



Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "G. Mazzariol"

Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia dell'Arte,
XXII ciclo (A.A. 2006/2007 – A.A. 2008/2009)

Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:

L-ART/03 STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Tesi di dottorato di MARCO DEL MONTE, matricola 955384

Coordinatore del dottorato:

Prof.ssa Anna Paola Zaccaria

Tutore del dottorato:

Prof. Giuseppe Barbieri

INDICE

Introduzione.....	5
-------------------	---

PRIMA PARTE

Il film sull'arte e le istituzioni internazionali

1. Il dopoguerra e l'UNESCO: sviluppo e progresso attraverso una cultura dell'immagine anche cinematografica.....	11
2. Il Nord America e lo stimolo a un nuovo rapporto tra cinema e museo.....	39
3. La Fédération Internationale du Film sur l'Art e il problema di una definizione.....	59
4. A favore della storia dell'arte: aspetto conoscitivo e aspetto educativo.....	73
5. La questione della riproducibilità.....	89
6. Il problema della distribuzione.....	101
7. Un punto di arrivo: tre diversi cataloghi per tre diverse visioni.....	119
8. Pregiudizi e resistenze: una realtà tra le righe di Hauser.....	135

SECONDA PARTE

Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia

9. L'inizio del festival dopo la guerra.....	146
10. Tra film turistico e film sull'arte: esperienze internazionali....	154
11. Una crescente partecipazione per qualità e quantità.....	170
12. Opera d'arte al secondo grado: il punto di vista dello storico dell'arte e del regista.....	183
13. Tre eventi: la nascita del Comité di Firenze, il <i>cinema e le arti</i> in Biennale, la Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte.....	193
14. L'artista al lavoro.....	217
15. Il sistema dei festival internazionali.....	229
16. L'inizio della mostra del film sull'arte e riflessioni sulle retrospettive.....	263
Nota bibliografica.....	281

INTRODUZIONE

La mia ricerca ha preso in esame un genere cinematografico, quello del film sull'arte, la cui vicenda storica non risultava sin qui ancora sufficientemente restituita, pur a fianco di una cospicua massa documentaria. Nel tratteggiarla, gradualmente cosciente della complessità di registri che l'indagine faceva affiorare, ho deciso infine di concentrarmi sulle ragioni e forse, ancor prima, sulle istituzioni che ne stimolarono dall'inizio la produzione, il dibattito, la faticosa diffusione, cercando di cogliere, al contempo, i riscontri d'attenzione e di interesse ch'esso seppe meritarsi nel campo della storia e della critica d'arte.

Il genere si sviluppa in nuce, con una iniziale ma comunque significativa intensità, a cominciare dagli anni che seguono la conclusione della prima guerra mondiale, ma certamente entra nella sua fase cruciale nell'immediato secondo dopoguerra. La sua vicenda si intreccia inoltre con quella delle istituzioni che intervengono e sovrintendono in termini generali sulla cinematografia, ma che in questa fase individuano e danno vita a declinazioni specifiche, deputate da un lato a favorire uno scenario di maggiore e più efficace interazione dell'opera d'arte con il pubblico e la società, dall'altro a promuovere un pacifico confronto culturale, attivato e sviluppato mediante l'impiego di uno dei codici espressivi fondamentali della modernità.

Questa ricerca, va detto subito, riconosce pienamente, senza esitazioni, e con ogni conseguenza, la natura eminentemente cinematografica del film sull'arte, e in questo senso procedono molte delle linee interne dell'indagine. La concretezza di quest'ultima, dipanata in archivi e biblioteche nazionali ed europee (a Parigi, Amsterdam,

Londra e Bruxelles, oltre che nel nostro Paese), ha tuttavia condotto a riconoscere, identificare e ragionare anche altre, diverse categorie di persone, non necessariamente interne al mondo del cinema, che debbono essere similmente coinvolte, e col rango di protagonisti, in una storia sul film sull'arte. Il film sull'arte delinea insomma, dal suo primo apparire, un fecondo terreno di confronto di competenze diverse.

Dato che esso imposta un naturale rapporto di confronto con l'opera d'arte e con i più generali valori della pratica artistica, lo sforzo di comprendere gli effettivi interessi manifestati dagli storici e dai critici d'arte è coinciso con quello di comprendere il film sull'arte nella sua più intima natura, nella volontà degli artisti-autori, nelle necessità e nelle pratiche dei registi, senza le quali non sarebbe mai esistito. Solo successivamente ho provato a percorrere le reazioni speculative e metodologiche che storici e critici hanno elaborato attorno ad esso.

L'analisi, come avvertivo, è stata soprattutto condotta da un punto di vista istituzionale, e pertanto è scandita dai riscontri oggettivi di iniziative e avvenimenti. Questo lavoro ne ha portati alla luce parecchi, spesso sostanzialmente inediti, e mai sinora ragionati nelle loro implicazioni: congressi e proiezioni, contributi e collaborazioni, carteggi e progetti, vicende personali e sviluppo di eventi di grande dimensione, prima fra tutte la Mostra del Cinema di Venezia, exemplum di altri festival internazionali d'arte cinematografica, che ci permettono di comprendere davvero la natura cinematografica e mediatica del film sull'arte.

Naturalmente non si è potuto, e neanche voluto, sviluppare su ogni piano tutte le situazioni considerate, ma ho comunque avuto la prova dell'efficacia funzionale dell'approccio istituzionale prescelto, che consentiva a tratti di misurarsi con ognuna delle tematiche che

ho semplicemente elencato, e in altre circostanze di procedere “a campione” senza che l’organicità della ricerca ne risentisse.

In pratica, si è partiti dal ruolo di promotore dimostrato dall’Unesco in qualità della sua missione sociale a favore della diffusione della cultura per individuare nella Fédération Internationale du Film sur l’Art (FIFA) e nel Comité International pour la Diffusion des Arts, des Lettres et des Sciences (CIDALC) le istituzioni di riferimento in ordine al film sull’arte. Si è quindi tracciato una storia delle loro attività e dei loro rapporti con la Biennale di Venezia allo scopo di arrivare a delineare una visione organica del genere. Si tratta di una storia che segue tutte queste istituzioni dalla loro nascita fino al loro definirsi in modo permanente, dalle prime attività promosse dall’Unesco a partire dal 1946 fino all’inizio della Mostra del Film sull’Arte alla Biennale di Venezia nel 1958.

Al momento di iniziare la mia ricerca avevo potuto constatare che molto era stato scritto sul film sull’arte, soprattutto negli anni presi in esame e nell’ultimo ventennio. Per quanto riguarda le pubblicazioni più vicine ai nostri giorni, l’argomento manca di sistematicità. Per lo più si trattava di generici parallelismi tra cinema e pittura, anche se talvolta questi tipi di contributi, pur lodevoli per capacità relazionali e per stimoli immaginativi, possono rivelarci qualche poco noto intervento dei diretti protagonisti di quegli anni e giustificare la solidità di relazioni individuate altrimenti.

In realtà, soprattutto negli anni Cinquanta, si intervenì principalmente attraverso alcune riviste specializzate per recensire eventi o per riferire pubblicamente di specifiche posizioni, e questo dato non era mai stato ricostruito, fino al nostro tentativo. Sono ancora rarissimi i convegni conosciuti, sconosciuti i loro protagonisti, e praticamente inesistenti le informazioni sulle istituzioni qui considerate (solo una sintetica storia della FIFA per punti è apparsa sulla rivista “Zeuxis”

nel 2000 e un primo studio sul ruolo dell'Unesco nella cinematografia, uscito nel 2008, affronta le molte pubblicazioni da lui prodotte). L'unica eccezione si riscontra per quanto riguarda gli studi su Carlo Ludovico Ragghianti, la cui posizione e la cui produzione è stata non da ieri seguita e valorizzata. Ma anche in questo caso il suo attivo contributo al panorama istituzionale è accennato per sommi capi e non contestualizzato.

Il lavoro vero e proprio della ricerca ha per prima cosa dovuto individuare in maniera strategica gli archivi che potevano dar conto internazionalmente della situazione, a causa della natura stessa delle istituzioni e dei contesti in cui ogni manifestazione si consumava. Sono state ovviamente prese in esame anzitutto quelle realtà nazionali che potevano garantire questi requisiti: oltre alle biblioteche della Cinematografia e di Bologna e del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, all'archivio della Fondazione Ragghianti, si è ricorso anche ai dipartimenti di Storia delle Arti delle Università di Padova e di Pisa che furono diversamente ma anche direttamente coinvolti in prima persona nella vicenda, in forza delle attività dei loro docenti. Per la rarità di molte pubblicazioni si è dovuto fare affidamento sulla British Library di Londra e sulla Bibliothèque Nationale de France di Parigi. La ricerca ha poi coinvolto la Bibliothèque publique d'information del Centre Pompidou, il British Film Institute, l'Art Council, il Victoria and Albert Museum di Londra, il Centre du Film sul l'Art e la Cinémathèque Royale al Palais de Beaux-Arts di Bruxelles come pure il Musée du Louvre e il Centre George Pompidou, al fine di raccogliere documentazione sulle dirette attività di questi enti in qualità di promotori e organizzatori di manifestazioni inerenti al film sull'arte e di usufruire, in secondo luogo, dei materiali internazionali informativi da loro raccolti al fine della preparazione dei diversi eventi.

Per quanto riguarda la consultabilità dei film sull'arte e dei materiali documentari specifici sui singoli film ho potuto avvalermi degli archivi della Fondation Henri Storck e nuovamente del Centre du Film sur l'Art di Bruxelles, dell'Institut National de l'Audiovisuel di Parigi oltre che di molte realtà già menzionate. Sono poi state consultate le biblioteche dello Stedelijk Museum di Amsterdam e della sede centrale dell'Unesco a Parigi.

Anche alla luce di recenti iniziative di interesse nei confronti del film d'arte e di altre risalenti invece all'inizio degli anni Novanta, come la Biennale del film sull'arte organizzata all'Auditorium del Louvre o le rassegne del Centre Pompidou, credo che questa mia ricerca, ricostruendo le iniziative e le ideali aspirazioni di quei primi pionieri, abbia almeno il merito di fornire una visione di continuità dell'evoluzione e dell'importanza che questo ambito assunse, se non altro per alcuni lustri.

La situazione tecnologica attuale, tutta affatto mutata rispetto ad allora, e con essa anche molte esigenze del pubblico, rende difficile un puntuale confronto tra una fase non poi così remota del nostro passato e il momento presente. Anche dal punto di vista del dibattito critico, il discorso sul film d'arte è venuto sempre più specializzandosi, e ciò ha comportato in particolare l'uscita dalla scena del dibattito della maggior parte degli storici dell'arte. La mia ricerca restituisce pertanto un momento che potremmo considerare, almeno a prima vista, del tutto tramontato. Io ho provato a presentarlo viceversa come ciò che poteva essere e non è più stato, mostrando cioè la ricchezza della riflessione e dell'impegno che vi vennero profusi, come pure la qualità, spesso altissima, degli esiti. È sostanzialmente una storia di pionieri, presentata in modo altrettanto sufficientemente pionieristico, e spero che ciò possa far giustificare qualche inevitabile approssimazione di un'indagine tanto complessa.

PRIMA PARTE

IL FILM SULL'ARTE E LE
ISTITUZIONI INTERNAZIONALI

1.

IL DOPOGUERRA E L'UNESCO: SVILUPPO E PROGRESSO ATTRAVERSO UNA CULTURA DELL'IMMAGINE ANCHE CINEMATOGRAFICA

Il film sull'arte appartiene, nonostante specificità ed eccezioni numerose, al genere non narrativo (*non-story* o *non-fiction film*). Secondo l'opinione di Siegfried Kracauer¹, tale categoria è soggetta a suddividersi ulteriormente in due sottogruppi: il film sperimentale e quello sui fatti (*film of fact*). Quest'ultimo, a sua volta, comprenderebbe le categorie dei documentari, dei cinegiornali e dei film sull'arte.² I film sui fatti si baserebbero su quello che Kracauer definisce un materiale non modificato (*unmanipulated material*) e perciò appartenente alla realtà per come si presenta. Sulla base di questa condizione, il film sull'arte non appartiene alla categoria dei film sperimentali dal momento che nessuna forma di costruzione particolare dell'immagine gli è richiesta. A sostegno di tale posizione, Kracauer cita un importante realizzatore di film sull'arte della BBC attivo dagli anni Cinquanta, John Read³ :

1 Architetto di formazione, Siegfried Kracauer si interessò sempre di sociologia della cultura. Sotto questo punto di vista approdò alla cinematografia iniziando a scrivere sul film sull'arte già dal 1938 attratto dal concetto della riproduzione dell'opera. Costretto ad abbandonare la Germania in quello stesso anno, Kracauer risiedette per breve tempo a Parigi per poi emigrare definitivamente in America risiedendo stabilmente a New York. Nel 1947 pubblicò una *History of the Cinema under Weimar* che può essere accostata alla prima importante retrospettiva del film d'avanguardia organizzata lo stesso anno a San Francisco e della quale parleremo nel capitolo successivo.

2 Cfr. SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 35.

3 John Read, figlio dello storico d'arte contemporanea Sir Herbert, fu il più importante

one makes films about art and artists for the same reason that one makes films about ships and shipbuilders or savage tribes in remote parts of the world. [1957]” Otherwise expressed, many of these films have a documentary quality.⁴

Si tratta di un’accezione che se da un lato evidenzia l’equivalenza tra film sull’arte e documentario, dall’altro non giustificherebbe la loro distinzione in due diversi generi. La principale preoccupazione di tutto il saggio di Kracauer è quella di sostenere l’idea in base alla quale la ricerca dell’espressione e la riproposizione della realtà corrisponde alla forma più consona e naturale del medium cinematografico. L’arte, e con essa il cinema d’avanguardia, danno vita a una particolare forma di realtà che è espressione e strumento di una vera e propria forma di conoscenza che il cinema attua attraverso la sua produzione sperimentale. L’opinione di John Read, per quanto apprezzata dal punto di vista di Kracauer, non è altro che una delle possibili visioni applicabili al film sull’arte. L’autore, per esempio,

realizzatore di film sull’arte per l’emittente televisiva Britannica BBC. Dal 1951 si occupò della realizzazione di una prima serie sperimentale dal titolo *British Art and Artists* prodotta in collaborazione con la Educational Television and Radio Center of the USA e distribuita dal Arts Council of Great Britain. Di questa serie vennero prodotti otto film fino al 1958 molti dei quali ebbero riconoscimenti ai festival internazionali di Edimburgo, Venezia, Cannes e New York. Il film che riscosse più successo fu sicuramente *Henry Moore: a sculptor’s landscape* (1951, vincitore della sezione Scultura per la categoria Film sull’arte alla Mostra del Film Scientifico e del documentario d’Arte di Venezia) dove gli astratti dei disegni e delle opere di Moore instaurano un particolare rapporto formale con la visione cinematografica del paesaggio e la natura inglese. Ma il film di questi anni che darà il modello alle sue altre numerose trasmissioni per la BBC, forse per praticità di produzione in relazione alle tempistiche televisive, fu *The English Country Church*. Si tratta di un tragitto alla ricerca dell’architettura sassone tra il Devon, il Cotswolds e il Northamptonshire evidenziando le particolarità decorative. Con questo modello, che venne poi ripreso da moltissime altre trasmissioni, Read continuò a produrre serie televisive per tutti gli anni Sessanta interrompendo, però, le sue prime felici sperimentazioni.

4 KRACAUER, *Theory of film...* cit, p. 193.

ricosce proprio quell'approccio sperimentale di alcuni registi che consente di far percepire l'opera d'arte attraverso un effetto di movimento e di illusoria volumetria come uno dei tratti di maggior interesse nei confronti del genere.

There is no film on art in which the camera would not do a great deal of panning, travelling, and tilting. And these movements infallibly call forth kinesthetic responses – a “resonance effect” which causes the spectator to project the spatial sensations he experiences in its wake into his simultaneous perceptions. So he will attribute natural fullness to a group of flat figures or fancy himself meandering through a painted valley.⁵

Secondo Kracauer la ripresa dell'opera d'arte impone un processo di comprensione che avviene attraverso una scomposizione e una



1. Immagine dal film *Henry Moore: a sculptor's landscape* di John Read, 1951.

5 Ivi, p. 196.

successiva ricomposizione del tutto.

Il regista ha in sostanza la libertà di fornire una sua riproposizione dei singoli “fatti” dell’opera. Mentre per Read l’immagine filmica dell’opera deve offrire una valida documentazione dell’opera stessa, per Kracauer essa ha in sé le realtà espresse dall’artista attraverso un proprio personale linguaggio. Ciò risulterebbe comprovato – in una sorta di rideclinazione del celebre *dictum Horatii* sulla libertà espressiva di pittori e poeti – da tutte le licenze che gli artisti hanno sempre preso nel comporre le loro opere.

Piranesi in his engravings utilized pieces of antique architecture to compose his baroque prospects and operatic vistas; Watteau in his *Fêtes champêtres* drew French and Italian fountain sculptures into the festive bustle about them so that they seemed to mingle with the humans. Why should not the cinema be entitled to effect such transfers?⁶

La credibilità delle riprese che si possono effettuare sull’opera d’arte dipende naturalmente dalla validità stessa dell’interpretazione che all’opera si è saputo dare. Come in ogni nuova creazione, però, la realtà espressiva dell’artista che l’opera può convogliare interagisce con una diversa realtà, che in questo caso è quella del regista.

Il film sull’arte che indica Kracauer può dunque raccontare, il che avviene attraverso la scoperta fisica e documentaria dell’opera, come pure semplicemente confrontarvisi, con lo scopo di una nuova espressione cinematografica.

The experimental art film comes fully into its own when its creator,

6 Ivi, p. 197.

unconcerned for any outside purpose, aims at building from the element of the paintings used a self-contained whole as valid artistically as the originals. [...] Similarly, films on art which follow the documentary tendency do not isolate the work of art and feature it as an autonomous entity; rather, in keeping with the medium's affinity for natural material they try to make the work appear as an element of actuality⁷.

Determinanti risultano l'intenzione e la capacità di esprimere quei contenuti che avrebbero potuto nascere dall'osservazione diretta dell'opera stessa. A differenza di quello sperimentale, quindi, il film sull'arte ha una realtà di partenza data, ossia quella offerta dall'originale, che deve essere in grado di vivificare, riproponendola per quello che è o restituendola in forma elaborata.

Quanto più l'approccio sarà rielaborativo, tanto più il film dovrà possedere una realtà artistica; più l'approccio sarà documentativo, più il film dovrà esprimere i contenuti di verità storica dell'opera.

Il film sull'arte è quindi, in un certo senso, una documentazione, e come tale dipenderà dall'utilizzo che ne verrà fatto e dal contesto in cui viene creato. Ma, allo stesso tempo, potrà anche appartenere a una sperimentazione del linguaggio cinematografico del regista attraverso la quale coinvolgere il linguaggio espressivo dell'artista, fornendo anche così una spiegazione dell'artisticità del soggetto utilizzato. In quanto ai film sui "fatti", il film sull'arte è sicuramente un mezzo col quale portare l'opera d'arte al livello di espressione nelle coscienze degli spettatori.

Ho collocato in esordio l'opinione di Siegfried Kracauer perché ci permette di mettere in evidenza due aspetti di primissima

7 Ivi, p. 199.

importanza. Il primo ci avvisa che il film sull'arte è un genere cinematografico, e come tale risponde alle potenzialità sia tecniche che espressive di questo medium. Il secondo sottolinea l'esistenza di una doppia prospettiva attraverso la quale considerarlo: quello della sua funzione, l'aspetto documentaristico, e quello della sua capacità di partecipare alla sperimentazione di linguaggi visivi di tipo cinematografico. Fattori che restano estranei, ovviamente, alla riuscita del film come opera cinematografica e che rendono difficoltoso un suo inquadramento all'interno di precisi ranghi di categoria.

Da una parte abbiamo il regista e le sue scelte personali, la sua formazione cinematografica e le sue capacità individuali; dall'altra un contesto di utilizzo e di promozione che ne influenza il grado di libertà d'approccio proiettando sul film altre aspettative.

