo è frantumato*». *Cinema, arti e mestieri di Raffaele Andreassi*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2015
- BALDESCHI, J. (a cura di), *Il tempo e la memoria. Il cinema di Alain Resnais*, Circolo del cinema Angelo Azzurro, Castelfiorentino 2010
- BALDI, A. (a cura di), *I Ventimiglia, tre generazioni in cinema*, Associazione Italiana per le Ricerche in Storia del Cinema, Roma 1995
- BARRINGER, T., FLYNN, T. (a cura di), *Colonialism and the Object. Empire, material Culture and the Museum*, Routledge, Londra-New York 1998
- BELLOUR, R. (a cura di), *Cinéma et peinture. Approches*, PUF, Parigi 1990
- BELLOUR, R., FRODON, J.M., VAN ASSCHE, C. (a cura di), *Chris Marker*, La Cinémathèque Française, Parigi 2018
- BENDAZZI, G., DE BERTI, R. (a cura di), *La fabbrica dell'animazione. Bruno Bozzetto nell'industria culturale italiana*, Il Castoro, Milano 2003
- BENZI, F. (a cura di), *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo* [catalogo della mostra PArCo Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", Pordenone, 13 novembre 2010-30 gennaio 2011], Skirà, Milano 2010
- BERNARDI, S. (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore, una felice relazione tra tecnica ed estetica*, Carocci, Roma 2006
- BERTOZZI, M. (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Librerie Dedalo, Roma 2001
- BILLETER, E., BROCKHAUS, C. (a cura di), *Skulptur im Licht der Photographie: von Bayard bis Mappelthorpe* [catalogo della mostra, Duisburg-Friburgo, 6 dicembre 1997-1 giugno 1998] Benteli, Berna 1997
- BOLLA, L., CARDINI, F. (a cura di), *Le avventure dell'arte in Tv. Quarant'anni di esperienze italiane*, Rai-Nuova ERI, Roma 1994
- BOLLA, L., CARDINI, F. (a cura di), *La Rai, i beni culturali e l'ambiente. Cinquant'anni di programmazione televisiva*, Rai-ERI, Roma 1999
- BOLLA, L., CARDINI, F. (a cura di), *Federico Zeri. L'enfant terrible della televisione italiana*, Rai-ERI, Roma 2000
- BOLPAGNI, P., DI BRINO, A., SAVATTIERI, C. (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 9 ottobre 2011-8 gennaio 2012], Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2011
- BRETEAU-SKIRA, G. (a cura di), *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1985
- BREUER, G. (a cura di), *Werner Gräff: 1901-1978. Der Künstleringenieur*, Jovis, Berlino 2010
- BROWN, T., VIDAL, B. (a cura di), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, Londra-New York 2014
- BRUNETTA, G.P., COSTA, A. (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Rovereto 1990

- BRUNI, D., FLORIS, A., LOCATELLI, M., VENTURINI, S. (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016
- BUDEUS, H., LAHODA, V., MAŠTEROVÁ, K. (a cura di), *Instant Presence. Representing Art in Photography*, Artefactum, Praga, 2017
- CARAFFA, C. (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2009
- CARAFFA, C. (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlino 2011
- CARAMEL, L., MADESANI, A. (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano 2002
- CARBONE, M., DALMASSO, A.C. (a cura di), *Schermi/Screens*, «Rivista di estetica», n. 55, 2014
- CASERO, C., DI RADDÒ, E., GALLO, F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi tra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2017
- CASETTI, F., con ALOVISIO, S., e MAZZEI, L. (a cura di), *Early Film Theories in Italy 1896-1922*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017
- CATANESE, R. (a cura di), *Futurist Cinema. Studies on Italian Avant-garde Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018
- CHATEAU, D., MOURE, J. (a cura di), *Screens. From Materiality to Spectatorship. A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016
- CHERCHI USAI, P., KESSLER, F. (a cura di), *Cinema & Architecture*, «Iris», n. 12, 1991
- CHEVREFILS DESBIOLLES, Y. (a cura di), *Le film sur l'art et ses frontières*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1998
- Cinéma et peinture*, «Positif», n. 353-354, 1990
- COHEN, A.J.J., SIPIERE, D. (a cura di), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007
- COOKE, P., STONE, R. (a cura di), *Screening European Heritage. Creating and Consuming History on Film*, Palgrave Macmillan, Londra 2016
- COSTA, A. (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995
- COSTA A., SCREMIN, P. (a cura di), *Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de C.L. Ragghianti*, Louvre, Parigi 1994
- COSTA DE BEAUREGARD, R. (a cura di), *Cinéma et couleur*, Michel Houdiard, Parigi 2009
- COVERT, N., STEIN, W.A. (a cura di), *Art Museum Movies. Film and Video in Art Museum. Results of a 1987 Survey*, Program for Art on Film, New York 1987
- COVERT, N., TURPIN, G. (a cura di), *Films and Videos on Photography*, Program for Art on Film, New York 1990
- COVERT, N., SCHEINES, E. (a cura di), *Art on Screen. A Directory of Films and Videos on the Visual Arts*, G.K. Hall, Boston 1992
- COVERT, N., WICK, V. (a cura di), *Architecture on Screen. Films and Videos on Architecture, Landscape Architecture, Historic Preservation, City and Regional Planning*, G.K. Hall, Boston 1994
- DALL'ASTA, M., PESCATORE, G. (a cura di), *Il colore nel cinema*, numero speciale di «Fotogenia. Storie e teorie del cinema», n. 1, 1994