La prima parte di questo studio si concentra proprio sull'analisi di queste aspettative, al fine di contestualizzare storicamente il film sull'arte e di rivelare, al contempo, le peculiarità che ne hanno stimolato e incoraggiato la produzione. Trattandosi di film non commerciali, incapaci di creare un indotto economico autonomo che ne incentivi la realizzazione sulla semplice base delle leggi di mercato, risulta fondamentale prendere in considerazione il registro, per dir così, istituzionale della vicenda. Dal momento che questo è possibile, perché sono esistite realtà che hanno operato al solo fine di creare le condizioni per la produzione e la distribuzione del film d'arte, la storia istituzionale è la storia del suo habitat fisiologico che vanta, come vedremo, un particolare interesse per la storia dell'arte, oggi più di allora. Da un punto di vista sociologico, la vita del film sull'arte può essere considerata per molti aspetti comune a quella del documentario e del cinegiornale. In quest'ottica esso è quindi qualificabile come uno strumento a disposizione di una

“civiltà dell’immagine”. Al riguardo Enrico Fulchignoni ⁸ offre una possibile contestualizzazione:

Sono sempre esistite, nella storia delle collettività umane, differenti forze in presenza, forze coscienti e forze incoscienti, che tramano le immagini eternamente mutevoli della storia. Quest’ultima è il risultato, continuamente rimesso in discussione, del gioco e delle lotte di queste forze diverse, che ora si appoggiano mutuamente e ora si combattono le une con le altre. Queste forze diverse e spesso divergenti ed opposte coesistono nel tempo e nello spazio. Ma benché un mutamento perpetuo sia la legge della vita, le forze che la governano tendono in certi momenti a integrarsi in un principio nettamente definito, rappresentato da un’autorità universalmente riconosciuta, sia una credenza religiosa, o una struttura politica e sociale, o un canone estetico, o una metodologia pedagogica. *Questa approssimazione fenomenologica si intende affermare quando si dice che la nostra è una civiltà dell’Immagine*. Non è possibile trattare separatamente i modi di espressione e la presa di coscienza della civiltà⁹.

La relazione qui tratteggiata tra modi di espressione e civiltà diventa enormemente più vincolante e diretta alla luce dello sviluppo

8 Enrico Fulchignoni studiò medicina ma si interessò sempre di cinema collaborando tra le due guerre alla rivista “Bianco e Nero” per la quale recensì alcune mostre della Mostra del Cinema di Venezia. Nel dopoguerra iniziò a lavorare per l’Unesco diventando nel 1950 responsabile per la sezione cinematografica per la quale realizzò diversi film sull’arte che parteciparono principalmente al Festival di Venezia. Docente di Psicologia e Pedagogia delle Telecomunicazioni all’Università di Roma, Fulchignoni sarà un interlocutore privilegiato tra l’Unesco e la Mostra del Cinema oltre che amico di molti dei personaggi chiave che si occuparono del film sull’arte in Italia.

9 ENRICO FULCHIGNONI, *La moderna civiltà dell’immagine*, Roma, Armando Armando Editore, 1964, p. 191.

tecnico della civiltà stessa e alla conseguente nascita dei mezzi di comunicazione di massa. Proprio perché il cinema (e con esso anche il film sull'arte) appartiene appieno a questa prospettiva, è necessario rilevare anzitutto che esso principalmente fu, come tuttora è, uno strumento per l'educazione e la trasmissione della conoscenza.

La volontà politica di fare del cinema uno strumento atto alla formazione di una cultura collettiva inizia con la fine della Grande Guerra in seno alla neonata Lega delle Nazioni. Da allora in avanti è possibile iniziare a rilevare la nascita di tutta una serie di associazioni di carattere internazionale il cui obiettivo è quello della diffusione della cultura, nelle sue più diverse sfaccettature, attraverso la cinematografia. Parallelamente si assiste all'iniziativa delle singole nazioni che si adoperano per allestire rinnovate concezioni dell'identità nazionale. La questione è però talmente nota, ampia e complessa¹⁰ che non avrebbe senso affrontarla in questa sede. Citerò però almeno un caso che, anche solo per il fatto di contemplare l'utilizzo strumentale, a fine politico-propagandistico, di un monumento di interesse artistico, rappresenta un interessante esempio di come i mezzi di comunicazione di massa intervengano sulla percezione, e di conseguenza sulla lettura storica, delle opere d'arte.

Bruno Tobia, nel suo saggio storico *L'altare della patria*, traccia i mutamenti della percezione di unità nazionale degli italiani espressa nella retorica di Stato attraverso la storia della costruzione e dell'utilizzo del monumento a Vittorio Emanuele II, poi Vittoriano e, infine, Altare della Patria. Nel far ciò dedica ampio spazio anche alle riprese e ai contesti cerimoniali che i cinegiornali Luce dedicano

10 Per una storia della situazione italiana e delle attività dell'Istituto Luce e una più ampia bibliografia sull'argomento si veda MINO ARGENTIERI, *Il cinema in guerra: arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

a questo soggetto per trarne una lettura di tipo storico.¹¹

Se il fenomeno in base al quale le opere d'arte si caricano di significati politici non è certo una novità, dato che i monumenti stessi nascono con tali intenzioni, l'esempio tuttavia è ideale per dimostrare in quale misura il cinema, e con lui tutti i mezzi di comunicazione di massa, possono amplificare questa funzione dell'opera. Quello su cui si riflette nell'immediato secondo dopoguerra è il fatto che l'esperienza soggettiva della percezione di un monumento diventa, mediante la sua riproduzione, specie cinematografica, un fenomeno di massa, contemporaneamente fornendo al monumento una sua nuova attualità. Il caso del Vittoriano, dalla sua progettazione, via via, fino alla chiusura del Museo del Risorgimento a causa delle bombe del 12 dicembre 1969 e alla più recente riapertura, è emblematico di quanto si può consentire all'opera di mantenere vivo il suo significato sociale, malgrado il valore tradizionale venga meno. Si tratta di quello che Fulchignoni, con toni coloriti, definisce come «l'emancipazione dell'opera d'arte in rapporto all'esistenza parassitaria che le veniva imposta dalla sua funzione rituale»¹² e che determina l'inevitabile tendenza dell'arte contemporanea a una sempre maggiore concezione in funzione della sua propensione alla trasmissibilità in virtù di un sempre crescente valore espositivo.

Sulla base dei valori di attualità e trasmissibilità che la società internazionale doveva riconvertire, a seguito dell'uso deleterio che ne era stato fatto durante la guerra, si decise di ricorrere a una politica di diffusione culturale, e con essa al pieno riconoscimento della diversa cultura artistica dei popoli, attraverso la creazione di un nuovo organo internazionale che avrebbe dovuto favorire le

11 Cfr. BRUNO TOBIA, *L'altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 87-109.

12 FULCHIGNONI, *La moderna civiltà...* cit., 197.

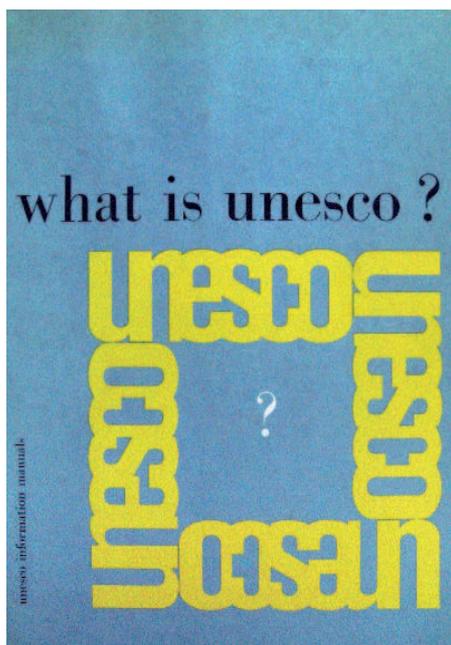
condizioni per una circolazione mondiale del sapere: l'Unesco.¹³

Accelerating world progress, industrialization, and the growth of universal values that the development of the international community implies – all this calls for a new and broader humanism. [...] The Organization's action in favor of the diffusion of culture is manifested in the plastic arts, literature, music and the cinema.¹⁴

Nel periodo storico intercorso tra le due guerre, anche attraverso la politica sostenuta dalla Lega delle Nazioni, ci si convinse che la tecnica dovesse creare macchinari il cui uso fosse rivolto alla pace e al progresso mondiale anziché a scopi belligeranti. L'Unesco, nella sua linea generale, non confidava eccessivamente nell'illusoria concezione di un progresso tecnologico convertibile alle più alte finalità umanitarie e focalizzava tuttavia tenacemente il

13 L'Unesco venne costituito ufficialmente il 4 novembre 1946 a Parigi ma concepito l'anno precedente, a Guerra non ancora terminata, in un incontro avvenuto a Londra tra la Gran Bretagna e il governo provvisorio francese. «When the London conference met, the Second World war had not yet ended. This moment when a new international order was being established, it was recognized that intellectual life, the improvement and expansion of educational systems and the development of understanding among peoples by appropriate methods and techniques had to play an essential role in the organization of international co-operation» (*What is UNESCO?*, Paris, United National Education Scientific and Cultural Organization, 1966, p. 8). L'Unesco riprende l'opera dell'Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale, fondato a Parigi nel 1924, sotto gli auspici della Lega delle Nazioni, con la fondamentale differenza di non essere più sostenuto da singoli individui ma direttamente dai governi stessi. Le sue funzioni principali sono individuate in: mantenere, accrescere e diffondere la conoscenza; dare impulso all'educazione popolare e alla diffusione della conoscenza; collaborare per avanzare la conoscenza e la comprensione reciproca tra i popoli. A tale fine vengono creati quattro settori, ognuno dei quali è suddiviso in due sottosezioni: Educazione (Departement of School and Higher Education; Departement of Adult Education and Youth Activities); Scienza (Departement of Advancement of Science; Departement of Application of Science to Development); Scienze Sociali e Umane e Cultura (Departement of Social Sciences; Departement of Culture); Comunicazione (Departement of Mass Communication, Department of International Exchange).

14 *What is...* cit., p. 50.



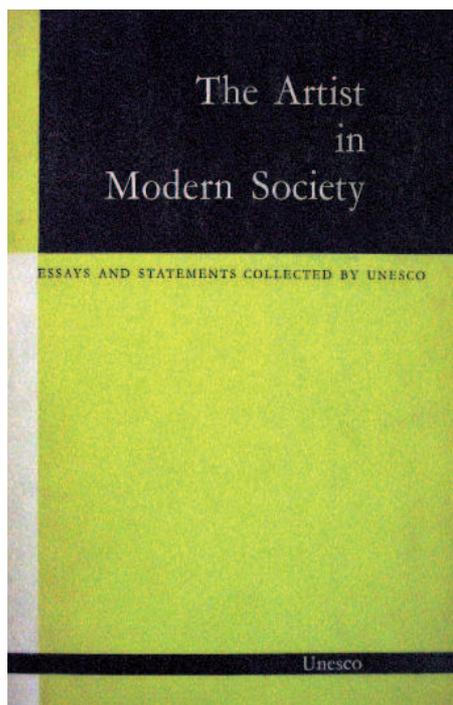
2. Pubblicazione informativa *What is Unesco?*, 1966.

suo obiettivo sulla diffusione di una cultura fondata sui principi della conoscenza e del rispetto reciproco, espressione di una società di pace. All'interno di questa politica, l'arte, in ogni sua forma di espressione e non solo intesa quale arte figurativa, diventava lo strumento ideale per creare le condizioni di incontro e i presupposti di rispetto tra i popoli nell'accettazione delle diversità culturali.

A livello pratico, l'Unesco indirizza i suoi sforzi in cinque principali direzioni: organizza delle conferenze generali in cui si stabiliscono degli accordi internazionali sull'utilizzo e la circolazione dei materiali culturali; sostiene la creazione di specifici comitati internazionali che riuniscono i rappresentanti di singoli settori delle principali aree di attività culturali in funzione di un loro coordinamento su obiettivi comuni; incentiva e sponsorizza congressi e meeting scientifici di studio per sviluppare particolari tematiche; si occupa di finanziare degli studi di settore per dar luogo a pubblicazioni di diversa natura; appoggia inoltre iniziative di comitati e federazioni nati indipendentemente o marginalmente alle proprie iniziative, che abbiano carattere internazionale e non governativo, inserendole tra le proprie attività e riconoscendo loro le stesse agevolazioni concesse dai Paesi membri alle attività stesse dell'Unesco.

In questa sede ci occuperemo unicamente delle strutture e delle iniziative che ebbero diretti e importanti riscontri in ordine a dibattito, interesse, produzione e distribuzione del film sull'arte.

Per quanto riguarda le conferenze indette direttamente dall'Unesco,



3. Atti del congresso Unesco *The Artists in Modern Society* a Venezia nel 1952.

il loro esito è soprattutto una serie di accordi internazionali che avrebbero dovuto la libera circolazione dei materiali culturali tra i Paesi. Ricordiamo, per esempio, come i film inviati a Venezia per partecipare alla Mostra Internazionale del Cinema fossero autorizzati a viaggiare attraverso le dogane all'interno di una "valigia diplomatica". I film godevano però di un permesso temporaneo e di una circolazione limitata al solo festival

lagunare. Quando a Venezia nel 1935, con notevole lungimiranza, si parlò per la prima volta dell'opportunità di creare un archivio dei film che avevano partecipato alla mostra, da organizzare nel contesto della Galleria d'Arte Contemporanea di Ca' Pesaro¹⁵ similmente a quanto andava avvenendo per le altre opere d'arte esposte dalla Biennale, furono necessarie altre negoziazioni, anch'esse condotte sotto l'egida dell'Unesco: ebbero esito positivo, permettendo di fatto che l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia iniziasse la costituzione di una sua cineteca.¹⁶

15 Cfr. FLAVIA PAULON, *La dogaresa contestata. La favolosa storia della mostra di Venezia*, Venezia, Trevisan, 1971, p. 23.

16 Cfr. WLADIMIRO DORIGO, *Struttura e ruolo dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale*, in *Offerta e domanda cinematografica. Il territorio veneziano: analisi e prospettive*, a cura di Roberto Ellero, Venezia, Marsilio Editore, 1978, pp. 83-88). Dorigo, in qualità di conservatore dell'archivio, ricorda l'inizio di questa attività avviata dal suo predecessore Umbro Apollonio. «Il fondo si è formato nel corso di questo dopoguerra, in seguito a inviti informali rivolti ai produttori per la donazione della copia dei film che venivano presentati alla Mostra internazionale d'arte cinematografica e alle altre mostre della Biennale con essa collegate. Inoltre un certo numero di film è stato lasciato in deposito da produttori e

L'Unesco fece anche in modo di riunire e creare associazioni e comitati internazionali di settore. È il caso, per esempio, della creazione di una International Association of Plastic Arts, decisa a Venezia nel 1952, che concludeva un progetto iniziato durante la terza sessione della Conferenza Generale tenutasi a Beirut nel 1948 e proseguita poi a Firenze nel 1950 e a Parigi l'anno seguente. Scopo dell'iniziativa era quello di indagare:

[...] the contributions which creative artists can make towards Unesco's purposes and to ascertain what social, economic and political influences now interfere with the performance of the artist's function; the measures that have been or can be taken to remove or lessen these hindrances; and the means whereby the working conditions of the artist can be improved and his freedom assured.¹⁷

Più determinanti risultarono però le attività di altri enti, creati immediatamente dopo l'inizio di quelle dell'Unesco. Dal nostro punto di vista essi sono principalmente: la FIAF (Federazione Internazionale degli Archivi del Film) che risulterà indispensabile

autori. Poiché in questa materia una politica coerente di carattere regolamentare non è stata mai definita e applicata, il risultato degli inviti formulati ai produttori partecipanti alla Biennale è stato abbastanza discontinuo e occasionale: non tutti e non sempre i produttori hanno risposto all'invito, sicché il panorama culturale che si evidenzia scorrendo i circa 850 titoli che formano l'attuale consistenza della cineteca configura presenze più o meno interessanti, e assenze spesso rilevanti e gravi» (ivi, p. 83-84). Una catalogazione di questi film è cominciata dal 1980, proseguendo fino alla recente pubblicazione di un catalogo cartaceo e informatico nel 2005 (Cfr. MICHELE MANGIONE, *Premessa*, in *Asac strumenti. Catalogo cineteca*, a cura di ID, Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, 2005, p. 15). I film, compresi i documentari, sono stati in buon numero riversati su supporto digitale a partire dal 2002 e dal mese di maggio 2009 sono provvisoriamente consultabili.

17 *Introduction*, in *The Artist in Modern Society*, a cura dell'Unesco, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini, 22-28 settembre 1952), Paris, UNESCO, 1954, pp. 7-11, qui p. 7.

per l'archiviazione di questo materiale, il coordinamento tra le cineteche nazionali che erano nate o che, nella maggior parte dei casi, andavano nascendo, e per la successiva reperibilità davanti all'organizzazione di eventi quali le retrospettive previste nei diversi festival internazionali; l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) attraverso la quale l'Unesco svilupperà il proprio interesse per il ruolo dell'arte nell'educazione e nel progresso culturale; l'ICOM (International Council of Museums) nel cui ambito si discuterà il ruolo e le conseguenti linee di sviluppo dei musei in rapporto ai mutamenti sociali e a favore di una rinnovata metodologia di fruizione dell'opera d'arte e del museo stesso in relazione alla vita contemporanea. A queste istituzioni, nate tutte tra il 1948 e il 1949, si aggiunge la FIFA (Fédération Internationale du Film sur l'Art), il cui ruolo e attività verrà trattato in maniera particolare e dettagliata nei capitoli successivi per la sua centralità nella trattazione di questo studio. Anticiperemo soltanto che, rispetto a tutte le altre realtà istituzionali qui menzionate, la FIFA ebbe da sempre una natura mista, o pluridisciplinare, radunando intorno ai suoi interessi di pertinenza storici dell'arte, direttori di musei, storici del cinema, registi e artisti.

Sarebbe interessante seguire con maggiore attenzione nel loro insieme i programmi di questi enti, e non escludiamo affatto di occuparcene presto, specificamente, per arrivare a una loro storia complessiva, l'unica a mio avviso in grado di conferire un senso di continuità a molte delle singole iniziative di musei e istituzioni che incontriamo in diverse altre panoramiche storiche, rendendole così davvero comprensibili¹⁸. In questa sede dobbiamo invece limitarci

18 Se si escludono le varie pubblicazioni prodotte direttamente da queste istituzioni, e in particolar modo i documenti e resoconti delle diverse attività che vengono dati alle stampe per interessamento quasi esclusivo dell'Unesco e spesso con una circolazione che potremmo definire

a segnalare la presenza di una intensa attività di congressi e tavole rotonde, quanto meno in una prima fase¹⁹.

Più interessanti sono invece alcune pubblicazioni che si produrranno di lì ad alcuni anni su studi promossi dalla ICOM sul ruolo del film nel museo. Iniziative, bisogna sottolinearlo, che vengono lasciate in gran parte all'intraprendenza dei singoli musei per molto tempo e che è difficile monitorare nel loro insieme: questo studio riporta solo alcuni casi che è stato possibile documentare²⁰. Questa tendenza

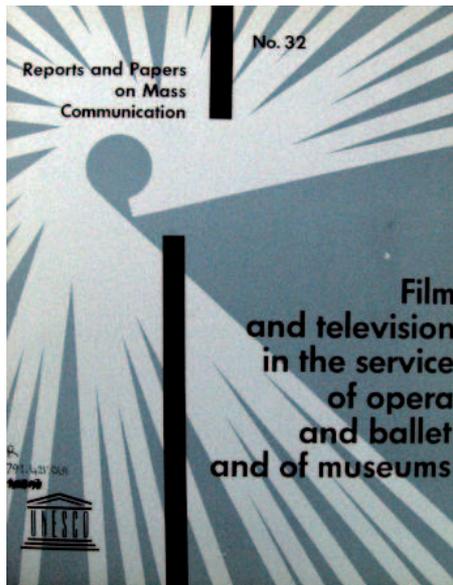
“a uso interno” e che in buona parte compariranno in questo studio quali fonti, la bibliografia esistente sull'argomento è minima o irrisoria. Soltanto molto di recente sono comparsi alcune brevi trattazioni sull'argomento. Una storia istituzionale della FIFA è appena abbozzata da Francis Guermann (insegnante presso l'Espace Éducation, Art & Culture di Merz) in un articolo uscito in due tempi sulla rivista “Zeuxis” (FRANCIS GUERMANN, *La Fédération Internationale du Film sur l'Art* (FIFA), in “Zeuxis”, I (2000), n. 1, automone, pp. 14-19 e “Zeuxis”, I (2001), n. 2, hiver, pp. 46-52). Per quanto riguarda il rapporto tra la produzione dei documentari principalmente scientifici o a scopo educativo e la politica dell'Unesco esiste un solo saggio specificamente dedicato di ZOE DRUIK, “*Reaching the Multimillions*”: *Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film*, in *Inventing Film Studies*, a cura di Lee Grieveson e Haidee Wasson, United State of America, Duke University Press, 2008, pp. 66-92). Non esiste nessuno studio che affronti in modo diretto il rapporto tra gli organismi menzionati e la produzione di film sull'arte.

19 In forza degli obiettivi di questo studio, ho considerato in termini generali solo gli anni relativi alla formazione e l'inizio delle attività della FIFA. L'intento era quello di monitorare l'eventuale partecipazione di alcuni protagonisti di questa prima fase della vita istituzionale della federazione anche ad altri contesti che la mia indagine andava similmente considerando. A titolo esemplificativo, discussioni attorno alla funzione dell'arte nell'educazione ricorrono, per esempio, sia nella riunione di esperti del 12 maggio 1948 (UNESCO AL/Conf.1/SR3, *The Role of the Arts in General Education*, ciclostile, Maison de l'Unesco, Paris, 12-25 May 1948, pp. 1-16), che nel secondo congresso internazionale dei critici d'arte tenutosi tra il 27 giugno e il 1 luglio 1949 (UNESCO/AC/Conf. 2/SR 1, 2, 3, 4, 5 & 6, *Second International Congress of Art Critics*, ciclostile, Maison de l'Unesco, Paris, 27 June – 1 July, 31 October 1949, pp. 1-23), alla riunione di esperti del 20 dicembre 1949 (UNESCO AL/Conf. 5/SR. 8, *Le role des arts dans la formation de la culture generale*, ciclostile, Maison de l'Unesco, Paris, 10 Novembre, 20 Décembre 1949, pp. 1-9) e al seminario del 18-29 giugno 1950 (UNESCO/SEM 50/III/5, *International Seminar on Methods and Techniques of Adult Education*, ciclostile, Kreuzstein Hotel, 18-29 July, Paris, 16 June 1950, pp. 1-46).

20 Durante lo sviluppo di questa tesi saranno incontrati diversi casi di collaborazioni tra musei internazionali e nazionali e produttori o registi impegnati alla realizzazione di film

conosce una svolta concreta dopo la metà degli anni Cinquanta con la diffusione della televisione. Un esempio per noi rilevante è la conferenza promossa dall'ICOM a Bruxelles nel 1958, poi raccolta negli atti in *Film and Television in the Service of Opera and Ballet and Museum*. In tale occasione si cercò di coordinare e organizzare, per la prima volta in una forma pianificata, quella che era già da tempo una realtà di fatto: la collaborazione tra produttori di film e programmi televisivi e personale museale per una divulgazione delle collezioni dei musei al fine di incentivare la visita nei musei e di aiutare a incrementare il livello qualitativo dei film e programmi attraverso le competenze degli esperti.

sull'arte riguardanti singoli argomenti, le collezioni permanenti o le esposizioni temporanee. In un resoconto redatto da Romano Assiento su richiesta dell'Unesco del 1952 (ROMANO ASSIENTO, *Educational Activities Organized By or in Conjunction With Italian Museums*, ciclostile, UNESCO/WS/082.23, Paris, 25 August 1952), che alla luce di altre testimonianze risulta essere lacunoso, viene indicato un quadro generale della situazione nella quale i musei italiani «are used at present mainly for the conservation and preservation of art treasures, having little influence on the artistic education of the masses, and no connection at all with the world of industrial production» (Ivi, p. 2). L'uso del film nel museo (probabilmente fuori dagli interessi stessi dell'autore che non menziona altri casi invece accertati quale quello di Palazzo Strozzi a Firenze) è segnalato solo per le attività della Galleria d'Arte Moderna di Roma a cominciare dalla primavera del '52 per volontà di Palma Bucarelli nell'ambito di esposizioni temporanea di breve durata dedice a artisti, movimenti e problematiche dell'arte contemporanea. Esposizioni che durante il fine settimana si trasformano in incontri con proiezioni, letture e discussioni sulle tematiche stimulate dalla mostra e alle quali danno la loro disponibilità professori universitari quali Lionello Venturi o Giulio Carlo Argan. Gli stessi che risultano essere tra i promotori di altri eventi temporanei che si organizzano in spazi appositamente dedicati dai musei, e questa sembra essere la novità per Assiento, a formare un circuito per iniziative itineranti in tutta Italia. Principali promotori di tali iniziative sono, oltre alla Galleria romana, il Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa, i Musei Civici di Genova, ma anche il Museo Municipale di Bassano del Grappa o il Museo Civico di Treviso. Al loro fianco, altre realtà locali che avranno comunque una certa importanza come lo Studio di Storia dell'Arte di Firenze diretto da Carlo Ludovico Ragghianti o la biblioteca "Olivetti" di Ivrea o il Caliban di Vicenza. Assiento dà inoltre menzione di prime mostre organizzate sulla base, o con il ricorso a riproduzioni fotografiche o di altro tipo delle opere come nel caso della mostra dedicata politico di Pisa di Masaccio organizzata nel 1949 al S. Matteo di Pisa dove venne presentata un'elaborata ricostruzione dell'insieme anche in assenza degli originali di Berlino e Londra.



4. Un numero della collana Chaiers du Centre de Documentation dell'Unesco

È possibile affrontare fin da ora gli argomenti trattati in quanto rappresentano anche una possibile ed efficace introduzione al tema del film sull'arte. Si trattava infatti di riflettere sul concetto di "ersatz" (surrogato) e di come il film potesse e dovesse essere incentivo alla conoscenza dell'originale senza esaurire in sé l'interesse che si deve provare nei confronti delle opere

d'arte descritte. Proprio perché ho scelto di impostare il mio lavoro di ricerca da una ricognizione delle strutture istituzionali deputate, credo sia doveroso mettere in piena evidenza le preoccupazioni che tale rapporto induceva. A tale proposito valgano da introduzione le parole di Emile Langui, allora Directeur général des Arts, Lettres, et de l'Education populaire del Belgio:

We are striving, with the aid of the great technical means at our disposal, to make the public open their minds and their hearts to the works of art. But, in doing so, we must not for one moment lose sight of the fact it is the work of art itself – or even the artist himself – which counts above everything. I am afraid that all of us – and I am the first to admit myself blameworthy – have a tendency to put the representation of the work of art in the place of the work itself...So in everything we undertake – whether it be a matter of photography or film-making, of television production or book publishing – let us be on guard against this risk. [...]

Our first concern must be to persuade [the viewer] to drag himself away from these attractions: to entice him, so to speak, to leave

the display-case in search of the real goods inside. For unless our *clientèle* [...] can be guided into direct contact with the work of art itself, and not merely with its representation, then believe me we shall have accomplished nothing.²¹

L'argomento si spostava dunque sulla questione dei film in cui le opere d'arte venivano "drammatizzate" – dove l'autore utilizzava cioè l'opera per una narrazione che poteva anche rappresentare un semplice e personale punto di vista sulla storia presa a soggetto o, in chiave romanzata, sulla vita biografica di un artista – quale soluzione al problema dell'"*ersatz*". A questo tipo di sviluppo obiettava Enrico Fulchignoni:

the introduction into programmes of emotional elements out of keeping with the only legitimate emotion – that which should flow from aesthetic contemplation – creates a barrier between the public and the work of art. In television as in the cinema, a very small group of directors have a great influence on forming public taste. These directors should not impose their own ideas, their points of view, their personal tastes, on those of the public, for this could lead – as it has in the cinema – to deplorable results.²²

E alla visione di Fulchignoni si oppone a sua volta il critico belga Paul Haesaerts, uno dei migliori realizzatori di film sull'arte degli anni Cinquanta: nonostante il suo *imprinting* realizzativo possa considerarsi pienamente un'operazione di critica d'arte attraverso lo

21 *Conference of Museum, Film and Television Experts at Brussels*, in *Film and television in the service of opera and ballet and of museums. Reports on two international meetings*, a cura dell'ICOM, atti del congresso (Bruxelles, 8-11 luglio 1958), Paris, Unesco, 1961, p. 32-50, qui p. 33.

22 Ivi, p. 34

strumento della cinematografia, Haesaerts difende per il realizzatore il diritto a un approccio soggettivo all'opera d'arte. Anche qui vediamo in sostanza riaffiorare la dicotomia con cui abbiamo esordito, attraverso i punti di vista di Kracauer e di John Read.

A fianco delle posizioni espresse dal belga ci appare, magari indirettamente ma di fatto, anche Guy Glover, produttore per il National Film Board del Canada. Partendo da un'impostazione costantemente e ampiamente diffusa nella concezione cinematografica rispetto a quella che avrebbe preso sempre più piede nel contesto della produzione televisiva, Glover criticava infatti la spesso ingombrante presenza dello speaker – molto più contestualizzato nel *format* televisivo – rispetto alla voce fuori campo e una conseguente minore centralità dell'immagine. Anche senza insistere sul significato di quest'ultima, è evidente che per Glover essa imponeva un maggiore ricorso al montaggio e, con esso, alle potenzialità espressive della visione cinematografica dell'opera d'arte²³.

A favore dell'idea che il film dovesse invece avere un semplice valore di surrogato si dichiarava il direttore della Galleria Tretjakov di Mosca, P. I. Lebediev: da una sensata considerazione dell'enorme estensione geografica della Russia, egli osservava²⁴ come la diffusione tramite il medium cinematografico e televisivo fosse l'unica possibilità di venire in contatto con un'opera altrimenti troppo distante per gran parte della popolazione. Tale posizione, tanto più nell'Unione Sovietica di quegli anni, rivela, come in filigrana, un altro aspetto della questione, ossia la grande importanza accordata non tanto all'opera in quanto tale, quanto piuttosto alle sue valenze

23 Ibidem.

24 Ibidem.

simboliche o, meglio ancora, politiche, di messaggio politico²⁵, prevalenti rispetto all'esigenza di formare una sensibilità e una curiosità artistica che si realizzasse mediante il confronto diretto con altre opere, pur di minore qualità.

Fu presa in considerazione anche la questione, piuttosto variabile, della presenza umana nel filmato. In alcune circostanze, e soprattutto



5. Immagini dai film *Reg Buter e The English Country Church* di John Read, 1956-1958.

dal punto di vista di un regista televisivo, come nel caso della serie di John Read, risultava predominante la presenza del conduttore. Si chiedeva, principalmente, maggiore intervento diretto di un critico o di un esperto: *L'archipel Carpaccio* di Pierre Samson del 1977



6. Immagini dal film *Archipel Carpaccio* di Pierre Samson, 1977.

25 Per una visione d'insieme del problema a livello sovietico e nel contesto dei regimi dittatoriali di quell momento storico si veda JAMES VAUGHAN, *Soviet socialist realism: origins and theory*, London, Macmillan, 1973; IGOR GOLOMSTOCK, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London, Harper Collins, 1990. Un'opinione personale ma interessante, più focalizzata sulla rivoluzione maoista, è in CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Pensiero unico. Ritratto dell'unico*, 1971, in *Marxismo perplesso. Arte, cultura, società, politica*, Milano, Editoriale Nuova, 1980.

rappresenta forse, in questo senso, un caso limite²⁶; in altre veniva enfatizzata la presenza degli addetti ai lavori come parte integrante dell'ambiente stesso in cui il soggetto del film è contestualizzato²⁷: ne è una splendida conferma *Toute la mémoire du monde* del 1956, di Alain Resnais, che narra il percorso di un libro dal momento in cui entra a far parte della collezione della Bibliothèque Nationale de France facendo della visione della macchina da presa una forma di presenza concreta dello spettatore.



7. Immagini dal film *Toute la mémoire du monde* di Alain Resnais, 1956.

Quest'ultimo esempio, che non ha come soggetto alcuna opera d'arte, è stato scelto appositamente per sottolineare come questi tipi di problemi, per quanto importanti nella concezione del film sull'arte, appartenessero essenzialmente all'aspetto più pratico

26 Nel film, Michel Serres illustra una ventina di opere di Carpaccio presentando la sua visione, espressa nel suo libro *Esthétiques sur Carpaccio* (Paris, Ed. Hermann 1975), di una lettura in chiave filosofica dei quadri. Il regista, riprendendo un modello utilizzato per il suo film *Diderot – Salons* (1973) nel quale gli scritti di Diderot decidono le opere che il film mostra, parte da un testo scritto che, invece di essere letto fuori campo, viene in questo caso reinterpretato da l'autore stesso come in un'ispirata conversazione in gondola lungo i canali della città.

27 Di Alain Resnais e della sua attività di regista di film sull'arte avremo modo di parlare successivamente in maniera approfondita relativamente alla sua produzione nel periodo 1947-1956. Escludendo i numerosi articoli di riviste specializzate a lui dedicati, per la sua attività di documentarista si veda: PAOLO BERTETTO, *Alain Resnais*, Bologna, Il Castoro, 1976; ALAIN FLEISCHER, *L'art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998; SUSANNE LIANDRAIT-GUIGUES, JEAN-LUIS LEUTRAT (a cura di), *Alain Resnais. Liaisons secretes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006; SYLVIE LINDEPERG, «Nuit et brouillard» *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007; RICCARDO COSTANTINI, ELISABETTA PIERETTO (a cura di) *Alain Resnais. Cinéma mon amour*, Udine, Cinemazero, 2007.

della realizzazione e quasi interamente a quell'aspetto documentario divulgativo che è comunque solo uno dei possibili tagli riscontrabili. Viceversa, la vera principale condizione d'interesse del film sull'arte, della sua particolarità, sta nell'uso del termine "immagine", o sarebbe meglio dire ripresa, impiegato da Glover per la relazione che interviene con l'opera d'arte nei termini di immagine filmica e di montaggio. Ne ripareremo quando considereremo la discussione attorno al genere in seno alla Fédération Internationale du Film sur l'Art.

Per ora accontentiamoci di arrivare alle caratteristiche indicate da questo stesso congresso per definire i *museum film and television programmes*. Il sintagma forma di fatto una sottocategoria mai presa in considerazione in senso ampio nelle riflessioni attorno al film sull'arte e che ha però una sua importanza all'interno delle istituzioni museali per le quali è spesso creato e in cui trova molti dei suoi interlocutori naturali.

This meeting of museum, film and television experts considering
1 the importance of films and TV in establishing closer contacts between the public and the cultural property entrusted to museums,

2 the desirability of reaching a better definition of *Museum film and TV programmes* and of specifying methods of co-operation in these fields, with other appropriate international organizations.

Recommends that ICOM should

1 limit the title "Museum film and TV programmes" to films and TV programmes which, to varying degrees, (a) deal with the history, the role and the scientific, technical and social activities of museum, (b) present (in relation to, or separately from, other elements) original exhibits or specimens belonging to a given number or to

a characteristic group of museums, (c) combine programmes of categories (a) and (b) above,

2 consider, consequently, that either category of the films or TV programmes falls within the responsibility of the International ICOM Committee for films and television,

3 recognize, however, that film and TV programmes in categories (b) and (c) due to their very character, are of interest, museums apart, in fields such as history of art, art criticism, history, ethnology, natural sciences, techniques, etc.,

4 co-operate, with respect to film and TV programmes, in categories (b) and (c) and the planning, production and dissemination problem arising therefrom, with appropriate international organizations such as the International Art Film Federation (FIFA), the International Institute for Films on Art (IIFA), the International Ethnographic Film Committee (CIFE), the International Scientific Film Association (AISCS), etc.,

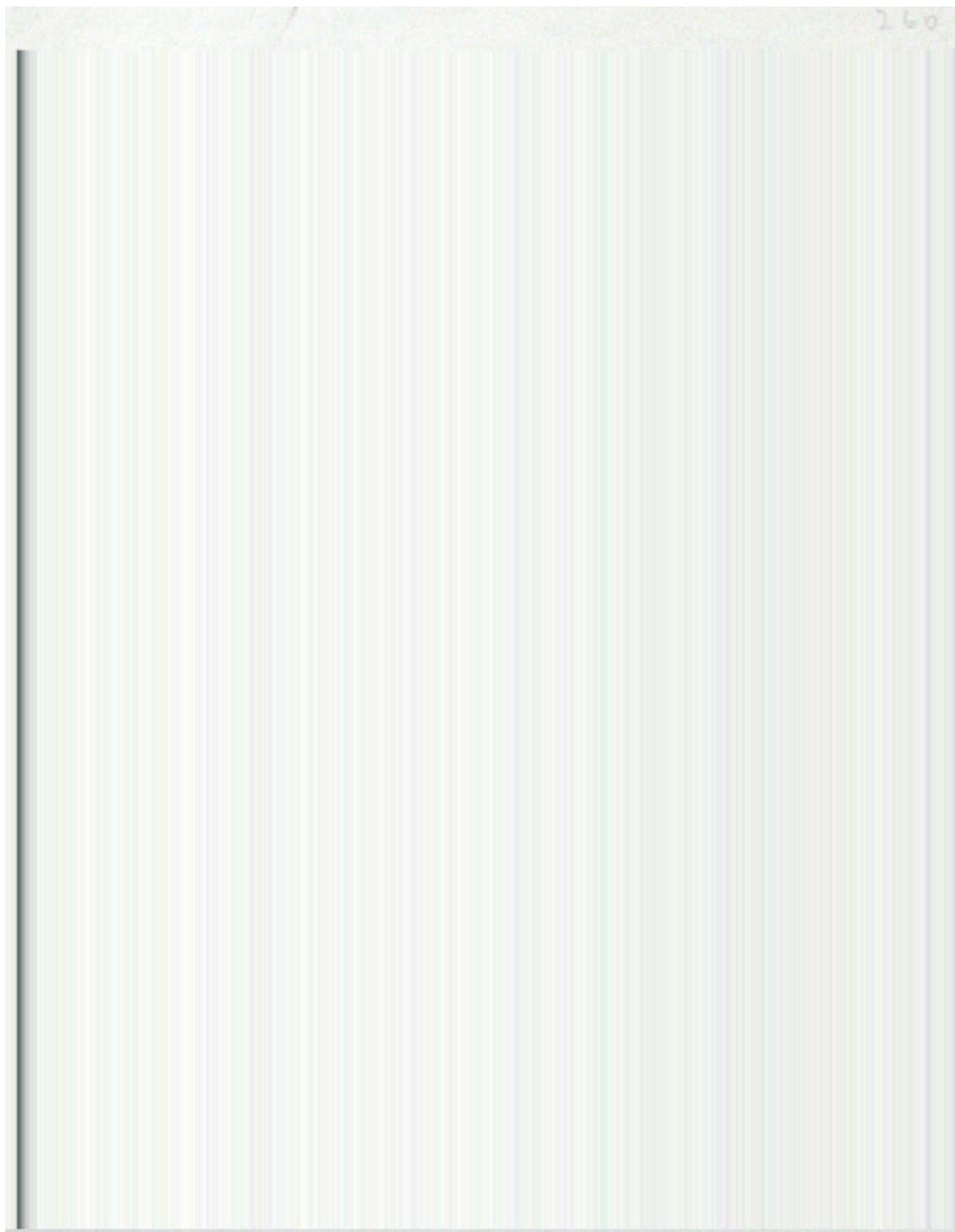
5 co-operate, with respect to all three categories of films and TV programmes, with Unesco and other appropriate international organizations.²⁸

Questa serie di precetti aveva ovviamente lo scopo di direzionare la produzione di film sull'arte in particolare verso le esigenze del museo. Ma cosa avrebbe dovuto essere il film per il museo? Oltre alla semplice constatazione di una maggiore visibilità e diffusione dell'opera, che in realtà potrebbe anche considerarsi poco più che un mezzo pubblicitario, quali necessità poteva soddisfare?

La risposta a queste domande non risiede, ovviamente, nel solo rapporto cinema/museo ma nella più generale dimensione di

28 Ivi, p. 42.

rinnovamento e partecipazione alla società contemporanea che i musei hanno sempre ricercato, o avrebbero dovuto ricercare. Quella prospettiva ricadeva naturalmente anche tra gli interessi dell'Unesco e ciò consente di considerare proficuamente un altro rapporto: quello tra l'Unesco e i musei.



Nel 1972, a tale proposito, fu questa la risposta sostenuta da Constant Pirlot, consigliere capo del Servizio al Patrimonio, Monumenti e Musei del Belgio, in uno studio da lui diretto per conto dell'ICOM:

Faire du musée un centre vivant où s'éclaire l'histoire et la signification des œuvres, appuyer le musée dans sa recherche de publics nouveaux, préparer le visiteur au contact avec les collections, le documenter, l'intéresser, susciter en lui la joie de la découverte, tel est l'objectif general de l'utilisation des techniques cinématographiques.

Il s'agit en fait d'une double action: d'une part, du côté du public afin de lui offrir la possibilité de participer d'une façon plus active à la découverte et ainsi de conquérir de nouvelles couches socio-culturelles. [...] Le cinéma et la télévision, par leur facultés d'évocation et d'illustration dont ils disposent, sont une veine d'une infinie richesse et s'inscrivent parmi les méthodes que la muséographie moderne doit s'efforcer de maîtriser pour présenter au public non initié une histoire vivante, humanisée, pour restituer leur âme aux œuvres d'art et objets de collections exposés.²⁹

Anche se l'entusiasmo è forse fin troppo eccessivo (specie per quanto riguarda l'aspetto evocativo, in particolare della televisione), lo studio di Pirlot non soltanto conferma una linea d'azione determinata lungo un sempre più considerevole arco temporale, ma dimostra di raccogliere e condividere quei concetti forgiati da una critica cinematografica. È il caso dell'idea di "museo vivente" di Georges-Michel Bovay nella quale si privilegia il fatto di «rendre évidente

29 CONSTANT PIRLOT, *Musée Film Télévision*, Liège, ICOM, 1972, p. 16.

l'ispiration secrète qui poussait l'artiste à peindre». ³⁰ Quello che si accetta, in una qual misura, ma di cui ci si vorrebbe liberare, è quella inadeguatezza di cui il museo è spesso accusato rispetto alla fruizione che richiederebbe lo spettatore moderno e di cui si fa portavoce proprio Bovay.