- DALLE VACCHE, A., (a cura di), *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick-N.J. 2003
- DALLE VACCHE, A., PRICE, B. (a cura di), *Color. The Film Reader*, Routledge, Londra-New York 2006
- DE FRANCESCHI, L. (a cura di), *Cinema/pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino 2003
- DE VALCK, M., KREDELL, B., LOIST, S. (a cura di), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, Abingdon-New York 2016
- DI MARCO, M.T., ORTOLEVA, P. (a cura di), *Luci del teleschermo: televisione e cultura in Italia*, Electa, Milano 2004
- DI MARINO, B., LA PORTA, A., MENEGUZZO, M. (a cura di), *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012* [catalogo della mostra Complesso monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 30 novembre 2012 – 3 marzo 2013], Silvana, Cinisello Balsamo 2012
- DI MARINO, B. (a cura di), *Doppio schermo. Film e video d'artista in Italia dagli anni '60 a oggi*, Manfredi, Cesena 2017
- DUFRENE, T. (a cura di), *Pierre Francastel. L'hypothèse même de l'art* [catalogo della mostra, Galerie Colbert, Parigi, 1 marzo-6 maggio 2010], Institut National d'Histoire de l'Art INHA, Parigi 2010
- DULAC, N., GAUDREAU, A., HIDALGO, S. (a cura di), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Malden 2012
- ELSAESSER T., con BARKER, A. (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londra 1990
- EDWARDS, E., GOSDEN, C., PHILIPS, R.B. (a cura di), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and material Culture*, Berg, Oxford-New York 2006
- FAGONE, V. (a cura di), *Arte e cinema I*, Marsilio, Venezia 1976
- FAGONE, V. (a cura di), *Arte e cinema II*, Marsilio, Venezia 1977
- FEIGELSON, K. (a cura di), *Chris Marker, pionnier et novateur*, Corlet, Condé-sur-Noiret 2017
- FRANCIA DI CELLE, S., GHEZZI, E. (a cura di), *Mister(o) Emmer. L'attenta distrazione*, Torino Film Festival, Torino 2004
- FRANGNE, P.H., MOUËLLIC, G., VIART, C. (a cura di), *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009
- FRIZOT, M., PAÏNI, D. (a cura di), *Sculpteur-Photographe, Photographie-Sculpture. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel*, Marval, Parigi 1993
- GALASSI, C. (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Aguaplano, Passignano 2015
- GALLUZZI, F. (a cura di), *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980* [catalogo della mostra, Centro per l'Arte Diego Martelli – Castello Pasquini, Castiglioncello, 14 luglio – 4 novembre 2007], Skirà, Milano 2007
- GHIGI, G. (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Edizioni della Biennale-Fabbri, Venezia-Milano 1992
- GRASSO, A. (a cura di), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione 1954-1972*, Rai-Nuova ERI, Roma 2002
- GRASSO, A., TRIONE, V. (a cura di), *Arte in TV. Forme di divulgazione*, Johan & Levi, Milano 2014

- GRIGNAFFINI, G., (a cura di), *Cinema e pittura: nuovi percorsi di figurazione*, «Cinema e cinema», n. 50, 1987
- GRIGNAFFINI, G., (a cura di), *Visioni di superficie. Cinema e pittura*, «Cinema & Cinema», nuova serie, anno 16, n. 54-55, gennaio-agosto 1989
- GUAGNELINI, G., RE, V. (a cura di), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007
- HABIB, A., PACI, V. (a cura di), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Parigi 2008
- HAMILL, S., LUKE, M.R. (a cura di), *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, Getty Research Institute, Los Angeles 2017
- HAYWARD, P. (a cura di), *Picture This. Media Representations of Art and Artists*, John Libby, Londra 1988, ried. University of Luton Press, Luton 1998
- HILSCHER, E., JACOBS, S., KINIK, A. (a cura di), *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art and Urban Modernity between the Wars*, Routledge, Londra-New York 2019
- HOOG, E. (a cura di), *Pierre Bourdieu et les médias: huitièmes rencontres Ina-Sorbonne*, L'Harmattan, Parigi 2004
- HUBER, A. (a cura di), *Il Museo italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997
- ILLOMEI, S. (a cura di), *Il film sull'arte*, Servizi Informazione e Proprietà Letteraria e Scientifica – Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1981
- JANDELLI, C. (a cura di), *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, ETS, Pisa 2017
- JENKINS, T. (a cura di), *International Film Festivals. Contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*, I.B. Tauris, Londra-New York 2018
- JOHNSON, G.A. (a cura di), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge University Press, Cambridge 1998
- KEIM, C., SCHRÖDL, B. (a cura di), *Architektur im Film. Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Transcript, Bielefeld 2015
- KEITH GRANT, B. (a cura di), *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 1986
- KEITH GRANT, B. (a cura di), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin 1995
- KEITH GRANT, B. (a cura di), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2003
- KOSINSKY, D. (a cura di), *The Artist and the Camera. Degas to Picasso* [catalogo della mostra Dallas Museum of Art, Dallas, 1 febbraio-7 maggio 2000], Yale University Press, New Haven-Londra 1999
- LA SALVIA, V. (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2006
- LE FORESTIER, L., MOUËLLIC, G. (a cura di), *Filmer l'artiste au travail*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013
- LE MAÎTRE, B., J. VERRAES, J. (a cura di), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Presse Universitaire de Vincennes, Parigi 2013
- LEUTRAT, J.L., LIANDRAT-GUIGUES, S. (a cura di), *Alain Resnais. Liaison secrètes, accords vagabonds*, Cahiers du cinéma, Parigi 2006
- MARCOCI, R. (a cura di), *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to today* [catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 1 agosto-1 novembre 2010], Museum of Modern Art, New York 2010

- MARCONI, S. (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Quasar, Roma 1997
- MESSINA, M.G. (a cura di), *Scultura e fotografia. Questioni di luce* [catalogo della mostra, Firenze 2001], Fratelli Alinari, Firenze 2001
- MICCICHÉ, L. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Lindau, Torino 1995
- MICHAUD, P.A. (a cura di), *Le mouvement des images* [catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi, 9 aprile 2006-29 gennaio 2007], Éditions du Centres Pompidou, Parigi 2006
- MIRZOEFF, N. (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra-New York 1998
- MITOMA, J. (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, Londra-New York 2002
- NICHOLS, B. (a cura di), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001
- PACCHIOLI, E., VOLPATO, E. (a cura di), *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, GAM-Associazione Archivio Storico Olivetti, Torino-Ivrea 2000
- PAULON, F. (a cura di), *Asolo e il film sull'arte 1973-1982*, [Comune di Asolo-Provincia di Treviso], Asolo 1982
- PINET, H., MASON R.M. (a cura di), *Pygamlion photographe. La sculpture devant la caméra 1844-1936*, Tricorne, Ginevra 1985
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012
- PORTON, R. (a cura di), *On Film Festivals*, Wallflower, Londra 2009
- QUARESIMA, L. (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio-La Biennale di Venezia, Venezia 1996
- QUARESIMA, L., RAENGO, A., VICHI, L. (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999
- QUARESIMA, L., VICHI, L. (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001
- RAMOND, S. (a cura di), *Impressionisme et naissance du cinématographe* [catalogo della mostra, Musée des Beaux Arts, Lione, 15 aprile-18 luglio 2005], Fage, Lione 2005
- RAVEL, J. (a cura di), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Seuil, Parigi 1996; ed. it., *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Viella, Roma 2006
- REBERSCHAK, M. (a cura di) *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Istituto Luce, Roma 2002 [riedito 2012]
- REGOSA, M. (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Fondazione Scuola nazionale del Cinema, Roma 2002
- REVAULT D'ALLONNES, F. (a cura di), *Acte du colloque Peinture et cinéma*, Quimper, mars 1987 (extraits), Association Gros Plan, Quimper 1990
- RODESCHINI GALATI, M.C. (a cura di), *Arte a Bergamo 1945-1959* [catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Bergamo, 1 dicembre 2001-3 marzo 2002], GAMeC-Lubrina, Bergamo 2001