Les diverses tendances jusqu'à présent affichées du film sur l'art n'ont pas seulement pour but de donner au spectateur consentant des leçons de style, mais insensiblement elles le prennent par la main pour le guider dans l'éclatant dédale des arts à la mesure de l'homme, pour lui faire goûter tous les trésors de la peinture, de la sculpture, de la littérature, de la danse et de toutes les formes d'art qui s'y rattachent. Tout ce que l'expression plastique, poétique ou rythmique universelle peut lui apporter d'émerveillement et de stabilité dans le monde où nous vivons. Elles lui *donnent à voir* avec un œil neuf, lavé de la poussière des musées et de la tradition, des œuvres conçues dans des temps souvent aussi difficiles que le sien, et dont la signification peut pousser des pointes dans son cœur, comme elle peut éclairer son cerveau de fulgurantes lueurs... ³¹

Il lavoro presentato da Pirlot ha però un'altra principale particolarità. A differenza del congresso di Bruxelles del 1958, non si preoccupa di considerare la validità del film come strumento a disposizione delle realtà museali. Il suo fine è quello di istruire i conservatori in vista di eventuali collaborazioni con i registi. Si tratta di studi sull'invadenza delle strumentazioni necessarie alle riprese, in

30 GEORGE-MICHEL BOVAY, *Le musée vivant (les films sur l'art)*, in *Cinéma un œil ouvert sur le monde*, a cura di ID, Lausanne, Editions Clairefontaine, 1952, pp. 141-152, qui p. 145.

31 Ivi, p. 152.

particolare sull'incidenza delle luci per effetti fotochimici e termici, sui comportamenti e sulle attenzioni particolari di cui deve essere informato il team incaricato delle riprese, su indicazioni pratiche quanto alle possibili forme di produzione e distribuzione. Si tratta di un vero e proprio manuale, più specifico ma non dissimile da quelli che si possono trovare per amatori alle prese con la realizzazione del loro primo cortometraggio, ovviamente con la coscienza di un diverso grado di responsabilità. Si tratta, principalmente, di una posizione che vede il museo quale promotore e responsabile della produzione e non più, come nel caso precedente, di un semplice soggetto che presenta un atteggiamento accondiscendente nei confronti di iniziative esterne.

Proprio questa linea politica, indirizzata ovviamente non solo ai musei, è sostenuta dall'Unesco in tutta una serie di pubblicazioni.³² Non solo, come vedremo, in cataloghi che fornivano un pratico strumento per la conoscenza dei film sull'arte prodotto e a disposizione di un eventuale utilizzo, ma con vere e proprie indicazioni per organizzare luoghi di proiezione, piccole produzioni semi-professionali, relazioni di esperti inviati a studiare le realtà più all'avanguardia. Il sostegno finanziario dell'Unesco che permise la creazione di infrastrutture *ad hoc* per il film sull'arte non fu semplicemente un contributo a fondo perduto per un genere non commerciale, fuori dal mercato e con

32 Fermo restando che anche i testi considerati fino a ora appartengono per buona parte alle pubblicazioni volute dall'Unesco, e a questi se ne devono aggiungere altri di analoga importanza (per esempio si veda MECHTILD FISCHER, HORST RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, atti del seminario (Museum Folkwang Essen, 11-14 Oktober 1966), Köln, Deutschen UNESCO-Kommission, 1967), in questo contesto ci si riferisce particolarmente a una collana dal titolo *Études et documents d'information* dedicata all'uso dei mass media e della cinematografia a fini culturali e di aggiornamento. Pubblicata a partire dal 1952 consta di oltre una trentina di titoli quali *Comment réaliser des films à peu de frais*. Altre iniziative editoriali pertinenti al nostro argomento saranno menzionate nel corso dello sviluppo di questo studio.

scarsissima possibilità di oltrepassare una produzione amatoriale in 16 mm, dove i registi in erba si confrontavano con le loro prime esperienze. Fu una politica diretta a fornire gli operatori dei vari settori, nel nostro caso principalmente le realtà museali ed espositive, delle competenze e degli strumenti per farsi partecipi e guidare produzione e sperimentazione sulla base di esigenze scientifiche.

Rimane il fatto che le realtà museali compresero raramente appieno lo sforzo che si stava compiendo e che nel lungo periodo, con il venir meno di quei primi protagonisti, del loro entusiasmo e della loro cognizione di causa per aver partecipato in prima persona all'impostazione di questa linea di sviluppo, andò scemando l'interesse per film sull'arte. Lo stesso Unesco, parallelamente, diminuì la sua efficacia organizzativa, un po' per colpa di una struttura troppo burocraticizzata, un po' per l'irrefrenabile legge di adattamento al consenso di massa insito nel liberismo e, in particolar modo, dei mass media e del loro costante accelerato sviluppo.

Tutta questa condizione ha però permesso che una seppur fievole produzione contribuisse a tessere un sottile filo rosso di interesse e iniziative fino ai nostri giorni. Restano sommerse tutta una serie di lucide visioni e brillanti intuizioni come pure una quantità di film che oggi hanno valore tanto di esempio quanto di fonti e documenti storici sotto più punti di vista. Una produzione di cui sarebbe possibile avere una prima e parziale idea attraverso un censimento a livello internazionale che veda la diretta collaborazione dei singoli musei.

La realtà dei fatti è, invece, che fino a oggi non ci si è nemmeno interessati a uno studio sulla Fédération Internationale du Film sur l'Art, uno degli obiettivi di questo studio e solo uno dei possibili punti di partenza per ricostruire questo panorama storico.

IL NORD AMERICA E LO STIMOLO A UN NUOVO RAPPORTO TRA CINEMA E MUSEO

Una delle principali differenze tra la politica culturale della Lega delle Nazioni e quella dell'Unesco è la nuova diretta partecipazione dell'America. Con la fine della guerra gli Stati Uniti avevano dimostrato con ogni evidenza il grande peso che avevano assunto anche dal punto di vista culturale. Al pari di quanto era avvenuto durante il primo grande conflitto mondiale, negli Stati Uniti una seconda migrazione di artisti aveva portato e messo a disposizione le ricerche europee dando vita a una maggiore sperimentazione e alla conseguente formazione di nuovi artisti americani. In particolare, risulta determinante la presenza di protagonisti storici come Hans Richter, Oskar Fischinger o Moholy-Nagy e il più giovane Norman McLaren. Richter e Fischinger sono rappresentanti del primo cinema d'avanguardia tedesco, impegnato sin dall'origine nella ricerca astratta di un'espressione "assoluta"³³ e, insieme allo stesso Moholy-

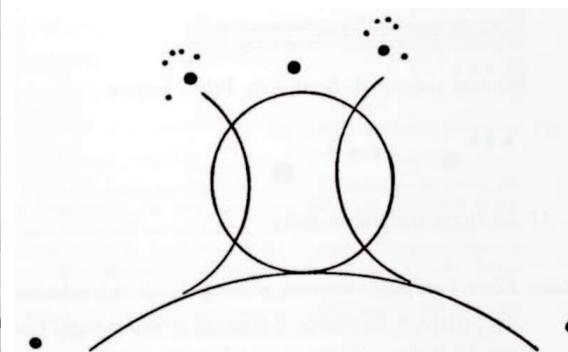
33 Questa corrente si inserisce in pieno nella ricerca astrattista pittorica di quegli anni. Tanto Richter quanto Fischinger sono artisti non figurativi che scelgono di sperimentare un'equivalente espressione cinematografica. Il campo di ricerca si inquadra nel più ampio movimento culturale dal quale escono le ricerche di artisti quali il russo Wassily Kandinsky, il cui *Punto, linea, superficie* è pubblicato nel 1926 nelle edizioni curate dal Bauhaus diretto da Walter Gropius e Moholy-Nagy. La ricerca si sviluppa sia verso interpretazioni emozionali di tipo cromatico quanto in strutture compositive i cui elementi sono diretta espressione di valori spazio-temporali sintetizzabili nel ritmo. Questa impostazione è poi trasportata in tutte le arti, dall'architettura alla musica. «L'elemento tempo è in generale molto più riconducibile nella linea che nel punto – la lunghezza è un concetto temporale. [...] Per la maggior parte gli strumenti musicali sono di carattere lineare. L'altezza del suono dei diversi strumenti corrisponde alla larghezza della linea [...]. Si può affermare che, nella musica, la linea fornisce la maggior parte di mezzi espressivi. In questo campo essa ha una funzione spaziale e temporale proprio come nella pittura.» (WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, 1926, tr.it.

Nagy, sono entrambi protagonisti di una seconda corrente che nel

Milano, Adelphi, 1980, pp. 106-107).

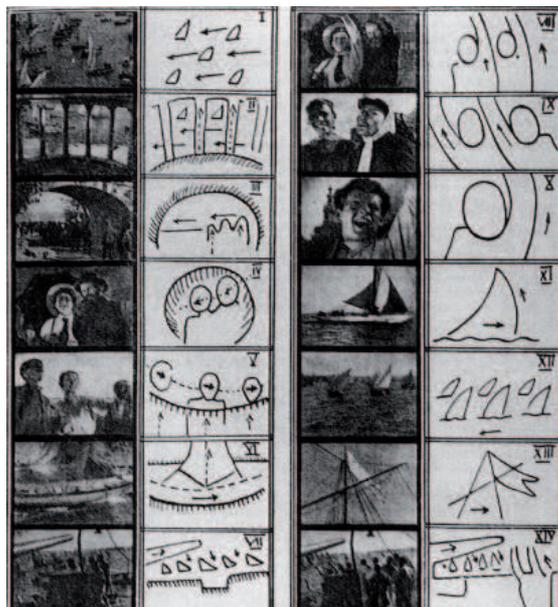


8. Un salto della danzatrice Palucca (da Wassily Kandinsky, *Punto linea superficie*, 1926).

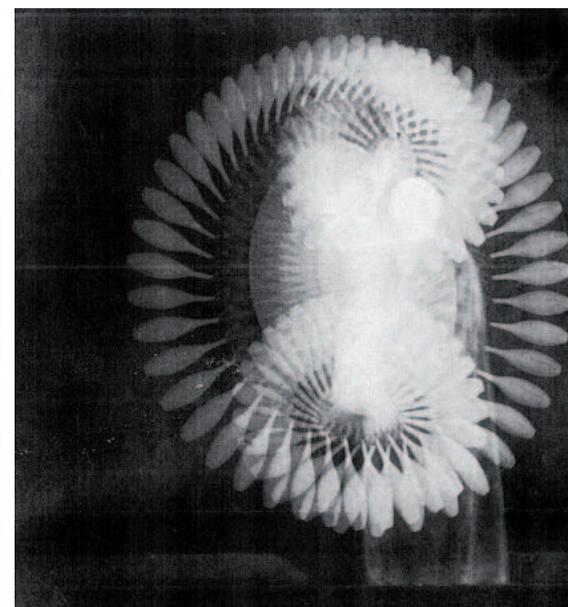


9. Schema grafico del salto (da Wassily Kandinsky, *Punto linea superficie*, 1926).

È in questo senso che l'espressione diventa "assoluta", raccogliendo in sé la sintesi formale e grafica di ogni prodotto artistico in base a un'equivalenza resa possibile dalla compresenza del dato ritmico. Tale assolutezza è in grado di coinvolgere anche le forme che si presentano in natura, specialmente attraverso la fotografia e la sua capacità tecnica di fissare uno o più istanti di movimento in un tempo, sia esso breve o lunghissimo, macroscopico o microscopico.



10. Schema illustrativo realizzato da Heisenstein per l'articolo *Eh! La purezza del linguaggio cinematografico* (da Pietro Montani (a cura di), *Sergej Ejzenstejn: oltre il cinema*, 1991)



11. Harold Edgerton, *Indian club exercise*, 1937 (da László Moholy-Nagy, *Painting, photography, film*, 1969)

«Le leggi di composizione della natura aprono all'artista non già la possibilità dell'imitazione esteriore, nella quale egli non di rado vede lo scopo principale delle leggi naturali, ma la possibilità di contrapporre ad esse le leggi dell'arte. Anche in questo punto decisivo delle arti astratte noi scopriamo fin d'ora la legge dell'accostamento e della contrapposizione, che stabilisce due principi – il principio del parallelismo e il principio del contrasto – come si è mostrato nella combinazione delle linee. Le leggi autonome dei due grandi regni dell'arte e della natura, che

abbiamo separato in questo modo, condurranno in fine alla comprensione della legge globale della composizione del mondo e chiariranno l'autonoma partecipazione dei due regni a un più alto ordine sintetico: esterno + interno. Questo punto di vista è stato messo in evidenza, fino ad oggi, solo nell'arte astratta, che ha riconosciuto i propri diritti e i propri doveri e non poggia più sull'involucro esterno dei fenomeni naturali. Non è ammesso replicare, a tale proposito, che questo involucro esteriore, nell'arte oggettiva, viene posto al servizio dei fini interni – non è possibile immettere integralmente l'elemento interno di un regno nell'elemento esterno di un altro regno» (ivi, pp. 116-117).



12. Karl Blossfeldt Cucurbita, Kurbisranke Fotografie 30X23,6 cm Sammlung Ann und Jurgen Wilde. (da *In Paul Klees ZauberGarten*, cat. mostra, 2008)



13. Karl Blossfeldt Tafel 14, Arbeitscollage 50X65 cm Sammlung Ann und Jurgen Wilde. (da *In Paul Klees ZauberGarten*, cat. mostra, 2008)



14. Paul Klee, Wachstum der Nachtpflanzen, 1922.

Dal punto di vista della produzione cinematografica, il genere ha come punto di partenza *Rhythmus 21*, del 1921 per l'appunto, realizzato da Richter in collaborazione con lo svedese Viking Eggeling, secondo schemi poi proseguiti con *Rhythmus 23 e 25*. A questi seguirono i film di Walter Ruttmann (a cominciare da *Opus I* del 1921) e di Fischinger (ricordiamo *Wax Experiments*, 1921-26 e *Spirals* 1926). Questa tipologia verrà poi ripresa qualche anno più tardi da parte di Franciszka e Stefan Themerson (*Drobiazg Melodyjny*, 1933) verso una ricerca di resa visiva del suono e di Alexandre Alexeieff (*Night on Bald Mountain*, 1931) con l'invenzione della tecnica dello pin-screen, di Len Lye (*Kaleidoscope*, 1935) e infine di Norman McLaren (*7 till 5*, 1933) più concentrati su interventi diretti sulla pellicola di trattamento e disegno.



15. Immagini dal film *Rhythmus 21*, di Hans Richter, 1921.



16. Immagini dal film *Opus I* di Walter Ruttmann, 1921.

Bisogna evidenziare anche un altro punto di vista basato anch'esso su una concezione ritmica in termini di relatività dei rapporti spazio-temporali dell'immagine ma le cui conclusioni portano viceversa al rifiuto dell'espressione astratta. Si tratta delle posizioni sostenute da Pavel Florenskij, forse meno conosciuto in Occidente certamente noto ai registi russi e a Kandinsky, che aveva insegnato insieme a lui nei primissimi anni Venti alla INChUK di Mosca. Punto di partenza comune tra i due teorici era stata l'esperienza di studi a Monaco in un momento storico, il primo decennio del Novecento, in cui l'impostazione formalistica diffusa nella scuola di Vienna, ma più in generale in tutta l'area tedesca, orientavano anche le riflessioni dell'ambiente culturale artistico russo. Del resto, erano stati proprio i professori dell'INChUK a tradurre *Il problema della forma nell'arte figurative* di von Hildebrand e a pubblicare o fare esplicito riferimento saggi di Worringer, Wölfflin, Fiedler, Tietze. Florenskij però, interessato com'è a preservare la tradizione della pittura d'icone, concepisce la scienza e la filosofia, al pari di Ernst Cassirer, come modelli mentali della realtà. L'oggetto esige una certa struttura formale, la costruzione, mentre l'artista apporta la particolarità della propria visione spirituale in forma di disegno progettuale, forma simbolica e composizione. All'interno della rappresentazione figurativa, costruzione e composizione sono indissolubili e in realtà l'idea di verità espressa dall'opera è nella relatività che questo rapporto esprime. «Il gesto è ciò che realizza l'immagine nello spazio e nel tempo e la grafica come linea, come gesto, è per Florenskij trascrizione, nel senso di una trascrizione di una partitura musicale o dei solchi incisi su un disco. Solo in questo senso, in rapporto alla linea come pura indicazione alla forma, si definisce l'astrazione (*otlečennost'*), senso ben diverso da quello di non-oggettività (*bespredmetnost'*) o di astrazione (*abstrakcija*) che era quello privilegiato da Kandinskij.» (NICOLETTA MISNER, *Postfazione*, in PAVEL FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, 1923-1925, Milano Adelphi, 1995, pp. 369-404, qui p. 391). «Alcuni di voi obietteranno che esistono arti non-oggettive, cioè che non rappresentano nulla. Non ho affatto l'intenzione di contraddirvi sostanzialmente. Ma è indubbio il fatto che non appena tirate una linea, o fissate un punto o una superficie, come artisti costringete me, spettatore, a vedere qualcosa di più di semplici linee o punti. La vostra linea ha trasmesso immediatamente un determinato peso alla superficie, ha trovato un determinato punto d'appoggio [...]. E la sua differenza dalle opere normali consiste soltanto nel fatto che quello che essa ci dà sarà qualcosa a noi sconosciuto nel mondo fisico, che non possiamo incontrare, e per il quale non abbiamo un nome. [...] In altre parole se un'opera è artistica noi, in un certo senso, la comprendiamo sempre. E dal momento che la comprendiamo, quelle realtà che ci vengono date per mezzo di quest'opera agiscono con determinate intenzioni



17. Immagini dal film *Marseille Vieux Port* di László Moholy-Nagy, 1929

film coglie principalmente un'espressione di funzione sociale³⁴.

reciproche.» (PAVEL FLORENSKJI, *Lezioni al VChUTEMAS. Anno accademico 1923/24*, ivi, pp. 243-331, qui p. 308). Possiamo quindi comprendere il rifiuto di Florenskji davanti a ogni programmatica e a suo avviso superflua distorsione della rappresentazione, in quanto ci apparirebbe come inutile alterazione di quell'equilibrio tra composizione e costruzione capace di per se stesso di offrire tutta la relatività individuale dell'espressione. La stessa simultaneità della visione ricercata dal cubismo sarebbe già di per sé interna all'immagine. È interessante rilevare come nel pensiero di Florenskji, anche davanti ai mezzi della rappresentazione sui quali l'artista può intervenire in termini di composizione, si affermi tutta la validità del processo espressivo che analizza ed esprime una sua propria visione dell'oggetto nel momento in cui lo riproduce secondo le caratteristiche di un proprio sistema simbolico.

34 A determinare il passaggio verso una maggiore sensibilità per le funzioni sociali del film contribuirono principalmente i mutamenti del mercato e l'avvento del sonoro che crearono le premesse per una maggiore commercializzazione dei prodotti cinematografici e il conseguente disinteressamento del sistema per la ricerca delle avanguardie. Restati improvvisamente esclusi dagli interessi dei produttori, i registi sperimentali si interrogarono su cosa fossero il cinema e quale fosse la sua relazione con la società. Questa nuova concezione emerse con chiarezza da due importanti incontri avvenuti nel 1929. Il primo fu la mostra *Film und Foto* a Stoccarda dove fu stigmatizzata una produzione industriale che mostrava scarsa considerazione per le potenzialità offerte dalla tecnica costringendo così l'immagine a una insuperabile povertà espressiva. Fu l'occasione per riunire gli autori del cinema d'avanguardia con alcuni dei principali cineasti sovietici – Lissitsky, Tretyakov e Eisenstein – come pure registi teatrali, tra cui Bertolt Brecht, attirati dagli spettacoli della compagnia teatrale di Meyerhold. Il secondo incontro, invece, si svolse a La Sarraz, vicino a Zurigo, nel settembre dello stesso anno: si tratta della prima conferenza sul cinema d'avanguardia dal titolo *L'arte del cinema, le sue proposte sociali ed estetiche* (Cfr. JOHN WILLET, *The New Sobriety – Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, New York, Thames and Hudson, 1979). Il risultato è un ritorno alla ripresa filmica degli oggetti per una nuova analisi dell'oggetto stesso. Esempio è il caso di Hans Richter che, mettendo in atto il rapporto di ricercata ambiguità delle cose, e delle cose con l'arte, recupera la sua esperienza dadaista per un cinema di analisi della multipla realtà delle cose in *Ghosts before Breakfast* del 1928. Il film di Richter gioca con la realtà delle immagini per conferire nuove significazioni agli oggetti attraverso lo stravolgimento del contesto nel quale siamo abituati a percepirli. Si tratta di un processo di straniamento simile al surrealismo di René Magritte, a cominciare dalla sua

Rivestendo anche un ruolo di teorici del movimento, soprattutto Richter, essi seppero interpretare il presente mantenendo viva la ricerca nelle potenzialità espressive del cinematografo quale nuovo approccio al reale:

Against conventional truth to nature, against the aesthetic rules inherited from painting, the cinema has created a means of expression of its own with a qualitatively different persuasive power because it no longer merely copies its objects but analyses them while and by copying them.³⁵

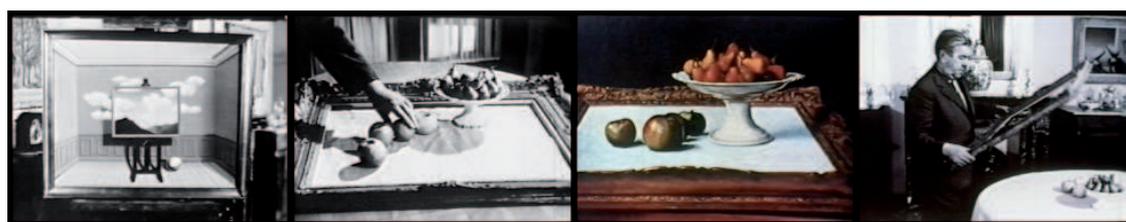
famosa serie di *Ceci n'est pas une pipe*.



18. Immagini dal film *Ghosts before Breakfast* di Hans Richter, 1928.

Lo stesso Magritte, per la natura in qualche modo di riproduzione dei suoi soggetti, trova nel cinema un perfetto mezzo di espressione ideando, nel film *Fleurs meurtries* del 1929, dei giochi di relazioni tra le sue opere e gli oggetti; a queste dinamiche farà poi ritorno nel 1958, nel suo esperimento di regia *René Magritte cinéaste*. Sono montaggi che ritroviamo applicati anche da Luc de Heusch nel suo film *Magritte ou la leçon de choses* del 1960.

Inutile dire che Richter non riuscì, al pari di Bertolt Brecht, a condividere la funzione sociale del cinema nei termini di un realismo socialista per come si andò affermando negli anni Trenta.



19. Immagini dal film *Magritte ou la leçon de choses* di Luc de Heusch, 1960.

35 HANS RICHTER, *The Struggle for the Film, 1939-1976*, ed. cons. Cambridge, University Press, 1986, p. 49.

La corrente sperimentale francese che, rispetto alla Germania, è da considerarsi di tendenza espressiva più figurativa e lirica, ha in questi anni in America un esponente di primissimo piano come Fernand Léger, che insegnerà dal 1940 presso l'Università di Yale insieme a Henri Focillon³⁶, ad André Maurois e a Darius Milhaud. Esempi eloquenti di questa nuova generazione nel campo del cinema sperimentale possono essere, nelle loro diversità di approccio, Maya Deren, Douglass Crockwell, John and James Whitney o Sidney Peterson e James Broughton.

Un caso tanto interessante quanto esplicativo di quanto tale contesto abbia saputo stimolare nuovi approcci documentaristici all'arte figurativa e alle sue esigenze, in rapporto alle potenzialità del medium cinematografico, ci è dato dal film di Thomas Bouchard *Léger in America. His new Realism* del 1943. Si tratta della presentazione delle opere e della poetica dell'artista durante gli anni di soggiorno americano fornite direttamente da Léger stesso: è sua anche la voce

36 A testimonianza dello stretto rapporto tra le condizioni di Guerra e la produzione intellettuale, ci sembra esemplare il caso di Henri Focillon. Il grande storico dell'arte francese si era trasferito in America già dal 1938 abbandonando la cattedra di Storia dell'arte presso il Collège de France per insegnare a Yale. Proprio nel 1940 Focillon iniziava la stesura di quella che sarebbe poi stata la sua ultima opera, *L'An Mil*, che originariamente doveva solo rappresentare la prima parte di un più ampio testo. Il fatto che solo la prima parte del progetto editoriale venisse portata a termine giustifica l'impostazione più di storico che di storico dell'arte che il libro rivela. Ma la chiave di interpretazione dell'elemento barbarico-germanico come causa destabilizzante ha una esplicita corrispondenza con gli avvenimenti che in quegli stessi anni tornavano a sconvolgere l'Europa. «La storia passata, osservata nel 1940 dal campus di Yale, aveva un approdo inevitabile che era il presente di quegli anni di Guerra. Nell'apparente distacco avvertiamo una partecipazione per la quale non vibra lo storico di oggi [...] E allora, procedendo nella lettura, avvertiamo intorno a noi l'eco di altre date, oltre a quelle, tutte politiche, segnalate dall'autore (1793, 1830, 1848) e pensiamo infatti al 1914, al 1918, al 1933, infine al 1939. Si profila così una scrittura per nulla neutrale e, si direbbe, benché fuori dagli schieramenti definiti, militante. Questo saggio è figlio del proprio tempo ed è proprio questo suo fuoco nascosto a dargli lo smalto e il fascino di un'autentica testimonianza» (CARLO BERTELLI, *Prefazione*, in HENRI FOCILLON, *L'Anno Mille*, 1952, tr. it. Vicenza, Neri Pozza, 1998, pp. 9-26, qui p. 12)

fuori campo, almeno nella versione francese. Bouchard, fotografo e amico dell'artista, lo riprende mentre Léger cammina per le strade di New York, è in cucina o al lavoro nello studio, lasciando ampissimo spazio al soggetto di esprimersi e raccontarsi liberamente. E Fernand Léger coglie dalla realtà del quotidiano che lo circonda gli esempi o i pretesti per rivelare se stesso. Il film comincia con riprese in strada, un incontro con l'artista che mette in risalto la stravaganza e particolarità di quest'uomo tra le vie di New York, quasi si trattasse di uno sketch; una presentazione che crea una forma di confidenza e attenzione verso il personaggio. Da quel momento in poi, la scena seguente ci porta già al centro del motivo di questo incontro con il pittore nel suo studio davanti a una tela sulla quale sta lavorando, e da qui il dialogo del protagonista diventa lo strumento principale della comunicazione. Questo livello viene però arricchito da un ingegnoso metodo di *découpage* in grado di ricreare le diverse fasi di composizione dell'opera mettendo in piena evidenza l'organizzazione dell'idea compositiva. Il film sarà considerato come una delle migliori realizzazioni su un artista contemporaneo prodotta negli USA³⁷.

Con la fine della guerra era emerso il bisogno di organizzare e contestualizzare storicamente la produzione d'avanguardia attraverso una visione d'insieme che sapesse dar conto della sua importanza nella ricerca espressiva cinematografica. Nel 1947 il San Francisco Museum of Modern Art³⁸ organizzò un simposio sul film sperimentale.

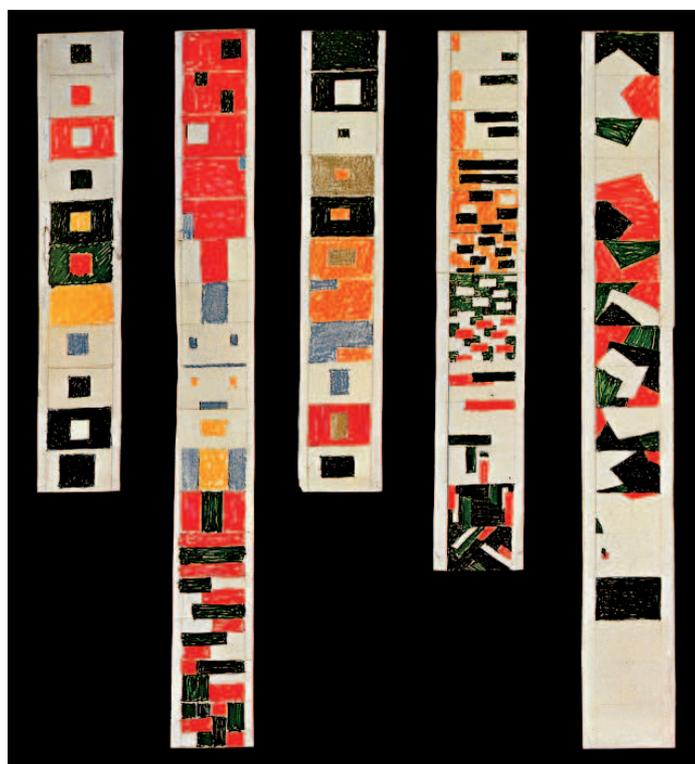
37 *Catalogue*, in *Film on Art 1952*, a cura di William Mac Chapman, USA, The American Federation of Art, pp. 101-102.

38 Per una storia dei protagonisti e del contesto culturale che rese possibile il simposio di San Francisco si veda DAVID E. JAMES, *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles*, London, University of California Press, 2003 e SCOTT MaCDONALD, *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, Philadelphia, Temple University Press, 2002.

L'evento rappresenta la prima manifestazione di una nuova politica da parte dell'istituzione, che era giunta a riconoscere la necessità di scambi e relazioni tra cinema e realtà museali, allineandosi con gli sforzi compiuti da rare realtà archivistiche, a cominciare dalla lungimirante visione del Museum of Modern Art di New York e della sua Library; è il primo passo che porterà il San Francisco Museum a specializzarsi nel campo della cinematografia fornendo gli strumenti per la conoscenza storica del cinema tout court a un vivo sottobosco di artisti locali.

Nella manifestazione risultarono di fondamentale importanza i contributi degli artisti, da Man Ray a Luis Buñuel, quanto la prodigiosità dell'evento, destinato a diventare modello per molte manifestazioni di questo genere in America come in Europa.

In quanto evento, fu certamente un'esperienza stimolante per i presenti, che poterono assistere a una retrospettiva suddivisa in ben dieci programmi o tematiche, concepite per dare una visione il più



20. Hans Richter, schema preparatorio per il film *Rhythmus 23* (da Hans Richter, *Hans Richter*, 1962).

ampia possibile della produzione e, quindi, della profondità e vastità dell'argomento. Secondo quanto affermato dagli autori mancava ingiustificatamente la metà dei film realizzati tra gli anni '20 e '30; un'assenza spiegabile solo con la difficile reperibilità dei materiali. Ma lo stesso catalogo dei film programmati per il simposio, per come concepito, si sforzava di portare piena documentazione. Fin dove possibile, la pubblicazione cercava di dare senso compiuto al ciclo di proiezioni, dando conto in modo chiaro delle scelte. Lo sforzo di proposta storiografica era evidente. Emerge con chiarezza la volontà di considerare l'avanguardia cinematografica non come una semplice attitudine, ma come un vero e proprio movimento. Il primo contributo d'apertura di Hans Richter *A History of the Avantgarde* riportava una filmografia in ordine cronologico.

Nella nota introduttiva dei curatori al programma di proiezioni si legge:

The classification of motion picture usually falls into such categories as: Comedy, History, Adventure, Fantasy, Documentary, Avantgarde, etc., or into a historical listing under the film's nationality. The breaking down of such a scattered group as Avantgarde into anything other than chronological history is open to dispute. A far more accurate arrangement than the following could be made.³⁹

Per prima cosa si inquadra il problema in relazione al cinema. Si afferma la teoria per la quale prima della grande commercializzazione degli anni '20 [...] all cinema had an experimental character». Sono le scelte che a suo tempo erano state fatte dal MoMA e sostenute

39 FRANK STAUFFACHER, *Series One Program Notes*, in *Art in Cinema*, a cura di Id., San Francisco, The San Francisco Museum of Art, 1947, p. 48.

da Iris Barry, dove sono definiti “pionieri” quasi tutti i precursori a cavallo del ‘900. La data di partenza è il 1906. Si ripubblica *The Art of Cineplastics* di Elie Faure e Richter afferma in modo perentorio:

In the ten years between '21 and '31 there developed an independent artistic movement in cinematography. This movement was called Avantgarde. It was the only independent artistic movement in the history of cinematography until today.⁴⁰

Il movimento era stato una sorta di reazione alla Prima Guerra Mondiale e il cinema si era imposto come il medium in grado di radunare le energie di artisti, scrittori e teorici. Per questo, dopo l'ultimo conflitto mondiale, si volle riportare l'attenzione su quella funzione sociale di nuova indagine della realtà portata avanti dall'avanguardia.

Nei molti contributi erano testimoniate le diverse metodologie messe in atto nel film contestualizzando anche l'ambiente che li aveva prodotti: la loro rimozione da ogni forma di storia o racconto per creare pure composizioni di forme e movimento; l'intento di spostare la natura della comunicazione dalle idee letterarie ad altre categorie di associazione; animazioni e i rapporti con le tracce sonore, il gioco e l'azzardo compositivo delle caratteristiche tecniche, le libertà immaginative del fantastico e il cinema di poesia. Non mancava ovviamente anche una sezione dedicata al fantastico nel documentario con la presentazione di *Rien que les Heures* (1926) di Alberto Cavalcanti e *Berlin: the Symphony of a Great City* (1927) di Walter Ruttmann a rappresentanza dell'importanza dell'approccio sperimentale per lo sviluppo di questo genere. Tale diversità di campi

40 HANS RICHTER, *A History of Avantgarde*, in *Art in Cinema...* cit., pp. 6-11, qui p. 6.

d'indagine trovano continuità e sviluppo anche in *Jammin' the Blues* del 1944 di Gjon Mili, *A Study in Choreography for Camera* del 1945 di Maya Deren e nel composito *Dreams that Money can Buy* del 1946 di Richter, a cui collaborano Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp e Alexander Calder.



21. Immagini dal film *Dreams that Money can Buy* di Hans Richter, 1947.

Il simposio del 1947, come atto di matura presa di coscienza e affermazione del movimento nella storia dell'arte, rappresenta un importante punto di svolta sia per l'attenzione delle realtà museali sia per la più generale attrazione capace di esercitare nei diversi

contesti artistici.

Ciò che veramente stupisce è di ritrovare nel cinema, a questa data, l'unitario spirito originario delle avanguardie con i suoi diversi sconfinamenti e le sue forme di espressione. La storia non aveva né spazzato via né tanto meno corroso o disperso quella vitalità. Molta arte avanguardista di altre discipline era stata commercializzata e anche il cinema sovietico, per molte ragioni, aveva subito una diversa evoluzione. Altre espressioni avevano incontrato l'accusa della morale pubblica che stigmatizzava, a seconda dei casi, la degenerazione o il disimpegno. Il cinema, con la scarsa distribuzione e il disinteresse del mercato durante gli anni Trenta, era rimasto probabilmente incompreso nella sua qualità di movimento autonomo e non unicamente come una tra le molte propaggini dell'esuberanza artistica avanguardista.

Come osservava Werner Haftmann, questa volta gli artisti non avevano creduto di cercare ancora un senso nella guerra e avevano coltivato individualmente la libertà umana. Ora si ritrovavano a realizzare:

[...] la grande impresa che, al di sopra di tutte le cause di divisione, legava tra loro le forze creatrici... E così si spiega anche il fatto quasi incredibile che, quando la guerra giunse alla fine e si poté riacquistare una visione panoramica della situazione dell'arte nei paesi europei, si vede emergere con tanta chiarezza lo schema fondamentalmente unitario. ... Al di sopra di qualsiasi frontiera, l'arte rispondeva agli stessi impulsi, e ciò che nei sinistri anni di guerra era comparso come isolata azione personale, ora si rivelava come universale sviluppo organico.⁴¹

41 WERNER HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, 1955, vol I, tr. it., Milano,

Un punto di mediazione da cui ripartire per la costruzione di un nuovo rapporto con la società era offerto dal cinema d'avanguardia perché, rimasto fuori dalla commercializzazione, conservava intatto il suo spirito di ricerca e un'apertura alle differenti tipologie d'espressione. L'idea di un universo come continuità perpetuamente mobile, che il cinema stesso aveva contribuito a creare, doveva ora oltrepassare la sfera del privato, della singola coscienza dell'artista, e offrirsi alla comprensione della nuova società di massa. Allo stesso modo, lo stesso strumento, il medium cinema, si arricchisce di espressioni che appartengono al mondo dell'artista potenziando l'efficacia del suo linguaggio ma anche la sua capacità ad essere analizzato e compreso.

È in quest'ottica che si muovono realtà museali come il MoMA. Proprio quest'ultimo dimostra l'efficacia della sua politica di archiviazione fornendo la quasi totalità dei film proiettati al simposio di San Francisco, evidenziando al contempo l'urgenza di un sistema di distribuzione che sapesse rispondere tanto alla necessità di documentazione storica quanto alla numerosa produzione che, giustamente, si prevedeva. Un compito ora più complesso che non poteva più essere lasciato alle iniziative dei molti cineclub.

L'apertura dei musei verso il film in quanto opera d'arte, e di conseguenza come documento storico, accelera il processo di accettazione del suo valore didattico-illustrativo. Di fatto, questa situazione porta il dibattito attorno al film sull'arte all'interno di quel contesto che meglio poteva focalizzare su di esso l'attenzione dei diversi produttori, primi fra tutti di quegli enti che dipendevano dalle scelte culturali impartite da ogni singolo stato. Per quanto riguarda lo specifico della situazione statunitense, si tornerà a breve

sulle attività del MoMA e sulle diverse iniziative che gravitano principalmente attorno a New York. In Europa, invece, la questione delle aspettative e del lavoro portato avanti in ambito museale possono essere seguite da questo momento in poi a partire dalle iniziative sostenute dall'UNESCO.

A questa data è importante rilevare l'esistenza di prime attività intraprese dagli stati che non avevano vissuto lo stravolgimento dell'emergenza bellica e che ora si facevano promotrici attive di una ripresa culturale.

Nel 1947 il National Board Film of Canada (NBF)⁴² fornisce un

42 «The Canadian National Film Board, and, through it, other documentary film producers in Canada, offer facilities for observation of production methods and non-commercial distribution of educational films to specialized groups. Candidates should be either trained film technicians or producer or educators specializing in problems of visual education.» (in *Prospectus. Canada – Unesco Fellowships*, Rappresentanza del Canada, UNESCO/EXP/1, ciclostile, Paris, 5 July 1948, p. 3).

Solo due anni dopo, nel 1950, Jean De Vaal, esperto olandese in mass media, espose la sua relazione in seguito a un soggiorno di studio in Canada organizzato dall'Unesco al fine di incentivare la conoscenza delle realtà maggiormente progredite nei vari settori (JEAN DE VAAL, *Report on a Canada-Unesco Fellowship in Mass Media (Film) granted by the Canadian Council for Reconstruction Through Unesco 15 Juni – 15 November*, dattiloscritto, BFI, Library, 1950, pp. 1-22). Tra le molte osservazioni, viene messo in rilievo come la situazione nella produzione di film, affidata al Motion Picture Bureau del Dipartimento del Commercio, fosse praticamente irrilevante. «As the war was on there was a great demand for films and also for photographs to show Canada's war effort and power. Departments such as National Defence and the Trade Board asked for instructive films. This sudden expansion caused a quick training of staff and purchase of new equipment [...] it is still a kind of eldorado to realise that [in Canada] documentary film makers have a rich ground of working and a considerable amount of possibilities. The film makers, to a certain extent, are very free in their work. They are allowed to spend time on studying the subjects to be filmed, and they have no material or financial trouble as in Europe» (Ivi, p. 18). Anche se De Vaal costata la mancanza di un Archivio vero e proprio, riconosce che dall'arrivo di John Grierson, la produzione di documentari ha raggiunto velocemente degli ottimi livelli e esprime un giudizio totalmente ottimistico nelle possibilità offerte dal cinema davanti al caso canadese in esame. «The film now knocks at the gates of the universities, academies and schools. It calls for the attention of those responsible for the intellectual future of mankind. Here and there, during the first fifty years, groundwork has been done by individuals of vision [...]. Nor do we overlook the initial steps lately taken by ONU and more, particularly, by UNESCO in that field» (ivi, p. 21).

resoconto della propria produzione di film documentari iniziata timidamente durante il periodo bellico e avviata poi con lungimirante determinazione. Si tratta di circa venti titoli che possono essere divisi in due principali categorie: film sull'arte contemporanea incentrati sulle opere o sul loro contesto culturale di formazione; film sulla produzione artistica e artigianale legata al folclore dei vari gruppi etnici del territorio canadese.

Nel riportare la notizia per il "College Art Journal", Graham McInnes⁴³ cita ad esempio della prima categoria i film *Canadian Landscape*, *Third Dimension*, *Painters of Quebec*, *West Wind*, *Klee Wyck*, *Primitive Painters of Charlevoix* e *The Flight of the Dragon*. Del secondo gruppo vengono invece menzionati *Habitat Arts and Crafts*, *Chant Populaire*, *Eskimo Summer* e *Eskimo Arts and Crafts*.

Il Canada dimostra tardivamente un interesse per la produzione cinematografica e quasi sorprende che il primo cortometraggio del NBF, *Canadian Landscape* del 1941, trovi pieno riconoscimento in quanto film sull'arte. Prodotto con un esiguo budget e senza grandi possibilità di mezzi tecnici, il film ha una struttura di tipo documentaristico e descrittivo più che interpretativo o di analisi. *Canadian Landscape*, *West Wind* (1943) e *Klee Wyck* (1946) parlano rispettivamente dell'opera degli artisti canadesi Alexander Joung Jackson, Tom Thomson e Emily Carr.