- RODESCHINI GALATI, M.C. (a cura di), *Arte a Bergamo 1960-1969* [catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Bergamo, 30 novembre 2002-2 marzo 2003], Lubrina-GAMeC, Bergamo 2002
- RODESCHINI GALATI, M.C., S. MAZZOCCHI, S. (a cura di), *Nino Zucchelli. Una vita tra arte e cinema*, GAMeC-Grafica & Arte, Bergamo 2004
- RODESCHINI GALATI, M.C., PREVITALI, F. (a cura di), *Nino Zucchelli. Dalla collezione: disegni, incisioni, dipinti, ceramiche, medaglie, film*, GAMeC-Grafica & Arte, Bergamo 2013
- ROSSI, A., TONELLI, D. (a cura di), *1886-1986. La Permanente, un secolo d'arte a Milano* (catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, 9 giugno-14 settembre 1986), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986
- ROSSI PINELLI, O. (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014
- SABA, C. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna 2006
- SABA, C., VALENTINI, V. (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma 2015
- SCOTINI, M. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* [catalogo della mostra, Fondazione Ragghianti, Lucca, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000], Charta, Milano 2000
- SCREMIN, P. (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Allemandi, Torino 1991
- SCREMIN, P. (a cura di), *I segreti dell'arte. Omaggio a Raffaele Andreassi*, Antennacinema Arte, Asolo 1995
- SCREMIN, P. (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, Bologna 2010
- Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, «Predella», n. 28, 2010
- STRAUVEN, W. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006
- STUDIO AZZURRO, CIRIFINO, F., GIARDINA PAPA, E., ROSA, P. (a cura di), *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011
- TAMINIAUX, P., MURCIA, C. (a cura di), *Cinéma: Art(s) Plastique(s)*, L'Harmattan, Parigi 2004
- THIVAT, P.L. (a cura di), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011
- TODE, T. (a cura di), *Bauhaus & Film*, «Maske & Cothurn», anno LVI, n. 1-2, 2011
- TRIONE, V. (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Milano 2014
- TURCO, M.G. (a cura di), *Dal teatro all'italiana alla sala cinematografica. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, Quasar, Roma 2017
- TURCO, S. VONA, E. (a cura di), *Un mondo sconosciuto. I documentari d'arte della Cineteca Nazionale. Catalogazione per argomenti, dati principali, sinossi*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1995
- ZEMIGNAN, R. (a cura di), *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, Il castoro, Milano 2008

## FILMOGRAFIA

La presente filmografia riporta tutti i film citati nel corso della trattazione, secondo la formula: titolo, regista, nazione e anno di produzione. Per i film stranieri, il titolo è riportato in lingua originale; tra parentesi, in corsivo, il titolo ufficiale con il quale il film è stato distribuito in Italia; in mancanza di distribuzione italiana viene indicata tra parentesi, in tondo, la traduzione letterale del titolo originale.

I film sono ordinati alfabeticamente. Sono esclusi dalla *Filmografia* i titoli contenuti nel *Catalogo dei film di Corrado Maltese e Nino Zucchelli*.

*¡Que viva México! (Que viva Mexico!)*, Sergej M. Ėjzenštejn, URSS 1931

*...A Valparaíso (A Valparaiso)*, Joris Ivens, Cile-Francia 1963

*15 Minuten 23 Sekunden (15 minuti 23 secondi)*, Gerd Dahlmann, Repubblica Federale

Tedesca 1966

*8½*, Federico Fellini, Italia 1963

*A Farewell to Arms (Addio alle armi)*, Charles Vidor, John Houston, USA 1957

*A Sculptor's Landscape: Henry Moore (Il paesaggio di uno scultore: Henry Moore)*, John

Read, Regno Unito 1957

*Acciaio a Spoleto*, Aglauco Casadio, Italia 1962

*Africa ama*, Angelo e Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio, Italia 1971

*Africa segreta*, Angelo e Alfredo Castiglioni, Guido Guerrasio, Italia 1969

*Alberto Sughì*, Francesco Venturoli, Italia, 1964

*Aleksandr Nevskij (Id.)*, Sergej M. Ėjzenštejn, URSS 1924

*Allegretto*, Luigi Veronesi, Italia 1950

*Alternative attuali*, Raffaele Andreassi e Enrico Crispolti, Italia 1966

*Alto Lazio pittoresco*, Nando Pisani, Italia 1954

*Amalfi*, Guido Guerrasio, Italia 1948

*Andrej Rublëv (Id.)*, Andrej Tarkovskij, URSS 1966

*Anémic Cinéma*, Marcel Duchamp, Francia 1926

*Another Time, Another Voice (Un altro tempo, un'altra voce)*, Jacobs Lewis, USA 1964

*Antelami: Battistero di Parma*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1963

*Antonio Ligabue pittore*, Raffaele Andreassi, Italia 1965

*Aristide Maillol, sculpteur (Aristide Maillon, scultore)* Jean Lods, Francia 1943