In *Canadian Landscape* la cinepresa riprende l'artista al lavoro e ne ascolta le riflessioni, compara costantemente l'opera in divenire con il paesaggio al quale egli si ispira mettendo in luce le numerose scelte fatte dall'artista nel ricreare le forme della natura. La semplice comparazione delle diverse fasi del lavoro con il paesaggio (è lo

43 GRAHAM McINNES, *Canadian Films on Art Appreciation*, in "College Art Journal", VII (1947-1948), n. 2, Winter, pp. 127-129.

stesso Jackson a guidare la scelta nel ruolo di aiuto regista) crea la possibilità di libere associazioni e porta lo spettatore direttamente nel mondo del pittore senza tenere in considerazione le realtà espositive; l'intenzione è quella di trasformare le opere in un parallelo mondo nel quale la visione può immaginare di sapersi al pari che in quello naturale.

Klee Wyck è un omaggio alla pittrice Emily Carr scomparsa l'anno precedente mentre in *West Wind* si ripercorre la vicenda della tragica e misteriosa morte nel 1917 di Tom Thomson. In entrambi la relazione tra le opere, le immagini d'epoca e i paesaggi, per come si presentano davanti alla cinepresa, crea quel rapporto evocativo tipico del genere biografico.

Questi tre film sono rappresentativi della principale linea paesaggistica e naturalistica della pittura canadese che ritroviamo tanto in *Painters of Quebec* (1944) – dove vengono presentati, in appena 18 minuti, gli artisti Suzor Coté, Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin, Jean-Paul Lamieux, Alfred Pellai, Henri Masson e André Bieler – quanto in *Primitive Painters of Charlevoix* (1944).

Questa prima produzione canadese è interamente focalizzata sulla documentazione degli artisti nazionali. La prima produzione interessata all'arte fuori dai confini nazionali si avrà solo l'anno seguente, nel 1948, con *Primitive Artists of Haiti* prodotto dalla Film Benoit – De Tonnancour a indicare, anche nell'interessamento di una casa di produzione privata, l'inizio della partecipazione canadese che, come vedremo, giocherà e gioca tutt'oggi un ruolo di primo piano.

Nel 1950 Guy Glover, nel segnalare in Europa la realtà della produzione canadese, costata una difficile situazione «... dans un pays où les arts et les artistes ont à lutter pour la reconnaissance de leur état à un point qui paraît sans doute incroyable à tout

Européen» e giudica severamente che

[...] le qualité de notre production de films sur l'art n'est pas assez bonne. Les productions de films sur l'art destinées principalement à notre marché intérieur – comme ceux qui circulent au Canada en ce moment – peuvent servir à combler les lacunes d'un plan plus vaste.⁴⁴

Ma questa visione si rivela eccessivamente pessimista rispetto alla realtà dei fatti. Non solo in breve tempo il NBF aveva avviato una produzione di qualità, il che indicava una certa politica di investimenti, ma aveva preso come primo direttore la persona che forse può considerarsi l'animo e il maggior promotore del documentario inglese prodotto tra le due guerre: John Grierson, la cui continua e lungimirante gestione lo portò a circondarsi di autori di vero talento. Un esempio è dato da Norman McLaren inserito fin dal primo anno di attività all'interno del programma War Savings Committee per volontà del direttore⁴⁵.

Dal 1941 al 1950 McLaren confeziona, oltre ad animazioni di propaganda di guerra, *Little Fantasy* (1946), *Fiddle De-Dee* (1947), *Begone Dull*

44 GUY GLOVER, *Perspectives Canadiennes*, in *Le film sur l'art*, numero speciale di "Les Beaux-Arts", II Congresso Internazionale del Film sull'arte, a cura di Luc Haesaerts, febbraio, 1950, p. 3.

45 Grierson aveva assunto McLaren alla GPO Film Unit di Londra nel 1936. La GPO Film Unit nasceva dall'Empire Marketing Board e si occupava della comunicazione nazionale e propagandistica. Erano stati i ripetuti soggiorni americani di Grierson in USA a dargli una visione moderna della potenzialità dei mass media e della loro capacità di rivolgersi alla nuova situazione sociale. Nel 1928 Grierson iniziava a occuparsi dell'ufficio film diventando una figura cardine per i giovani documentaristi britannici. cfr. TERENCE DOBSON, *The film work of Norman McLaren*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2006, pp. 57-95. Su Grierson e la sua attività canadese si veda Cfr. GARY EVANS, *John Grierson and The National Film Board : The Politics of Wartime Propaganda*, Toronto, University of Toronto Press, 1984 mentre per il suo contributo in generale e in relazione alla sua attività con l'Unesco JACK C. ELLIS, *John Grierson: Life, Contribution, Influence*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.



22. Immagini dal film *Begone Dull Care* di Norman McLaren, 1949.

Care (1949); si tratta di animazioni interamente realizzate dipingendo direttamente sulla pellicola ogni fotogramma e interpretando temi musicali attraverso il colore e il ritmo, o dove l'azione si ispira liberamente a opere d'arte famose (è il caso di *Little Fantasy* costruita attorno a *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin).



23. Immagini dal film *A Little Phantasy on a 19th century Painting* di Norman McLaren, 1946.

Nella presente ricerca la figura di McLaren non sarà tuttavia sviluppata in questo contesto, ma piuttosto al momento di discutere del dibattito attorno alla definizione di “film sull’arte” avvenuto all’inizio degli anni Cinquanta, con la collocazione del film sperimentale e di animazione all’interno di questa categoria. È però importante evidenziare tramite questo esempio i presupposti nati a vantaggio di uno sviluppo del film sull’arte e gli altri campi del cinema sperimentale con la direzione di Grierson del NFB. Basti pensare che tra il 1950 e 1951 verrà realizzato anche un documentario-intervista sulla concezione di McLaren cineasta e la sua ricerca visiva del suono (*Norman McLaren Descriptive*).

Per quanto riguarda la seconda tendenza legata al folklore dei vari gruppi etnici, gli aspetti di documentazione relativi alle arti applicate



24. Fotografia di Norman McLaren negli anni '30.



25. Fotografia di John Grierson negli anni '30.

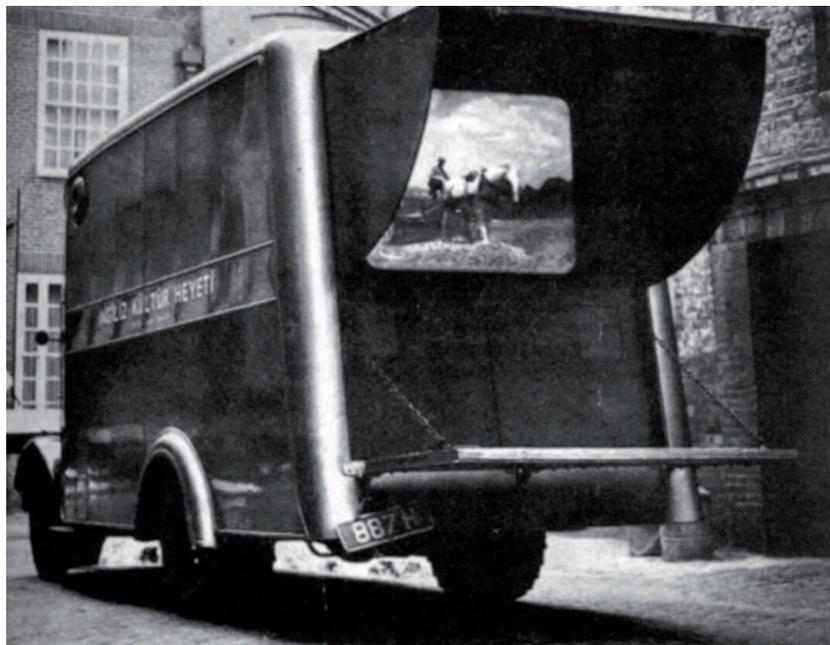
si legano alle diverse espressioni della tradizione, dal canto alle particolarità costruttive. *Habitat Arts and Crafts* o *Chants populaires* (altra regia di Norman McLaren) affiancano nel loro fine istruttivo o folcloristico film maggiormente rivolti all'arte figurativa come *Craftsman at Work* (1946), *Invitation à l'Art* (1945) sulla funzione della fondazione artistica di Montréal o *The Living Gallery* (1948) e la sua versione dimezzata di 10 minuti, *Art for Everybody*, sul Museo d'Arte di Toronto. In questo aspetto Grierson ripercorreva in America del Nord l'esperienza della produzione inglese con eguale freschezza e fantasia.

Proprio nel 1947 John Grierson fu nominato a capo della sezione film del Mass Communications Department dell'Unesco, di un organo cioè le

cui scelte avrebbero avuto un peso rilevante sul futuro di molte organizzazioni che si occupano dello sviluppo del film sull'arte come genere.

LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DU FILM SUR L'ART E
IL PROBLEMA DI UNA DEFINIZIONE

In Europa, a livello delle istituzioni nazionali preposte alla cinematografia, solo l'Inghilterra vive una situazione di relativa continuità sviluppando, a partire dal 1950, una propria tipologia di intervento dal carattere più spiccatamente sociale. Si tratta del Art Film Tour organizzato dall'Art Council of Great Britain in collaborazione col British Film Institute e della sua particolare forma di “distribuzione” tramite un tour itinerante dotato di una stazione operativa mobile⁴⁶. Il sistema risulterà efficace tanto da fornire l'esempio delle linee direttive comuni studiate dall'Unesco e divulgate tramite la pubblicazione di *Use of Mobile Cinema and Radio Vans in Fundamental Education* del 1949.



26. Daylight mobile cinema van (with shaded screen) in use in Turkey. (The use of Mobile Cinema and Radio Vans in Fundamental Education. UNESCO, 1949. (da Lee Grieveson, Haidee Wasson, *Inventing film studies*, 2008).

46 Cfr. KATERINA LOUKOPOULOU, “Films Bring Art to the People”: the Art Film Tour in Britain (1950-1980), in “Film History”, vol 19, 2007, pp. 414-422.

Delle molte iniziative avviate dall'United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, due eventi hanno importanti ripercussioni sul tema in esame: l'azione pratica scelta dal Film Unit guidato da Grierson e la prima conferenza internazionale sui film d'arte (on art film) e la conseguente creazione della FIFA (Fédération Internationale du Film sur l'Art) voluta dal Department of Mass Communications.

Il programma è presentato dallo stesso Grierson nel primo numero della rivista "Le Courier", il bollettino ufficiale dell'Unesco, in occasione del mese di incontri a Città del Mexico nel febbraio del 1948. Dopo una prima analisi sullo stato delle apparecchiature tecniche dei mass media (giornali, cinema e radio) nei paesi devastati dalla guerra, si prosegue con la mappatura degli altri paesi e si lavora per creare un libero flusso dell'informazione a livello mondiale. La missione prefissata consiste nel dar vita a una produzione di pubblicazioni, programmi, documentari e film per promuovere una visione di solidarietà tra i popoli. Per far ciò verranno reclutati esperti nei vari settori che avranno il compito di redigere studi di infrastrutture e mezzi. Furono invitati a partecipare da ogni nazione titolari di cariche istituzionali quali direttori di musei, storici e critici d'arte, sociologi, artisti e registi. Tutte le circostanze dell'incontro, oltre ad agevolare per molti aspetti l'organizzazione e la conoscenza dei patrimoni archivistici, rendeva possibile una metodologia di analisi comparativa e statistica.

L'Unesco dimostra, nei confronti della produzione cinematografica, interesse per l'aspetto documentaristico o, meglio, conoscitivo e informativo.

In the development of its film programme Unesco will promote the production of a series of documentary films dealing with the

achievements of a selected number of individual nations as well as subjects concerning whole groups of nations. These documentaries on educational, scientific and cultural nature, will be produced by the co-operative action of Unesco Member States for national and international distribution.⁴⁷

Inoltre, vengono studiati i modi per ottenere apparecchiature da proiezione a prezzi ragionevoli per incoraggiare una produzione su budget contenuti. L'Unesco si interessa attivamente a risolvere i problemi di libera circolazione dei prodotti culturali dando vita anche a importanti trattati che tuttavia, in questa sede, possono essere appena sfiorati. È invece significativa la politica di un impegno diretto nella produzione dei documentari e film, che attrae e giustifica la presenza di molti registi nella lista dei consulenti, e che dà vita a una piccola ma interessante serie di film sull'arte che sarà successivamente presa in esame.

Per realizzare il suo intento unitario nel campo della cultura, l'Unesco dà vita nel 1946 all'International Council of Museums (ICOM) e l'International Congress of Art Critics che iniziano la loro attività nel 1948 durante una preliminare tavola rotonda presieduta da Herbert Read dal titolo *The Role of Arts in General Education* e durante la prima conferenza internazionale sul film sull'arte.

Questo primo incontro, sostenuto dall'associazione Amis de l'Art (il cui direttore è Pierre Francastel), dalla Cinémathèque Française e dall'Unesco attraverso l'ICOM, ha luogo presso l'École du Louvre il 26 e 27 giugno 1948 per poi trasferirsi nella sala di proiezione del Musée de l'Homme nei giorni 28 e 29 per la proiezione di un ricco

47 JOHN GRIERSON, *Production Unit Planned. Mass Media to be Used for Peace*, in "Le Courrier", I (1948), n. 1, febbraio, p. 3.

programma di film.

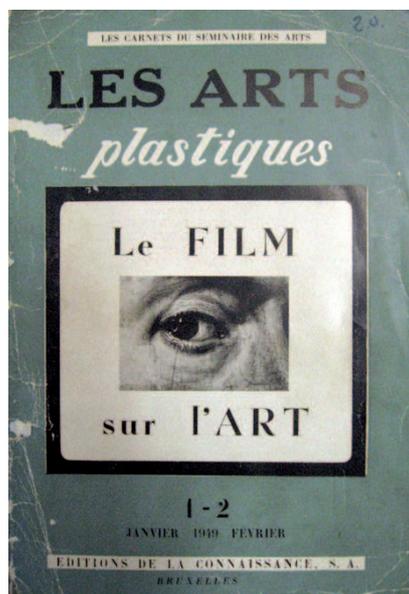
Fernand Léger presiede la conferenza ed è coadiuvato da Henri Storck e William Chapman in qualità di vice-presidenti e da Luciano Emmer come segretario generale. Oltre al comitato d'onore composto dai rappresentanti istituzionali delle strutture promotrici e del governo francese, il comitato della conferenza è quasi interamente costituito da registi che si sono distinti per la qualità dei loro film sull'arte: Cauvin, Oertel, Lee, Enrico Gras. Fin da questo primo incontro Francia, Belgio e Olanda, i territori nazionali in cui verranno poi ospitati i diversi organi operativi che nasceranno da questo evento, hanno un ruolo di primo piano, con rappresentanti inviati dalle proprie commissioni nazionali dell'Unesco. Essi sono: Luc e Paul Haesaerts per il Belgio, René Huyghe e Charles Sterling per la Francia e William Sandber per l'Olanda. In questa prima riunione, dunque, sono già presenti molti dei protagonisti istituzionali della scena mondiale per il decennio a venire. Gli altri delegati nazionali sono storici dell'arte o direttori dei diversi musei. Tra questi devono essere menzionati Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi per l'Italia.

Al termine della conferenza viene decisa la nascita della International Federation for Art Films (FIFA - Fédération Internationale du Film d'Art) di cui Léger è nominato presidente e Venturi e Huyghe vicepresidenti, oltre a un rappresentante degli Stati Uniti non ancora nominato. Come sede è provvisoriamente scelta la Direzione dei Musei Nazionali di Francia presso il Palais du Louvre⁴⁸.

48 Nel 1949 però il Consiglio d'amministrazione risulta già modificato: Fernand Léger e Lionello Venturi sono presidenti onorari; presidente è Iris Barry; vice-presidente sono nominati Denis Forman e Luc Haesaerts.

Bisogna evidenziare che i documenti si esprimono in maniera confusa a proposito della fondazione della FIFA nel 1948. Le informazioni contenute nelle diverse pubblicazioni finanziate dall'Unesco e redatte dalla FIFA sono infatti contraddittorie. Nel catalogo dei film curato da Francis Bolen del 1953 è indicata la data del 1949 mentre in quello del 1962 Henri Lemaitre parla del 1947,

Dell'incontro fu redatto un resoconto che testimonia le tre principali prospettive di intervento fissate in tre rispettive relazioni: Gordon Mirams del Film Unit affronta il tema *The Art Film in the Museum*, Pierre Francastel *The Art Film and Teaching* mentre Giulio Carlo Argan interviene su *The Aesthetics of Art Film*.



27. Copertina del primo numero della rivista "Les Arts Plastiques", 1949.

La lista dei sessantaquattro film selezionati per la proiezione è inizialmente allegata al report dell'Unesco ma si decide di darne pubblicazione attraverso un piccolo catalogo insieme a un resoconto e un approfondimento dei temi emersi dalla conferenza, che esce come primo numero della rivista belga "Les Arts Plastiques"⁴⁹ diretta da Luc Haesaerts

e si tratta in entrambi i casi di due storici molto attendibili che si occuparono a lungo di questo argomento occupando cariche istituzionali di rilievo come incaricati dell'Unesco stesso. La data è comunque confermata indirettamente in un articolo di Lionello Venturi del 1950 («Le film sur l'art en Italie pendant les deux ans qui séparent le premier Congrès International du Film sur l'Art...»). Come sarà dimostrato in seguito dallo statuto della Federazione da me incontrato presso gli archivi del Museo Stedelijk, la data di fondazione della FIFA è indiscutibilmente il 1948. I riferimenti bibliografici alle fonti sono in ordine di citazione: *Federation Internationale du Film d'Art, F.I.F.A.*, in *Le Film sur l'Art. Panorama 1953. Répertoire International Illustré*, a cura di Francis Bolen, in "Les Arts Plastiques", numero speciale per l'UNESCO, IV (1953), pp. 14-15, qui p. 14; HENRI LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels, in dix ans de films sur l'art. 1 peinture et sculpture. catalogue*, a cura dell' UNESCO, Paris, 1962; LIONELLO VENTURI, *Le Film sur l'Art en Italie depuis le Premier Congrès du Film sur l'Art*, in *Le Film sur l'Art ... cit.*, p. 1; GUERMANN, *La Fédération Internationale du Film... cit.*

49 "Les Arts Plastiques" avrà in questi primi anni un ruolo di primissimo piano dando vita alla pubblicazione di ben quattro numeri speciali interamente dedicati all'argomento. In tre di queste pubblicazioni verrà inoltre fornito un catalogo aggiornato dei film sull'arte a livello internazionale (1949, 1951, 1953). Una politica di divulgazione in grado di attivare una collaborazione che intende capitalizzare nel miglior modo possibile le esperienze di confronto internazionale nate a seguito dei congressi sul film sull'arte. «Le succès rencontré par la revue Les Artes Plastiques, notamment à l'étranger, a incité le Comité de Rédaction à s'adjoindre des

e realizzata con la collaborazione della Cinémathèque de Belgique. “Museum”, la rivista creata dall’ICOM, dedica intanto una sezione a *Le Film et les Musées d’Art* con interventi di Miram su *The Function of the Art Film*, Francesco Monotti con *Art and the Camera Eye in Italy* e un articolo della redazione dal titolo *Use of Motion Picture in Museums of the Present Day*.

Attraverso questa serie di iniziative si procede per la prima volta a costruire una visione mondiale d’insieme sul film sull’arte. Quella che era da più di un decennio una chiara tendenza del cinema a costituire un nuovo genere che si confrontasse con la produzione artistica figurativa con un intento tanto conoscitivo e divulgativo quanto di indagine creativa viene ora raccolta, per essere monitorata al fine di incentivare e sostenere la sua produzione. Critica, storia dell’arte e realtà museali si interrogano sulla possibilità di affiancare un tale tipo di produzione alle loro tradizionali attività e su quali potenzialità questa scelta potesse effettivamente portare ai loro diversi intenti divulgativi.

Per capire le prospettive ipotizzate e i conseguenti tipi di comportamento pratico, bisogna ora isolare gli elementi che compongono la discussione attorno al film sull’arte per mettere in luce quale punto di vista risulti dominante a questa data storica, quali siano gli argomenti privi di una vera e propria posizione e quali le contraddizioni che affioreranno di lì a breve. Sofferamoci quindi ad analizzare cosa si intendesse per film sull’arte e in quali

membres étrangers qui auront pour tâche de réunir et de coordonner, dans le programme général de la revue, la partie qui sera consacrée à l’art de leur pays» (La revue “*Les Arts Plastiques et le Cinéma*”, in “*Les Beaux-Arts*”, numero speciale, février 1950, p. 5). Dei collaboratori scelti per l’Italia, accanto ai nomi di Roberto Longhi e Lionello Venturi, troviamo anche il direttore della Biennale di Venezia Rodolfo Pallucchini. A questo coinvolgimento farà seguito una politica di crescente interessamento della Biennale di Venezia nei confronti del film sull’arte.

sottocategorie si componesse il genere, quale fosse la produzione riscontrabile a livello internazionale e in quali modi questa produzione si inserisse nelle attività scientifiche e museali.

La prima grande preoccupazione fu quella di circoscrivere il più possibile le tipologie di film che potevano rientrare del campo di interesse degli esperti. Spartiacque decisivi risultarono essere soprattutto le finalità educative e divulgatrici che più preoccupavano i musei nell'aprirsi a questi nuovi canali. Una preoccupazione ben giustificata da diversi punti di vista. Infatti, era stata proprio la scadente qualità e banalizzazione dei film documentari in circolazione negli anni '20 a innescare un sentimento di reazione che aveva portato alla creazione di una ricerca metodologica e a una sempre più specifica professionalità dei registi. Il cinema come industria che aveva puntato sulla sua commercializzazione escludendo dalla produzione l'attenzione verso alcune sensibilità a fattori culturali di scarso incasso. La protesta si rivelò un investimento utile a portare nuove energie e a creare anche i presupposti per nuove indagini.

Lontano da una logica di puro libero mercato, la stessa che portò al crollo di Wall Street del 1929, quanto era avvenuto non era poi così dissimile da ciò che molti anni prima si era verificato nel campo delle arti applicate e della decorazione davanti allo sviluppo del prodotto industriale. Alla disinteressata richiesta tramite semplici annunci pubblicitari di modelli da applicare alla produzione della più svariata oggettistica, si era sollevata l'indignata condanna e la prima imperfetta rivolta degli artisti attraverso una mitizzazione arcadica del valore artigiano e il conseguente recupero della tradizione storica. Anche se il confronto potrebbe risultare azzardato, si consideri come anche allora le possibilità della tecnica erano state semplicemente impiegate a vantaggio del mercato e come quest'ultimo non si era preoccupato di considerare alcun parametro qualitativo. Erano stati

gli artisti minacciati dal rischio di trovarsi esclusi dalla nuova società di massa a rivoltarsi contro questa situazione avviando un processo di mutamento culturale che sarebbe alla lunga sfociato nel riconoscimento dell'importanza della fase progettuale e del design. Semplificando e sintetizzando il problema dal solo punto di vista della tecnica, cinematografica in questo caso, i registi avevano a loro volta affermato una propria professionalità anche attraverso la consapevolezza degli obiettivi che le potenzialità del cinema riservava. Più che una qualità semplicemente tecnica, si riconosce la validità dell'indagine in campi sperimentali, di una realizzazione fatta nel montaggio, nella comprensione delle possibilità concesse dalla macchina. Le loro ricerche si intrecciano saldamente a quelle che si verificavano nelle arti figurative in generale. Al centro del problema è la consapevolezza di mantenere intatto lo spirito di sperimentazione che aveva caratterizzato il primo cinema. Si arrivava così ad affermare che le innovazioni tecniche raggiunte erano di per sé pienamente sufficienti all'espressione artistica purché esistessero a monte degli obiettivi d'indagine e delle poetiche. Questi percorsi sfociano ben presto in un nuovo incontro con l'opera d'arte figurativa dal punto di vista delle reciprocità comuni.

Quello che emerge dalle decisioni del convegno di Parigi è il timore che, riconoscendo e sostenendo l'utilizzazione di un nuovo genere quale quello del film sull'arte, si aprissero le porte dei musei a pellicole scadenti per la loro serialità di approccio; cosa che si poteva ampiamente riscontrare nella stragrande maggioranza di quei documentari che avevano unicamente preso a soggetto le opere d'arte senza per questo essere in grado di realizzare niente di considerabile. Allo stesso tempo, l'attenzione alle finalità di utilizzo istruttivo sormonta una concezione di ricerca sperimentale che aveva dato gli stimoli più fecondi per l'approccio all'opera d'arte. Sono infatti

pochissimi i film sperimentali presentati. Fanno eccezione solo gli Stati Uniti che presentano ben cinque opere della neonata Creative Film Associate⁵⁰. Questa diversità di atteggiamento è già sintomatica del dibattito che porterà presto a delle forti divisioni interne e che è alla base della discussione attorno alla diversa nomenclatura di questo genere. Art film o film on art, film d'art o film sur l'art, film d'arte o film sull'arte. L'uso controverso o spesso indistinto del termine è sintomatico di un problema di categorizzazione che rimarrà importante fino alla metà degli anni Cinquanta. A rendere impossibile la definizione di "film d'arte" sarà lo stesso contesto cinematografico che vi ricorre per identificare piuttosto la produzione del film d'autore. Un esempio è dato dalla Biennale di Venezia che utilizza l'espressione "Mostra del film d'arte" per la rassegna annuale di cinema e sceglie il compromesso di "Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte" fino al 1953, passando poi a importanti cambiamenti che interessano da vicino gli argomenti che questo studio si propone di affrontare nello specifico.

A partire dal secondo congresso della FIFA a Bruxelles del 1950 il problema emerge con veemenza e viene ben sintetizzato da un articolo di Francis Bolen, in veste di osservatore ufficiale per l'Unesco, dall'eloquente titolo di *Film sur l'Art ou Film d'Art? Le Congrès de Bruxelles à la recherche d'une définition*.

50 Questa casa produttrice fondata da Curtis Harrington e Kenneth Angel nasceva allo scopo di distribuire i film sperimentali realizzati dagli stessi fondatori insieme a John e James Whitney. L'iniziativa, risalente al 1948, raccoglie l'adesione di Oskar Fischinger e di tutto un nascente gruppo di giovani artisti sperimentali della West Coast tra i quali Charles Eames, Jordan Belson e Fallace Barman. Per una storia del movimento si veda JAMES, *The Most Typical Avant-Garde...* cit., pp. 209-223.

FILM sur l'ART ou FILM d'ART ?



« PAR film d'art, il faut entendre les films qui contribuent à la connaissance, à l'étude ou à la diffusion de toutes les branches de l'Art. »

Telle est la définition adoptée par le II^e Congrès International du Film d'Art, qui vient de se tenir à Bruxelles. Deux tendances s'étaient manifestées parmi les congressistes (cinéastes et artistes, historiens et critiques d'art, conservateurs de musées). Selon certains, le film devait se cantonner strictement dans un rôle didactique au service de l'œuvre d'art; selon d'autres, il était permis de laisser au cinéaste le droit à une interprétation personnelle et de se servir de l'œuvre d'art à des fins nouvelles.

La plupart des films d'art réalisés jusqu'à présent traitent de peinture, de sculpture, de gravure, bref, d'arts plastiques. Mais ne convenait-il pas de songer aussi à la musique, à la danse, voire à la poésie ? Le congrès finit par répondre affirmativement à cette question, comme il se proposait pour la forme la plus large et ce qui concerne le point précédent.

En effet, si nous reprenons la définition citée en tête de cet article, nous constatons que trois catégories de films entrent en ligne de compte : les films qui contribuent à la connaissance, et c'est le cas des documentaires de vulgarisation générale; ceux qui sont un instrument d'étude, et ici le cinéma participe de l'histoire de l'art ou de la critique d'art; ceux, enfin, qui font œuvre de diffusion, et cette fois la porte est ouverte à ces films qui, partant d'une œuvre d'art, font une part à la fantaisie, au rêve, à l'interprétation. Dans la première catégorie, nous rangerons par exemple le film français « César », sur les vestiges d'une ville romaine d'Afrique du Nord; Chercheff, dans la deuxième, nous citerons le « Rubens » de Paul Faucher et Henri Storck, et dans la troisième, « l'Évangile de la Pierre », où André Breton relate la vie du Christ en utilisant les sculptures de diverses cathédrales.

Gardons-nous cependant de cloisonnements systématiques et convenons que tout film pour lequel une ou des œuvres d'art ont été utilisées sera un film d'art dans la mesure où il propagera le sens du beau.

À ce point de vue, le Congrès a eu l'occasion de jager sur pièces, puisque ses séances de

par
FRANCIS BOLEN
Observateur de l'UNESCO
au II^e Congrès international
du Film d'Art.

travail ont alterné avec des projections qui prenaient la forme d'un véritable festival spécialisé, lequel, à son tour, fournit matière à d'intéressantes discussions sur l'utilisation de la pellicule en couleur et sur le rôle de la musique et du commentaire poétique.

Ayant eu le conseil d'admini-



L'Apocalypse. — Jean de Golléto fut martyrisé par Domitian. Prenez dans une obscurité d'huile bouillante, il s'en rassasie pour le moindre mal. « L'Apocalypse », qu'il écrit, servit de thème d'inspiration à Dürer. À leur tour, les graveurs de Dürer ont servi de modèle précieuse au cinéaste anglais H.G. Cowperton pour son film « The Apocalypse or the Revelation of St. John ».

stration de la Fédération internationale du Film d'Art, le Congrès en charge les dirigeants d'étudier la création d'une Cinémathèque centrale de consultation en accord avec la Fédération internationale des Archives du Film. Il les pria aussi de rechercher les moyens de stimuler la production, la vente et la distribution.

★
PARMI les films projetés, plusieurs mériteraient une analyse détaillée. Mais faute de place, nous ne pour-

rons en citer tel que quelques-uns :

Le Dr Carl Lamb, de Munich, avait apporté une délicieuse petite bande réalisée à l'aide d'aimables figurines de Bis-telli : « Jeux de porcelaine ».

« Images médiévales » sont un technicien français entièrement composé de miniatures des XIV^e et XV^e siècles. William Novik s'est servi des miniatures pour composer une évocation des us et coutumes du moyen âge. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus : la virtuosité technique du cinéaste ou la riche matière sur laquelle celui-ci a travaillé.

« L'Esperienza del Cubismo » (Italie), réalisation de Gino Tapparello, est une démonstration très bien conduite des conceptions cubistes. À partir d'un tableau, on remonte aux divers éléments réels qui ont été transformés dans l'ouvrage d'art. La perspective est une convention et le peintre cubiste veut créer une vis nouvelle ou plutôt un objet nouveau.

Le Canada avait envoyé un charmant kodachrome 16 mm : « Leon's Necktie ». Le collier du grand ponceon. Son réalisateur, Radford Crawley, s'évoque à l'aide de masques sculptés une légende du folklore indien.

Le « Fernand Léger » tourné aux États-Unis constitue, lui aussi, une intéressante expérience.

Les Anglais ont présenté un film encore en montage consacré aux sculptures du « Victoria and Albert Museum ». Cette bande, de caractère didactique très prononcé, se propose d'enseigner aux spectateurs comment visiter un musée avec le plus de fruit.

Caprius, pour sa part, dans « The Apocalypse of the Revelation of St. John » (Grande-Bretagne), s'est essayé à une manière de symphonie cinématographique d'après des gravures de Dürer.



« IMAGES MÉDIEVALES ». — C'est à même les miniatures de précieuses manuscrits, conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris, que William Novik a réalisés, en technicolor, son film « Images Médiévales ». Ce film renoue de merveilleuses illustrations, au son d'une musique composée par Guy-Bernard Delapierre dans le style de l'époque.

Dans « Les Géants » (France), Jean-François Noël nous transporte au royaume des morts, ces rois et ces reines, ces comtes et ces prélats qui dorment, sous les nefs gothiques, mains jointes dans l'immobilité du marbre. Il s'agit d'une morte de poème philosophique que Pierre Fresnay déclame avec une impétueuse éloquence.

Les « diables » de Bruxelles, Bosch, Grünewald et d'autres ont été réunies par Carlo Castelli Gastinara et Enrico Pulegnoni dans leur « Demoniaco nel Arte » (Italie) en prenant pour fil conducteur la Fondation par la Peur.

« Les Métiers d'art de Flandre et de Wallonie », dont le titre

indique suffisamment le contenu, ont permis au réalisateur belge Dekensteleer d'exalter la noblesse du Travail, créateur de Beauté. Le début et la fin du film ont été traités en gévaecolor, donnant ainsi de précieuses indications sur ce nouveau procédé de cinéma en couleur.

Avec « la Lanterne des Morts » (France), Jacques de Casenroot a réussi un émouvant morceau de cinéma subjectif en promenant sa caméra dans les ruines des Beaux, en Provence. Signalement encore « Shadow Play », réalisé aux États-Unis, qui restitue avec beaucoup de goût le théâtre d'ombres chinoises tel qu'il fut pratiqué pendant six siècles dans le Céleste Empire.

28. Articolo di Francis Bolen da "Le Courrier", 1950.

Par film d'art, il faut entendre les films qui contribuent à la connaissance, à l'étude ou à la diffusion de toutes les branches de l'Art.

Telle est la définition adoptée par le II Congrès International du Film d'Art, qui vient de se tenir à Bruxelles.

Deux tendances s'étaient manifestées parmi les congressistes (cinéaste set artistes, historiens et critique d'arts, conservateurs de musées). Selon certains, le film devait se cantonner strictement dans un rôle didactique au service de l'œuvre d'art; selon d'autres, il était permis de laisser au cinéaste le droit à une interprétation personnelle et de se servir de l'œuvre d'art à des fins nouvelles⁵¹.

51 FRANCIS BOLEN, *Film sur l'Art ou Film d'Art? Le Congrès de Bruxelles à la recherche d'une définition*, in "Le Courrier", III (1950), n. 3, p. 11.

Tre anni dopo, al momento di introdurre il terzo catalogo relativo alla produzione dei film selezionati dalla FIFA, la *querelle* attorno alla definizione da utilizzare non ha trovato ancora una soluzione:

Le domaine qui retient notre attention n'est pas exempt de points de controverse.

C'est ainsi qu'un accord unanime n'a pas encore pu se faire sur la question de savoir s'il faut dire en français: "film sur l'art" ou "film d'art". La première expression a la clarté pour elle: la seconde, l'euphonie. Le choix est difficile et l'esprit le plus cartésien hésiterait. En se choisissant une appellation définitive après deux ans de réflexion, la Fédération Internationale du Film d'Art a pris parti tout en laissant à ses affiliés la faculté d'employer l'un comme l'autre terme. Ce sera l'usage qui finalement décidera.

Plus importante peut-être que cette querelle de mots est le problème des limites – ou de l'expression – de la spécialité cinématographique qui nous occupe.⁵²

Qualche anno più tardi Bolen sintetizzerà la questione in questo modo:

D'abord il y eut les praticiens. Les théoriciens vinrent après. Et ceux-ci d'avoir des discussions sans fin sur la question de savoir s'il convenait de dire "film d'art" ou "film sur l'art".

Français et Américains penchaient pour la première expression. Belges, Anglais, Italiens, etc. étaient en faveur de la seconde. Celle-là avait pour elle l'euphonie, celle-ci la clarté. ... tout en laissant à ses affiliés la faculté d'employer l'un comme l'autre terme et en

52 FRANCIS BOLEN, *Introduction*, in *Le Film sur l'Art*. Panorama 1953... cit., pp. 3-4.

usant elle-même d'une périphrase pour indiquer dans ses statuts qu'elle s'occupait des "films relatifs aux arts".⁵³

La stessa definizione a cui i rappresentanti della FIFA arrivano a distanza di due anni non rappresenta certo la soluzione a questo problema. «Per film d'arte, si intende quei film che contribuiscono alla conoscenza, allo studio o alla diffusione di tutti i settori dell'Arte». Con i termini di "conoscenza" e "studio" si possono pacificamente intendere: la funzione divulgativa al più ampio numero di soggetti (purché la comunicazione rimanga all'interno di determinati parametri che non tradiscano né danneggino l'idea che ci si può fare di un'opera d'arte), e la funzione di analisi storica o critica attraverso l'occhio della cinepresa e a vantaggio della stessa storia o critica dell'arte. Nelle intenzioni degli autori il termine "diffusione" ha un significato di riattualizzazione dell'opera d'arte all'interno di un contesto creativo che rappresenti di per sé un'opera. [...] ceux, enfin, qui font œuvre de diffusion, et cette fois la porte est ouverte à ces film qui, partant d'une œuvre d'art, font une part à la fantaisie, au rêve, à l'interprétation»⁵⁴.

Stando a quanto indicato da questi parametri, sembra restare esclusa tutta quella produzione sperimentale condotta direttamente dagli artisti e incentrata sulla ricerca espressiva del medium cinematografico. Produzione che, invece, abbiamo visto essere sostenuta dagli Stati Uniti e che ha nella carica di Fernand Léger come presidente della FIFA la sua contraddizione più evidente.

53 FRANCIS BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Bruxelles, Memo & Codec, 1973, p. 365.

54 BOLEN, *Film sur l'Art...* cit., p. 11.

However, the delegates to the Conference in Paris decided, probably with wisdom, that the scope of the new international federation should be slightly restricted, and that it should be concerned with films on the arts – in the sense of the traditional visual and graphic arts – but not with “art” films. That is to say, the new organization will occupy itself with films about painting, sculpture, tapestry, caricature, the aesthetic aspects of architecture, and so on, while omitting from its terms of reference “experimental” films as such, as well as films on music, literature, and the drama.⁵⁵

A incidere su questo cambiamento di rotta sarà, come vedremo in seguito, una naturale attitudine ad affrontare soggetti relativi all’arte contemporanea e la conseguente diretta collaborazione con gli artisti nel ricercare quelle nuove soluzioni di linguaggio più idonee alla resa dei diversi processi creati. Inoltre, la scelta di utilizzare come canale di diffusione e di conoscenza della produzione del film sull’arte il sempre più vivace contesto dei molti festival internazionali, con l’inevitabile coinvolgimento degli organizzatori di tali manifestazioni, porterà a una nuova situazione di fatto nella quale riconoscere la direzione naturalmente intrapresa dal genere.

55 GORDON MIRAMS, *The Function of the Art Film*, in “Museum”, I (1948), n. 3/4, pp. 199-200.

A FAVORE DELLA STORIA DELL'ARTE: ASPETTO
CONOSCITIVO E ASPETTO EDUCATIVO

Occupiamoci ora delle problematiche individuate durante questi primi congressi ripercorrendo la storia istituzionale del film sull'arte fino al 1953 (quando a mio avviso si raggiunge una ormai definitiva maturità organizzativa e funzionale delle strutture) e concentrandoci sulle finalità educative e mediatiche di questo genere. Successivamente, nell'esaminare i programmi delle proiezioni offerte e i film, ci occuperemo di riportare il panorama della produzione delle varie realtà nazionali e di cercare riscontro ai diversi approcci teorico-speculativi che sono alla base dell'interesse e dell'ottimismo di storici e critici d'arte verso questo genere di comunicazione. Da ultimo proverò a proporre una riflessione sulla terza categoria, quella sperimentale e artistico-creativa, per vedere di individuare quale possa essere il suo apporto a questo contesto. Così facendo dovremmo dotarci dei principali, o almeno essenziali strumenti di orientamento per poter affrontare in modo lineare le numerose iniziative che prendono vita sul palcoscenico della Mostra del Cinema di Venezia e nei molti paralleli festival internazionali. L'utilizzo del film all'interno delle realtà museali è sicuramente la prospettiva di sviluppo che riscuote maggior interesse in tale contesto. La sua applicazione nei musei di storia naturale e delle scienze, come pure in campo etnografico, aveva già dato prova di grande utilità. Le sperimentazioni iniziate prima della guerra al Palais de la Découverte di Parigi e al Tekniska Museum di Stoccolma a seguito della nascita dell'Istitut de Cinématographie Scientifique, creato nel 1930 da Jean Painlevé, erano poi proseguite negli Stati

Uniti al Franklin Institute di Philadelphia, al Museum of Science and Industry di Chicago e al Cleveland Museum of Sciences. Al termine della guerra aveva preso vita l'ISFA (International Scientific Film Association) secondo la medesima struttura organizzativa che tramite l'Unesco era stata applicata per la FIFA. La possibilità di riprendere lunghi processi naturali per poi sintetizzarne i passaggi in brevi proiezioni aveva fatto del cinema un vero e proprio strumento funzionale. Anche in questo caso il cinema dava vita e dinamismo a un percorso d'indagine aperto dalla fotografia ed entrambi avevano esercitato grande interesse e curiosità negli stessi artisti.

L'invention du cinéma a eu tout d'abord un caractère scientifique. Lumière refusa à Méliès l'exploitation de sa machine, précisément parce qu'il craignait - et ses craintes se justifièrent tapageusement dans les années qui suivirent - que Méliès voulût en faire un objet de foire, un prétexte d'étonnements: rien d'autre en somme qu'une merveilleuse attraction.

Les séductions de l'imagination, bien que bouleversantes et subtiles, répugnaient à Lumière, car il voyait surtout dans son invention un principe humanitaire, un moyen de connaissance: à la fois de recherche et de transcription. [...] Mais il serait absurde de continuer à ne pas tenir compte de l'exigence de Lumière, à ne point se préoccuper de diriger le film sur le chemin de la science et de l'éducation, qui est peut-être son vrai chemin.⁵⁶

Vito Pandolfi, intervenendo al secondo congresso della FIFA organizzato a Bruxelles nel 1950, provò a ricercare le origini del

56 VITO PANDOLFI, *Quelques considérations en marge du film sur l'art*, in *Le film sur l'art...* cit., pp. 10-11.

problema identificando nella nota controversia tra Lumière e Méliès lo spartiacque dal quale erano nati due diversi modi di concepire la cinematografia: la documentazione e l'indagine della realtà da una parte e la creazione fantastica e l'intrattenimento dall'altra.