*Art précolombien (Arte precolombiana)*, Enrico Fulchignoni, Unesco 1954

*Arte programmata*, Enzo Monachesi, Italia 1963

*Assisi*, Alessandro Blasetti, Italia 1932

*Au hasard Balthazar (Id.)*, Robert Bresson, Francia 1966  
*Autoportrait Dubuffet (Autoritratto Dubuffet)*, Gérard Patris, Francia 1964  
*Ballet mécanique (id.)*, Fernand Léger, Francia 1924  
*Bariera (Barriera)*, Jerzy Skolimowski, Polonia 1966  
*Barocco del popolo*, Francesco de Deo, Italia 1967  
*Barychnya i khouligan (La signora e il teppista)*, Vladimir Maïakovski e Yevgeni Slavinki, URSS 1918  
*Bauhütte '63 (Cantiere edile '63)*, Wolf Hart, Repubblica Federale Tedesca 1963  
*Bella di notte*, Luciano Emmer, Italia 1997  
*Bellissima*, Luchino Visconti, Italia 1951  
*Ben Hur (Id.)*, William Wyler, USA 1959  
*Beppe Guzzi*, Aglaucio Casadio, Italia 1962  
*Berlin. Die Symphonie der Grossstadt (Berlino. Sinfonia della grande città)*, Walter Ruttmann, Germania 1927  
*Bernini*, Istituto Luce, Italia 1943  
*Borso d'Este*, Vittorio Sala, Italia 1958  
*Brononóseč Potëmkin (La corazzata Potëmkin)*, Sergej M. Ėjzenštejn, URSS 1924  
*Brueghel l'ancien (Brueghel il vecchio)*, Alexandre Arcady, Edmond Levy, Gérard Pignol, Francia 1953  
*Caccia tragica*, Giuseppe De Santis, Italia 1947  
*Calabria bizantina*, Michele Nesci, Italia 1954  
*Calligraphie japonaise (Calligrafia giapponese)*, Pierre Alechinsky, Belgio 1958  
*Canal Grande*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1963  
*Cantico delle creature*, Luciano Emmer e Enrico Gras, Italia 1943  
*Cantieri dell'Adriatico*, Umberto Barbaro, Italia 1932  
*Caravaggio*, Roberto Longhi e Umberto Barbaro, Italia 1948  
*Carpaccio*, Roberto Longhi e Umberto Barbaro, Italia 1948  
*Cathédrales de France (Cattedrali di Francia)*, Lucette Gaudard, Francia 1934  
*Ceramiche ombre*, Glaucio Pellegrini, Italia 1949  
*Certosa di Pavia*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1961  
*Cesetti*, Aglaucio Casadio, Italia 1961  
*Ceux de chez nous (I nostri)*, Sacha Guitry e Frédéric Rossif, Francia 1952  
*Chagall*, Lauro Venturi, USA 1964  
*Chaim Soutine*, Jack Liebermann, USA 1968  
*Cinq minutes de cinéma pur (Cinque minuti di cinema puro)*, Henri Chomette, Francia 1925



*Cinque leoni e un soldo*, Aglauco Casadio, Italia 1961

*Cleopatra (Id.)*, Joseph L. Mankiewicz, USA 1963

*Clerici*, Aglauco Casadio, Italia 1960

*Colosseo '67*, Fernando Cerchio, Italia 1967

*Comizi d'amore*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1964

*Comunità millenarie*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1954

*Con aura... senz'aura. Viaggio ai confini dell'arte*, Luciano Emmer, Italia 2003

*Corali senesi*, Vittorio Sala e Jacopo Recupero, Italia 1953

*Cronache dell'urbanistica italiana*, Nicolò Ferrari e Carlo Doglio, Italia 1954

*Cupola del Brunelleschi*, Giuliano Betti, Italia 1952

*Czarodziej (Il mago)*, Tadeusz Makarczyński, Polonia 1962

*De Chirico metafisico*, Raffaele Andreassi, Italia, 1961

*De Renoir à Picasso (Da Renoir a Picasso)*, Paul Haesaerts, Belgio 1950

*Der Altemberger Dom (Il Duomo di Altemberg)*, Hans Georg Dammonn, Repubblica Federale Tedesca 1954

*Deux ou trois choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei)*, Jean-Luc Godard, Francia 1967

*Di là dalla gloria*, Nino Zucchelli, Italia 1961

*Diagonalsymphonie (Sinfonia diagonale)*, Viking Eggeling, 1924

*Dialogo con la materia*, Enrico Moscatelli, Italia 1962

*Diana*, Orfeo Locatelli, Italia 1961

*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi)*, Alexander Kluge, Repubblica Federale Tedesca 1968

*Die Schleuse (La chiusa)*, Harry Kramer, Repubblica Federale Tedesca 1962

*Domenica d'agosto*, Luciano Emmer, Italia 1950

*Dove si ferma il tempo*, Roberto Natale, Italia 1959

*Dvoji proces (Doppio processo)* Zdenek Kopač, Cecoslovacchia 1962

*Ebdomero*, Aglauco Casadio, Italia 1963

*Eine Melodie, Vier Maler (Una melodia, quattro pittori)*, Herbert Seggelke, Repubblica Federale Tedesca 1955

*Emile Verhaeren*, Paul Haesaerts, Belgio 1954

*Encore Paris (Ancora Parigi)*, Frédéric Rossif, Francia 1965

*Encre (Inchiostro)*, Jean Cleige, Belgio, 1964

*Enotrio*, Aglauco Casadio, Italia 1963

*Entr'acte (Intermezzo)*, René Clair, Francia 1924

*Esterina*, Carlo Lizzani, Italia 1959  
*Europa '51*, Roberto Rossellini, Italia 1952  
*Failla*, Aglaucio Casadio, Italia 1961  
*Fantasia di Botticelli. "La Calunnia"*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1961  
*Favola del '700*, Gian Luigi Rondi, Italia 1952  
*Fiaba e vita nell'arte italiana*, Roberto Natale, Italia 1958  
*Fiddle-de-dee (Ridicolaggine)*, Norman McLaren, Canada 1947  
*Film n. 1*, Luigi Veronesi, Italia 1938  
*Film n. 2 – Caratteri*, Luigi Veronesi, Italia 1939  
*Film n. 3 – Viso e colore*, Luigi Veronesi, Italia 1940  
*Film n. 4*, Luigi Veronesi, Italia 1940  
*Film n. 5*, Luigi Veronesi, Italia 1940  
*Film n. 6*, Luigi Veronesi, Italia 1941  
*Film n. 7 – L'atomo* Luigi Veronesi, Italia 1942  
*Film n. 8*, Luigi Veronesi, Italia 1942-1943  
*Film n. 9*, Luigi Veronesi, Italia 1943-1947  
*Fori Imperiali*, Aldo Vergano, Italia 1932  
*Francesco d'Assisi*, Liliana Cavani, Italia 1966  
*Gardens of Japan* di Koga Seigi, Giappone 1964  
*Gentilini*, Aglaucio Casadio, Italia 1959  
*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, Italia 1948  
*Giotto*, Istituto Luce, Italia 1937  
*Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Istituto Luce, Italia 1942  
*Goya (I disastri della guerra e La festa di Sant'Isidoro)*, Luciano Emmer, Italia 1950  
*Graham Sutherland. Lo specchio e il miraggio*, Pier Paolo Ruggerini, Italia 1968  
*Grösse im Kleinen – Der Bildhauer Alfred Lörcher (Grande nel piccolo – Lo scultore Alfred Lörcher)*, Carl Lamb, Repubblica Federale Tedesca 1962  
*Guernica*, Alain Resnais, Francia 1950  
*Guerrieri*, Luciano Emmer e Enrico Gras, Italia 1943  
*Guttuso pittore popolare*, Giulio Petroni, Italia 1953  
*Hafen-Rhythmus (Ritmo del porto)*, Wolf Hart, Repubblica Federale Tedesca 1960  
*Hectorologie*, Alain Blondel, Yves Pantin, Francia 1966  
*Heksaptih*, Đorđe Kadijević, Jugoslavia 1968  
*Henry Moore*, John Read, Regno Unito 1951

*Henry V – The Chronicle History of King Henry the Fift with His Battell Fought at Agincourt in France (Enrico V)*, Lawrence Olivier, Regno Unito 1944

*Herostratus (Id.)*, Don Levy, Regno Unito, Australia 1967

*Hiroshima mon amour (Id.)*, Alain Resnais, Francia 1959

*Hiroshima mon amour (Id.)*, Alain Resnais, Francia 1959

*I bambini ci guardano*, Vittorio De Sica, Italia 1943

*I capitelli di Saint Ours*, Aglaucio Casadio, Italia 1962

*I fratelli miracolosi*, Luciano Emmer e Enrico Gras, Italia 1949

*I fratelli miracolosi*, Luciano Emmer, Italia 1948

*I lupi dentro*, Raffaele Andreassi, Italia 1999

*I pini di Roma*, Mario Costa, Italia 1941

*I pugni in tasca*, Marco Bellocchio, Italia 1965

*I racconti di Orneore*, Michele Gandin, Italia 1953

*I sequestrati di Altona*, Vittorio del Sica, Italia 1962

*I volti di Giacomo Porzano*, Massimo Mida, Italia 1962

*Il cenacolo di Andrea del Castagno*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1954

*Il condottiero del mare*, Vittorio Sala, Italia 1960

*Il demoniaco nell'arte*, Carlo e Enrio Castelli Gattinara, Italia 1950

*Il diavolo ad Arona*, Aglaucio Casadio, Italia 1961

*Il ferroviere*, Pietro Germi, Italia 1956

*Il giocoliere e il misantropo nell'arte di Bosch e Brueghel*, Carlo Castelli Gattinara, Italia 1953

*Il grande amico*, Aglaucio Casadio, Italia 1961

*Il libro dell'arte*, Luciano Emmer, Italia 1967

*Il museo del cinema*, Ubaldo Magnaghi, Italia 1960

*Il Neoclassico*, Aglaucio casadio, Italia 1961

*Il paradiso terrestre*, Luciano Emmer e Enrico Gras, Italia 1942

*Il pittore di stanze*, Aglaucio Casadio, Italia 1961

*Il presepe*, Valerio Mariani, Italia 1943

*Il restauro del mosaico del Nilo*, Salvatore Aurigemma, Italia 1954

*Il signor Rossi va a sciare*, Bruno Bozzetto, Italia 1963

*Il ventre della città*, Francesco di Cocco, Italia 1932

*Il volto della guerra. Georg Grosz*, Libero Bizzarri, Italia 1960

*Immagini della pittura moderna*, Leopoldo Savona, Italia 1954

*Incontrare Picasso*, Luciano Emmer, Italia 2000

*India*, Roberto Rossellini, Italia 1958

*Io sono Nino e non morirò mai*, Antonio Iorio, Italia 2019

*Isole della Laguna*, Luciano Emmer, Italia 1948

*Jackson Pollock*, Hans Namuth e Paul Falkenberg, USA 1950

*Jeu d'échec avec Marcel Duchamp* (Partita a scacchi con Marcel Duchamp), Jean-Marie Drot, Francia 1963

*Journal de voyage avec André Malraux – À la recherche des arts du monde entier* (Diario di viaggio con André Malraux – Alla ricerca delle arti del mondo intero), Jean-Marie Drot e André Malraux, Francia 1975-1976

*Keresztelő (Battesimo)*, István Gaál, Ungheria 1967

*Kod fotografa* (Dal fotografo), Vatroslav Mimica, Jugoslavia 1959

*Kokoschka*, Gian Luigi Rondi, Italia 1960

*Kompozició a festeszetenben* (Composizione della pittura), Gábor Takács, Ungheria 1964

*Kôshikei (L'impiccagione)*, Nagisa Ôshima, Giappone 1968

*L'Affaire Manet* (Il caso Manet), Jean Aurel, Francia 1951

*L'agneau mystique* (L'agnello mistico), André Cauvin, Belgio 1938

*L'arte della moneta nel tardo impero*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1958

*L'arte di El Greco*, Ubaldo Ragona, Italia 1954

*L'arte di Rosai*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1957

*L'esperienza del cubismo*, Glauco Pellegrini e Rodolfo Sonogo, Italia 1950

*L'età di Milano*, Massimo Mida, Italia 1966

*L'età di Torino*, Massimo Mida, Italia 1968

*L'harem*, Marco Ferreri, Italia, Francia, Repubblica Federale Tedesca 1967

*L'invenzione della Croce*, Luciano Emmer, Italia 1948

*La battaglia di Algieri*, Gillo Pontecorvo, Italia 1966

*La bellezza del diavolo. Viaggio nei castelli trentini*, Luciano Emmer, Italia 1988

*La caccia di Oppiano*, Corrado Maltese, Italia 1954

*La cathédrale de Chartres* (La cattedrale di Chartres), André Vigneau, Francia 1934

*La Chinoise (La cinese)*, Jean-Luc Godard, Francia 1967

*La città calda*, Raffaele Andreassi, Italia, 1962

*La città degli uomini*, Michele Gandin, Giancarlo De Carlo e Elio Vittorini, Italia 1954

*La città di Vespignani*, Massimo Mida, Italia 1958

*La città verticale*, Armando Luandi, Italia 1957

*La Colonna Traiana*, Luciano Emmer e Ranuccio Bianchi Bandinelli, Italia 1949

*La deposizione di Raffaello*, Carlo Ludovico Ragghianti e Giuliano Betti, Italia 1948

*La ferriera abbandonata*, Aglaucio Casadio, Italia 1962  
*La Firenze di Pratolini*, Nelo Risi, Italia 1963  
*La forza di Roma*, Nino Zucchelli, Italia 1964  
*La gazza ladra*, Corrado D'Errico, Italia 1934  
*La grande Olimpiade*, Romolo Marcellini, Italia 1960  
*La leggenda di Sant'Orsola*, Luciano Emmer, Italia 1948  
*La lumière des ténèbres* (La luce delle tenebre), Charles Conrad e Charles Abel, Belgio 1957  
*La lupa e la Croce*, Antonio Petrucci, Italia 1959  
*La promenade enchantée* (La passeggiata incantata), Jean Barral, Francia 1961  
*La ragazza in vetrina*, Luciano Emmer, Italia 1961  
*La scuola del bello*, Augusto Carloni, Italia 1955  
*La Seine a rencontré Paris* (La Senna ha incontrato Parigi), Joris Ivens, Francia 1957  
*La strada*, Federico Fellini, Italia 1954  
*La sublime fatica*, Luciano Emmer, Italia 1966  
*La terra dei naïfs jugoslavi*, Luciano Emmer, Italia 1979  
*La terra trema*, Luchino Visconti, Italia 1948  
*La terra trema*, Luchino Visconti, Italia 1948  
*La verifica incerta*, Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, Italia 1964  
*La via dei morti*, Piero Nelli, Italia 1960  
*La vita è un dono*, Nelo Risi, Italia 1957  
*Lacrime di San Lorenzo*, Michele Gandin, Italia 1954  
*Lamento funebre*, Michele Gandin, Italia 1954  
*Lascaux: Cradle of Man's Art* (Lascaux: culla dell'arte dell'uomo), William McKissack Chapman, USA 1950  
*Le Carceri di Invenzione*, Luciano Emmer, Italia 2003  
*Le court bouillon* (Brodo ristretto), Silvio e Vittorio Loffredo, Francia 1952-1964  
*Le favole di Tabusso*, Aglaucio Casadio, Italia 1963  
*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, Italia 1963  
*Le mépris* (Il disprezzo), Jean-Luc Godard, Francia 1963  
*Le Monde de Paul Delvaux* (Il mondo di Paul Delvaux), Henri Storck, Belgio 1946  
*Le mont Saint-Michel* (Il monte Saint-Michel), Maurice Cloche, Francia 1934  
*Le Mystère Picasso* (Il mistero Picasso), Henri-Georges Clouzot, Francia 1956  
*Le plus grand tableau du monde* (Il più grande quadro el mondo) Jean-Claude Huisman, Francia 1963  
*Le ragazze di Piazza di Spagna*, Luciano Emmer, Italia 1952

*Leonardo da Vinci*, Luciano Emmer, Italia 1952

*Leonardo*, Istituto Luce, Italia 1940

*Les charmes de l'existence* (I fascino dell'esistenza), Jean Grémillon e Pierre Kast, Francia 1950

*Les grands moments (Operazione golden car)*, Claude Lelouche, Francia 1966

*Les Heures chaudes de Montparnasse* (Le ore calde di Montparnasse), Jean-Marie Drot, Francia 1960-1962

*Les statues meurent aussi* (Anche le statue muoiono), Alain Resnais e Chris Marker, Francia 1953

*Lettre de Sibirie* (Lettera dalla Siberia), Chris Marker, Francia 1957

*Lichtspiel Schwarz-Weiss-Gräu* (Gioco di luci nero-bianco-grigio) László Moholy-Nagy, Germania 1931

*Lo specchio, la tigre e la pianura*, Raffaele Andreassi, Italia 1960

*Lorenzo il Magnifico e le arti*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1948

*Lorenzo Lotto, pittore di affreschi*, Corrado Maltese, Italia 1954

*Lucca città comunale*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1955

*Ludovisi*, Aglaucio Casadio, Italia 1963

*Lust for Life (Brama di vivere)* Vincent Minnelli, USA 1956

*Madonne senesi*, Mario Verdone, Italia 1957

*Maestrine*, Aglaucio Casadio, Italia 1961

*Magritte, ou la leçon des choses* (Magritte, o la lezione delle cose), Luc de Heusch, Belgio 1960

*Marseille vieux port* (Porto vecchio di Marsiglia, anche noto come *Impressionen von Marseiller alter Hafen*, Impressioni del porto vecchio di Marsiglia), László Moholy-Nagy, Germania 1929

*Mat' (La madre)*, Vsevolod Pudovkin, URSS 1926

*Matisse*, François Campaux, Francia 1946

*Matrimonio alla moda e La carriera di un libertino*, Luciano Emmer, Italia 1953

*Max Ernst. Entdeckungsfahrten ins Unbewußte* (Max Ernst. Viaggi di scoperta nell'inconscio), Peter Schamoni e Carl Lamb, Repubblica Federale Tedesca 1964

*Mazzacurati*, Michele Parrella, Italia 1961

*Memling, peintre de la Vierge* (Memling, pittore della Vergine), André Cauvin, Belgio 1938

*Memorie in acquerello*, Gastone Grandi, Italia 1960

*Meshes of the Afternoon* (Le maglie del pomeriggio) Maya Deren, USA 1943

*Metropolis (Id.)*, Fritz Lang, Germania 1927

*Michelangelo – Das Leben eines Titanen (Michelangelo)*, Curt Oertel, Svizzera 1938

*Michelangelo*, Charles Conrad e Luigi Moretti, Italia 1964

*Michelangelo*, Istituto Luce, Italia 1932-1937

*Michelangiolo*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1964

*Migneco*, Aglauco Casadio, Italia 1963

*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, Italia 1951

*Mohammedanische Baukunst (Architettura maomettana)*, Klaus Krischner, Repubblica Federale Tedesca 1958

*Montepulciano perla del Cinquecento*, Mario Verdone, Italia 1959

*Mozart i Salieri (Mozart e Salieri)* di Vladimir Gorriker, URSS 1961

*Nasce una stampa d'arte*, Emilio Marsili, Italia 1954

*Nebbia e sogni*, Pier Paolo Riggerini, Italia 1961

*Nebbia*, Raffaele Andreassi, Italia 1961

*Nel regno del colore*, Nino Zucchelli, Italia 1962

*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Non riconciliati, o solo violenza aiuta dove violenza regna)*, Jean-Marie Straub, Repubblica Federale Tedesca 1965

*Non c'è pace tra gli ulivi*, Giuseppe de Santis, Italia 1950

*Nuit et brouillard (Notte e nebbia)*, Alain Resnais, Francia 1956

*O slavnosti a hostech (La festa e gli invitati)*, Jan Němec, Cecoslovacchia 1966

*O.K. End Here (O.K. finisce qui)*, Robert Frank, USA 1963

*Opus I (Opera I)*, Walter Ruttmann, Germania 1921

*Opus II (Opera II)*, Walter Ruttmann, Germania 1922

*Ordre et beauté par l'urbanisme (Ordine e bellezza grazie all'urbanistica)*, Paul Haesaerts, Belgio 1957

*Orient-Occident (Oriente-Occidente)*, Enrico Fulchignoni, Francia, Unesco 1960

*Ossessione*, Luchino Visconti, Italia 1943

*Pablo Picasso, de 1900 à 1914 (Pablo Picasso, dal 1900 al 1914)*, Fabienne Forge, Francia 1959

*Padri e figli*, Mario Monicelli, Italia 1957

*Palestrina*, Gian Luigi Rondi, Italia 1958

*Paludi*, Aglauco Casadio, Italia 1960

*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, Italia 1953

*Panorami giotteschi*, Piero Turchetti, Italia 1954

*Parigi è sempre Parigi*, Luciano Emmer, Italia 1951

*Parliamo del naso*, Glauco Pellegrini, Italia 1949

*Pastori ad Orgosolo*, Vittorio De Seta, Italia 1958

*Pennelli*, Remo Bussotti, 1960

*Perfido incanto*, Anton Giulio Bragaglia, Italia 1917

*Pescherecci*, Vittorio De Seta, Italia 1958

*Piazza di Spagna ore 12*, Michele Gandin, Italia 1961

*Picasso*, Luciano Emmer, Italia 1954

*Piccola arena Casartelli*, Aglauco Casadio, Italia 1960

*Piccolo cabotaggio pittorico*, Aglauco Casadio, Italia 1952

*Pittore di Borgo*, Vittorio Sala, Italia 1954

*Pittori popolari del Seicento*, Corrado Maltese, Italia, 1957

*Pittura come vita*, Emilia Pastorino, Italia 1968

*Plastik '58. Kleine Schöpfungsgeschichte* (Plastica '58. Piccola storia di creazione), Herbert Seggelke, Repubblica Federale Tedesca 1958

*Pompei città della pittura*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1958

*Pompei urbanistica*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1958

*Poveri ma belli*, Dino Risi, Italia 1957

*Pravda* (Verità), Ante Babaja, Jugoslavia 1962

*Preludio d'amore*, Giovanni Paolucci, Italia 1946

*Quatre peintres belges au travail* (Quattro pittori belgi al lavoro), Paul Haesaerts, Belgio 1951

*Racconto da un affresco*, Luciano Emmer e Enrico Gras, Italia 1941 (ridistribuito nel 1948 con il titolo *Il dramma di Cristo*)

*Raum im kreisenden Licht* (Spazio nella luce rotante), Carl Lamb, Germania 1936

*Regard sur la folie* (Sguardo sulla follia) Mario Ruspoli, Francia 1962

*Regen* (Pioggia), Joris Ivens, Paesi Bassi 1929

*Rembrandt, schilder van de mens* (Rembrandt, pittore dell'uomo), Bert Haanstra, Paesi Bassi 1957

*Remo Brindisi*, Aglauco Casadio, Italia 1964

*Rhythmus 21* (Ritmo 21), Hans Richter, Germania 1921

*Rhythmus 23* (Ritmo 23), Hans Richter, Germania 1923

*Risveglio*, Raffaele Andreassi, Italia, 1957

*Ritmi di stazione*, Corrado D'Errico, Italia 1933

*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, Italia 1960

*Roma Barocca*, Mario Costa e Valerio Mariani, Italia 1942

*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, Italia 1945



*Roman Holidays (Vacanze romane)*, William Wyler, USA 1953  
*Romantici a Venezia*, Luciano Emmer, Italia 1948  
*Romeo e Giulietta*, Renato Castellani, Italia 1954  
*Round Trip*, Mario Schifano, Italia 1964  
*Rubens et son temps (Rubens e il suo tempo)*, René Huyghes, Francia 1938  
*Rubens*, Paul Haesaerts e Henri Storck, Belgio 1948  
*Ruka (La mano)*, Jiří Trnka, Cecoslovacchia 1965  
*Russkij Kovčeg (Arca russa)*, Aleksandr Sokurov, Russia 2002  
*Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, Italia 1962  
*Sano di Pietro*, Mario Verdone, Italia 1957  
*Schaffende Hände (Mani creatrici)*, Hans Cürllis, Germania 1921-1927  
*School of Paris: 5 Artists at Work (La scuola di Parigi: 5 artisti al lavoro)*, Warren Forma  
 USA 1963  
*Sciuscià*, Vittorio De Sica, Italia 1946  
*Sculpture (Scultura)*, Frédéric Geilfus, Belgio 1962  
*Sedmikrásky (Le margheritine)*, Věra Chytilová, Cecoslovacchia 1967  
*Segreto colloquio (icone russe)*, Manlio Leoni, Italia 1955  
*Senso*, Luchino Visconti, Italia 1954  
*Serata*, Mario Schifano, Italia 1967  
*Shibam, Stadt in der Wüste (Shibam, città nel deserto)* Hans Weber e Walter Jacob,  
 Repubblica Federale Tedesca 1965  
*Simone Martini*, Raffaele Andreassi, Italia, 1958  
*Skullduggery (Imbrogli)* di Stanley VanDerBeek, USA 1960  
*Sole*, Alessandro Blasetti, Italia 1929  
*Sous le masque noir (Sotto la maschera nera)*, Paul Haesaerts, Belgio 1957  
*Stačka (Sciopero!)*, Sergej M. Ėjzenštejn, URSS 1924  
*Stile dell'Angelico*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1954  
*Stile di Piero della Francesca*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1954  
*Storia di una piazza*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1955  
*Stramilano*, Corrado D'Errico, Italia 1929  
*Stupinigi*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1963  
*Tempio Malatestiano*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1962  
*Teorema*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1968  
*Terezín*, Carlo di Carlo, Svizzera 1965  
*Terre alte di Toscana*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1961

*Terrecotte*, M. Ferrari e G. Belotti, Italia 1949

*Terza liceo*, Luciano Emmer, Italia 1954

*Testimonianze di Guttuso*, Libero Bizzarri, Italia 1961

*The Agony and the Ecstasy (Il tormento e l'estasi)*, Carl Reed, USA 1966

*The American Way (La maniera americana)*, Marvis Starkman, USA 1962

*The Artist Speaks 1 e The Artist Speaks 2 (L'artista parla 1 e L'artista parla 2)*, John Read, Regno Unito 1960

*The Days of Dylan Thomas (I giorni di Dylan Thomas)*, Rollie McKenna, USA 1965

*The Hidden World (Il mondo nascosto)*, Robert Snyder, USA 1958

*Tibet segreto*, Pietro F. Mele, Italia 1949

*Time of the Heathen (Il tempo dei pagani)*, Peter Kass, USA 1961

*Tomea*, Aglauco Casadio, Italia 1960

*Tornare all'alba*, Raffaele Andreassi, Italia, 1962

*Tre quadri dipingono il mondo*, Corrado Maltese, Italia 1955

*Tu es Pierre (Tu sei Pietro)*, Philippe Agostini, Francia 1960

*Turcato l'astratto*, Corrado Sofia, Italia 1960

*Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, 1966

*Umano, non umano*, Mario Schifano, Italia 1969

*Un chien andalou (Un cane andaluso)*, Luis Buñuel e Salvador Dalì, Francia 1929

*Un ettaro di cielo*, Aglauco Casadio, Italia 1958

*Un giorno in Barbagia*, Vittorio De Seta, Italia 1958

*Un homme seul (Un uomo solo)*, Patrick Ledoux, Francia 1963

*Un pittore nella città*, Aglauco Casadio, Italia 1962

*Un siècle d'or (Un secolo d'oro)*, Paul Haesaerts, Belgio 1955

*Una giornata nella casa popolare*, Pietro Bottoni e Ubaldo Magnaghi, Italia 1933

*Una lezione di geometria*, Leonardo Sinisgalli e Virgilio Sabel, Italia 1949

*Una lezione di urbanistica*, Gerardo Guerrieri, Giancarlo De Carlo e Ludovico Quaroni, Italia 1954

*Unsterblicher Zirkus (Circo immortale)*, Herbert Seggelke, Repubblica Federale Tedesca 1958

*Uomini e cose (Enrico Baj)*, Raffaele Andreassi, Italia 1968

*Uomini e cose di Bruno Caruso*, Massimo Mida, Italia 1960

*Urne etrusche a Volterra*, Carlo Ludovico Ragghianti, Italia 1957

*Vaghe stelle dell'Orsa*, Luchino Visconti, Italia 1965

*Van Gogh (Id.)*, Alain Resnais, Francia 1948

*Van Gogh, follia del sole*, Gian Luigi Rondi, Italia 1952  
*Van Gogh, follia della notte*, Gian Luigi Rondi, Italia 1952  
*Venezia minore*, Francesco Pasinetti, Italia 1942  
*Visite à Picasso* (Visita a Picasso), Paul Haesaerts, Belgio 1949  
*Viviani*, Aglaucio Casadio, Italia 1960  
*Vormittagspuk* (Lo spiritello del mattino), Hans Richter, Germania 1928  
*Ways of Seeing* (Questioni di sguardo), BBC con John Berger, Regno Unito 1972  
*Wszystko na sprzedaż* (Tutto in vendita), Andrzej Wajda, Polonia 1968



# RINGRAZIAMENTI

Questa ricerca è stata possibile solo grazie all'aiuto e al sostegno di molte persone, che hanno creduto nella validità del progetto e nella mia capacità di condurlo a termine spesso più di quanto ci abbia creduto io: a tutte queste persone va la mia sincera gratitudine.

Francesco Pitassio e Donata Levi hanno seguito il mio lavoro fin dal principio con vivo interesse, lasciandomi grande libertà nel modellarlo e strutturarlo come ritenessi più opportuno, senza mai farmi mancare consigli e osservazioni preziose e spronandomi alla chiarezza, alla completezza e al rigore richiesti a una seria ricerca scientifica. Sandra Lischi e Francesco Spampinato mi hanno spinto con le loro lucide e articolate valutazioni a migliorare ulteriormente il risultato finale.

Daniela Vincenzi di Fondazione Alasca si è dimostrata da subito entusiasta del mio interesse per i film di Nino Zucchelli ed è stata un indispensabile supporto, concreto e morale, fin dal principio. Angela Previtali della GAMeC, pur tra molte difficoltà, si è prodigata per mettere a mia disposizione i materiali dell'Archivio Zucchelli.

Paolo Maltese e Fernanda Castiglioni Maltese mi hanno aperto con generosità le porte della loro casa romana e dell'Archivio privato Corrado Maltese.

Come loro, molti altri mi hanno aiutato nell'accesso a materiale archivistico e bibliografico: Andrea Meneghelli, Claudia Giordani, Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna), Francesca Pozzi, Sara Meoni (Fondazione Raghianti), Daniela Currò, Maria Assunta Pimpinelli, Daniele Venturini, Cristian Saccoccio (Cineteca Nazionale), il personale dell'ASAC e della Biblioteca della Biennale di Venezia, dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, della Bibliomediateca Mario Gromo di Torino, della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, della Biblioteca di Morando di Milano.

Con suggerimenti, domande, conversazioni e scambi d'idee hanno contribuito in varia misura alla riuscita di questa ricerca (e di questo dottorato in senso lato): Filippo Antichi, Linda Borean, Alice Cati, Diego Cavallotti, Mariapia Comand, Miryam Criscione, Raffaele De Berti, Alessandro Del Puppo, Elena Di Raddo, Simone Dotto, Mattia Filigoi, Sara Fontana, Federica Frignani, Antoine Gaudin, Sylvie Lindeperg, Massimo Locatelli, Elisabetta Longari, Jennifer Malvezzi, Andrea Mariani, Maurizia Natali, Lisa Parolo, Maria Francesca Piredda, Paola Proverbio, Cosetta Saba, Eleonora Sforzi, Nunzio Spatafora Teresi, Alessandro Uccelli, Simone Venturini.

Con tutti i miei compagni d'avventura ho condiviso dubbi, incertezze, fatiche, confronti, ma anche molte occasioni di brindisi e risate. Tra gli altri, ringrazio in particolare Michael Castronuovo, Laura Malagutti, Silvia Mascia, Greta Plaitano, Anna Rebecca Sartore, Cosimo Tassinari, Sara Zucchi.

Questa tesi deve molto a due compagni di viaggio. Le molte conversazioni con Alessandro Botta sono sempre state occasione di grande arricchimento, e il suo aiuto concreto non è mai mancato in questi tre anni. Per mia grande fortuna, ho compiuto ogni fase di questo percorso accanto a Giovanni Grasso, la cui saggezza e ironia sono state indispensabili in più d'un'occasione, in un'amicizia che mi ha infinitamente arricchito.

Con Elena Mosconi il mio debito di gratitudine va ben oltre l'ambito ristretto di questo lavoro: per essere una voce amica e fidata con cui potermi sempre confrontarmi, un modello di rigore e passione nella ricerca sul cinema, e per essere stata la prima a intuire del potenziale in me, prima ancora che lo intuissi io stesso.

Il ringraziamento più sentito alla mia famiglia, per il suo supporto silenzioso e costante. A tutti gli amici sparsi tra Merate, Milano, Udine e altrove, per avermi sempre ricordato che la vita è fuori dall'accademia.

Come scrive Platone nel *Fedro*, «sono comuni le cose degli amici», e questo risultato è dunque anche un po' vostro.