Ovviamente, alla base dell'utilizzo del film sull'arte non c'è nessuno scopo di sostituzione dell'originale; nessuna delle qualità di una riproduzione cinematografica ha la possibilità di equivalere alla fruizione in prima persona dell'opera. Il suo utilizzo si giustifica in quanto mezzo di conoscenza nel contesto delle potenzialità specifiche che lo contraddistinguono; conoscenza anche della visione fantastica che il soggetto può significare. La prima potenzialità di cui il film dispone sempre è quella di suggerire allo spettatore un dato punto di vista fornendo delle relazioni di tipo visivo tra le immagini. «Films are attractive as well as suggestive only when they provide links between the images appearing on the screen»⁵⁷.

Si trattava quindi di portare le proprietà visuali del film a vantaggio dei musei che si occupavano di arti figurative, al fine di rivelare alcuni aspetti dell'opera d'arte e dirigendo l'attenzione dello spettatore sull'esperienza visiva piuttosto che scegliere apparati sussidiari di indicazioni esplicative, riconoscendo, in sostanza, l'importanza e la piena autonomia di questo processo di comprensione. Nel fare ciò, l'interesse degli esperti è quello di intervenire attivamente su una tendenza spontanea della cinematografia: «diriger dans une certaine mesure l'évolution de cette méthode d'enseignement visuel dans un sens favorable et scrupuleusement fidèle aux arts dont ils sont les gardiens»⁵⁸. Una tale partecipazione deve mettere a disposizione dei

57 PIERRE FRANCASTEL, *A Teacher's Point of View*, in "Les Art Plastiques", I (1950), n. 5/6, p. 14.

58 *Le Film et Les Musées d'Art*, in "Museum", I (1948), n. 3/4, p. 197.

registi e degli autori quelle competenze scientifiche indispensabili senza creare limitazioni alle loro competenze professionali. «Les auteurs ne sont pas des professionnels de musées mais s'intéressent tout spécialement au film. Leurs discussions, n'émanant pas du cercle muséographique, présentent des points de vue nouveaux.»⁵⁹. Il parametro che subito si impone nell'opinione comune è la qualità artistica della realizzazione, anche se ciò comporta difficoltà nel determinare con chiarezza i confini del genere, specialmente riguardo alla scelta di escludere gli aspetti sperimentali.

In my opinion, films are infinitely more successful when, instead of attempting to give a colourful picture of incidents from an artist's life, they use their special power of creating impressions or stirring the emotions for the purpose of revealing the depths of the artist's soul through a study of his work. [...] Such conclusion can only lead to a very broad statement, i.e. that the subject-matter, however magnificent, counts for little compared with the individual treatment of it by the director, the real author of the film.⁶⁰

Il forte interessamento delle istituzioni museali per il film sull'arte, oltre all'aspetto sociologico di analisi del cambiamento culturale che il cinema comporta e sul quale l'Unesco porta avanti una lunga serie di studi ben focalizzati, è imputabile a un fattore di contingenza storica. Alla fine della guerra gli istituti avevano vissuto un periodo di vera paralisi specie per quanto riguarda le loro attività ordinarie. Moltissime erano state le iniziative di eventi e manifestazioni

59 Ibidem.

60 ANDRÉ THIRIFAYS, *The Potentialities and Limitations of Films about Art*, in "Les Art Plastiques", I (1950), n. 5/6, pp. 7-11.

artistiche “improvvisate”, in gran fretta e con dedizione, come, del resto, forte era stata la voglia di ritornare a una normalità del vivere quotidiano. Le esposizioni rappresentavano di per se un modo di superare la tremenda esperienza appena vissuta. Tutti, conservatori, storici e critici d’arte, fino alla gente comune, prima e durante i giorni dei bombardamenti avevano lavorato in tutta Europa con grande energia per mettere al riparo le opere d’arte, per proteggere monumenti e portali, e nonostante ciò molti furono i capolavori che poi risultarono dispersi o danneggiati. I tradizionali luoghi della memoria furono svuotati totalmente, come testimoniano, ad esempio, le foto dell’impressionante e completo disallestimento delle sale di Palazzo Ducale a Venezia conservate presso l’archivio della Fondazione Giorgio Cini. Una storia “dell’assenza” che, se raccolta, darebbe vita a un catalogo sensazionale. Molto più difficile è invece ricostruire la storia dei protagonisti che resero possibile il salvataggio in quei giorni convulsi. Un comportamento che sintetizza tutto il senso del coinvolgimento dell’Unesco nelle iniziative di cui ci stiamo occupando.

Passarono quindi alcuni anni prima che i musei potessero tornare a offrire ai visitatori una condizione di normalità. Ciò ebbe ovviamente gravi ripercussioni anche nell’ambiente accademico. Basta leggere con quali parole Roberto Longhi introduce il saggio sulla mostra dedicata a cinque secoli di pittura veneziana:

Ai miei allievi che, fra guerra e rovine, puntano ormai verso il traguardo dei trent’anni senza ancora aver potuto incontrarsi coi testi originali delle opere d’arte (e se ne dolgono amaramente), io vo consigliando da tempo di riprendere la buona tradizione risorgimentale del nostro gran vecchio Cavalcaselle, che girò quasi tutta Europa a piedi, col sacco a spalla; e così, intanto, non mancare

a queste mostre eccezionali di Roma, di Siena e di Venezia che dovrebbero, si spera, durare fino alla riapertura dei musei; e dove, io credo, si discorrerebbe con assai più vantaggio che nell'aula fredda, dinanzi alle diapositive sinistrate.⁶¹

È appunto sotto la spinta di queste evidenti necessità che dal 1946 il film sull'arte arriva all'attenzione degli esperti e dell'ambiente accademico ed entra nelle aule universitarie quanto nelle sale dei musei. A questo punto, il ruolo degli archivi risulta fondamentale, ancor più del problema delle apparecchiature di riproduzione. Solo Francia e Inghilterra possono contare sull'appoggio di istituzioni consolidate anche se ancora molto limitate nella distribuzione. Altri paesi, e in particolar modo la Germania, furono oltremodo paralizzati nelle loro attività a causa dei gravi danni subiti e dai risarcimenti di guerra imposti. Spesso, quindi, non può che trattarsi che di singole iniziative rese possibili ancora una volta dai singoli cineclub.

Di queste prime esperienze restano comunque documentazioni scarse e indirette che hanno comunque l'effetto di catalizzare l'attenzione verso questa tipologia di utilizzo.

Rimandiamo la riflessione sull'utilizzo in contesti accademici al momento in cui si affronterà una seconda categoria di interesse individuata nei film a servizio della storia e della critica d'arte. Osserviamo piuttosto quali sono i presupposti della concreta utilizzazione delle tecniche cinematografiche che i musei individuano.

Si voleva fornire il museo di una sala di proiezione con la doppia funzione di accogliere il linguaggio cinematografico come strumento per una migliore fruizione e permettere contemporaneamente una

61 ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1946, in *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 622-679, qui p. 622.

programmazione che rendesse possibile un'attività parallela a quella generalmente svolta dai cineclub ricalcando quel modello proposto dal MoMA di New York, di living museum a partire dal 1929 in modo sperimentale e proseguita poi dal 1934 con delle programmazioni e dalla creazione di un apposito archivio nel 1935. Modello il cui sviluppo forgia la percezione stessa della missione sociale di queste istituzioni per molto tempo ancora.

Faire du musée un centre vivant où s'éclaire l'histoire et la signification des oeuvres, appuyer le musée dans sa recherche de publics nouveaux, préparer le visiteur au contact avec les collections, le documenter, l'intéresser, susciter en lui la joie de la découverte, tel est l'objectif général de l'utilisation des techniques cinématographiques.⁶²

Entra in gioco l'obiettivo di rinnovare l'interesse del grande pubblico puntando a potenziare la vocazione educativa. Aprire ai mezzi di diffusione di massa equivale a iniziare un percorso che permetta di valorizzare il proprio patrimonio e di secondare l'ambizione dell'uomo moderno a sviluppare una conoscenza, quanto meno preliminare, in tutti i domini del sapere. Si riconosce al cinema la facoltà di "animare" l'insegnamento attraverso la capacità di incarnare e di fissare, attraverso le immagini presentate in montaggio, nozioni di per sé astratte. Qualità associativa che appartiene a un linguaggio universale, quello dell'immagine, intelleggibile simultaneamente a pubblici tra loro molto diversi.

62 PIRLOT, *Musées Film Télévision...* cit., p. 16.

Al'idée exprimée par le verbe, succède la synthèse sensible exprimée par l'image. ... Il serait ridicule et d'ailleurs parfaitement inutile de s'insurger contre le prestige croissant du visuel et ses pouvoirs immenses. La seule attitude réaliste est d'accepter les moyens qui ont actuellement les faveurs du public et, partant de l'avidité sensorielle de notre époque, de développer les valeurs spirituelles et affectives qu'elle semble menacer, en se servant des techniques cinématographiques.⁶³

Queste riflessioni, formulate quasi venticinque anni dopo la prima conferenza del 1948, rappresentano la naturale evoluzione della presa di coscienza manifestatasi nel primo dopoguerra e che aveva dato vita a tutta una serie di studi e di esperimenti, pianificati già da allora con grande chiarezza. Anticipare tali risultati in questa sede ha la funzionalità di sottolineare la continuità, e con essa anche la fondatezza, della prima impostazione metodologica avviata dall'ICOM. Una direzione che vede i musei prestare crescente attenzione alle tecniche emozionali con le quali operare per rivolgersi non più a un limitato pubblico di esperti, ma alla massa. Da una siffatta "avidità sensoriale" è possibile estrapolare quindi il concetto dello stupore della presentazione, del livello più o meno dettagliato dell'approfondimento, della relazionalità dei soggetti. Accanto ai contenuti filologici e più genericamente scientifici vediamo nascere così la volontà di accattivare la curiosità e l'immaginazione del pubblico meno esperto attraverso una partecipazione pilotata nei terreni della fantasia, dell'induzione e dell'associazione. Solo così possiamo giustificare la scelta di Gordon Mirams di aprire il primo congresso del 1948 nel modo meno ufficioso possibile e di

63 Ivi, p. 15.

introdurre con la massima giocosità un tema che ha tutta la serietà di un cambiamento di rotta epocale:

When I was young I used sometimes to have a nightmare (in common I imagine with many of my contemporaries) about being locked up in the local museum at closing-time and forced to spend the night among the mummies, the skeletons, the devil-masks, and the stuffed lions and tigers. ... It would certainly never have occurred to me to think of a museum in terms of the motion-picture, let alone of the art film, any more than it would probably have occurred to the director of the building at that time.⁶⁴

Tutte queste riflessioni possono essere lette come una nuova accezione, solo apparentemente più banale e invece fantasiosa, del termine *living museum*: gli studiosi si impegnano a comprendere le metodologie di approccio dei nuovi mezzi di comunicazione in funzione del potere di suggestione che questi hanno dal punto di vista del grande pubblico.

Questo nuovo spirito racchiude in sé una doppia intenzionalità: da una parte il desiderio di “animare” la collezione dotandola di strumenti che la aiutino a esprimere sé stessa; dall’altra, quello di schierarsi dalla parte del pubblico con lo scopo di offrirgli la possibilità di una partecipazione più attiva alla scoperta dell’opera.

Nel rivolgersi al grande pubblico si tenne in dovuta considerazione la funzione dell’opera in quanto testimonianza che forma la materia stessa della storia. Ma si considerò anche il fatto che l’opera non parli realmente di se stessa se non davanti a un pubblico di esperti,

64 GORDON MIRAMS, *The Art Film in the Museum*, in *Report on the First International Conference on Art Films*, UNESCO/MCF/Conf/1, ciclostile, Paris, 15 September 1948, pp. 3-5, qui p. 3.

soprattutto se presentata fuori dal suo contesto naturale. Lo schermo appariva viceversa in grado di dare una prima ed efficace illusione di una storia vivente che riusciva a creare quel processo evocativo della memoria per il quale nella coscienza dello spettatore si susseguono, o si proiettano, in forma immaginativa tutta una serie di nozioni e di sintesi mentali. Attraverso il film la museografia moderna poteva insomma trovare lo strumento appropriato per trasmettere al pubblico contemporaneo la sensazione di approcciarsi a una storia più chiaramente vivente e umanizzata.

I musei, che fino ad allora si erano affidati al commento scritto del catalogo e a quello orale della guida per interessare il pubblico alle proprie collezioni, si interrogarono sulla possibilità di ricorrere a una terza via offerta dalla cinematografia, e in generale dalle tecniche audio-visuali, basate esse stesse sull'immagine.

Par la faculté qu'apporte l'image de réaliser une synthèse rapide, visuelle, concrète, de ce qu'il faut savoir pour comprendre une oeuvre d'art et surtout pour ressentir son influx émotionnel, les techniques cinématographiques permettent d'apporter au visiteur-spectateur une foule d'informations, de repères qui l'engageront dans un dialogue direct avec l'oeuvre. De l'attitude passive qui lui est imposée actuellement dans les visites guidées, il pourrait être amené à une attitude de participation active couronnée par l'intense joie de la découverte personnelle.

La mise en oeuvre de ces techniques permettrait de dégager le personnel des services éducatifs de leur fonction actuelle d'informateur et de leur confier un rôle nouveau: celui d'animateur. S'appuyant sur le climat créé par les techniques de l'image dans l'esprit du visiteur, il pourra susciter ses réactions, lui faire prendre conscience de ses facultés de compréhension, d'émotion et ensuite

les développer.⁶⁵

Questo risultato dipende dalla reale qualità che il film può raggiungere. Se ne scrutano le possibilità pratiche riscontrandone insieme quelle teoriche. Oltre queste riflessioni si abbandona il punto di vista funzionale di un semplice approccio divulgativo per entrare nel merito di una visione più speculativa attorno al film. In questo momento il riferimento è a quei film che spontaneamente hanno affrontato il soggetto della riproduzione cinematografica e che presentano la qualità di essere adattabili a uno specifico contesto, quello museale.

An art film must not be a succession of photographs; cinematographic representation demands careful thought and systematic application. Neither must the movement of the pictures be exaggerated. Movement is a means for the discovery of the stationary; the film does not provide the mental image, it makes it possible; it gives us a new means of apprehending reality, it does not present us with it ready-made. Patient reflection and research is necessary to discover the relationship between the plan of the film and the image.⁶⁶

Con questa riflessione di Francastel l'attenzione passa alla visione realizzativa del film e sottolinea la necessità di una riflessione teorica sulla sua stessa creazione. Alle spalle resta un lavoro di selezione e controllo della produzione disponibile e l'esperienza delle diverse vie che erano state intraprese dai registi fino a quel

65 PIRLOT, *Musées Film Télévision...* cit., p. 17.

66 PIERRE FRANCASTEL, *The Art Film and Teaching*, in *Report of the First International Conference...* cit., pp. 7-8, qui p. 7.

momento. La capacità di appropriarsi di questi sforzi nel modo più coerente lasciava comunque spazio a nuove e potenziali coerenze da verificare.

Restarono escluse da questa logica di pensiero le realizzazioni di bassa qualità il cui concepimento mancava di accortezze e riflessioni. Ma, allo stesso modo, sfuggirono alla briglia di un procedere razionale anche tutte quelle opere il cui risultato era di creare un'opera d'arte autonoma, indipendente dagli scopi che l'avevano inizialmente generata.

I film che potevano interessare direttamente i musei erano principalmente quelli che illustravano le diverse tecniche artistiche; che documentavano un artista all'opera, che ne fissavano direttamente il suo pensiero o sapevano evocare il contesto storico-culturale di appartenenza; che presentavano le opere del museo nella sua interezza evidenziandone i criteri e la storia della collezione o che davano documentazione di un allestimento temporaneo o di un evento espositivo in generale.

Tra questi, i film dedicati alle diverse tecniche artistiche sono sicuramente il genere in cui meglio traspare l'esigenza di applicare un criterio di selezione della produzione qualitativo piuttosto che quantitativo e in cui l'argomento si confonde con altre tipologie di funzioni e altri contesti di utilizzo. Più che altrove, il film risulta appartenere alla sfera di pertinenza dell'approccio pedagogico principalmente rivolto all'infanzia. È importante mantenere questa distinzione perché il film sull'arte ha come scopo quello di fare degli argomenti trattati un motivo di riflessione critica e un mezzo di conoscenza approfondita o di stimolo al fine di focalizzare problematiche che superino l'aspetto manualistico e di conoscenza base.

In order to understand why the classroom film in art and crafts is rapidly gaining in importance, it is necessary to know something about the changes which, in comparatively recent years, have taken place in educational thinking about art in our schools. ... The values to be derived from a study of art are considered to be very general, and include a harnessing and directing of the emotions, a deeper intellectual penetration into one's life and environment, and a socializing and thus civilizing influence upon the young learners.⁶⁷

Tanto per l'aspetto formativo quanto per le pellicole di animazione, il film educativo spesso si sovrappone a pieno diritto al film sull'arte. L'esempio più rappresentativo è l'attività del Comité International pour la Diffusion des Arts, des Lettres et des Sciences par le Cinéma (CIDALC) che, nato nel 1930 con altri obiettivi⁶⁸, concentrerà la

67 CHARLES D. GAITSKELL, *The Art and Craft Film in General Education*, in *Film on Art 1952...*cit., pp. 21-28, qui p. 21.

68 Delle finalità, interessi e attività del CIDALC come pure del ruolo di Carlo Ludovico Ragghianti e dei molti altri protagonisti che con lui operano all'interno di questa associazione si avrà modo di parlare quando ci si focalizzerà sulla Biennale di Venezia e sul panorama italiano. Al momento può essere sufficiente sapere che il CIDALC nasce a Parigi nel lontano 1930 per iniziativa di Nicolas Pillat che ne diverrà vice presidente e segretario a vita e che ne resterà sempre attivo interprete. Mosso dallo scopo di «concrétiser un rêve et le réaliser, imaginer qu'on puisse arriver à s'entendre. Donnant, enfin, à tous la possibilité, avec sur un écran des images mouvantes, le moyen de se voir et de mieux se comprendre comme celui de s'aimer pour que règne l'entente» (HENRI PIALAT, *Le cinquantième anniversaire du CIDALC*, in *Le CIDALC a cinquante années. Annuaire 1980*, a cura di György Karpàti, Budapest, Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma, 1980, pp. 4-13, qui p. 4). Nella realtà dei fatti, l'iniziativa di Pillat fu quella di invitare l'intelligenza diplomatica, artistica e letteraria dell'epoca a dar vita a un progetto di utilizzazione del cinema per la formazione di una cultura mondiale dell'immagine che avvicinasse tra loro i popoli. Tra i molti che risposero troviamo, solo per citarne alcuni, René Clair, Marcel L'Herbier, Louis Lumiere, Marcel Pagnol e Paul Valery. La prima iniziativa fu quella di creare un premio per la migliore sceneggiatura in modo da far partecipare le più importanti personalità letterarie alla crescita della cinematografia. L'idea non trovò un facile riscontro in termini di realizzabilità tanto che i primi due anni la giuria non poté assegnare il premio a nessun partecipante. Quando nel 1934 il premio venne finalmente assegnato,

sua attività su due diverse traiettorie: la promozione del film per ragazzi e di animazione da una parte⁶⁹ e il film sull'arte dall'altra.

non fu possibile trovare una casa di produzione interessata alla realizzazione della sceneggiatura vincente. In questa sede risulta superfluo aprire una riflessione sul perché di un tale fallimento e sui difetti di un'operazione troppo studiata a tavolino in termini teorici, anche se resta comunque interessante richiamare altri approcci molto più fruttuosi di letterati come nel caso del cinema di poesia di Jean Cocteau. Quel che conta è che l'iniziativa ebbe riscontro a livello internazionale e registrò la partecipazione di ben venti nazioni. E conta l'entusiasmo di Marcel L'Herbier nel vedere il cinematografo come la sintesi dello spirito umano con il mondo e nell'affermare [...] c'est-à-dire de n'importe quel homme parmi les hommes d'aujourd'hui épars à travers la vaste terre, qui porterait en lui, comme un honneur et comme une blessure, la sollicitation de ces angoissants problèmes actuels de rapprochement humain, de solidarité internationale, de beauté accessible à tous, qui sont les problèmes par excellence à la solution desquels le cinématographe peut indirectement mais efficacement collaborer» (*Extrait de la Causerie faite par M. Marcel L'Herbier, 1933, ivi, giusto, p. 7*). Dal 1934 in poi il premio divenne una medaglia d'oro assegnata al miglior film realizzato in sintonia con i principi che animano il CIDALC e un'altra medaglia a personalità cinematografiche tra cui troviamo Charlie Chaplin, Walt Disney e lo stesso Luis Lumière. Bloccato per ordine del governo provvisorio tedesco dopo l'invasione della Francia nel 1940, il CIDALC organizzò molteplici attività nel dopoguerra attraverso la partecipazione a diversi festival internazionali di cui avremo modo di parlare in seguito.

69 La categoria del film per ragazzi non può certo essere affrontata in questo contesto a causa dell'ampiezza della digressione che comporterebbe. Tuttavia è importante mettere in rilievo il suo aspetto pedagogico. Questo perché tanto il film per ragazzi che il film sull'arte vogliono spesso essere strumenti per la diffusione di conoscenze attraverso il medium cinematografico. Proprio in quest'ottica il CIDALC aveva focalizzato dal dopoguerra in poi l'attenzione delle proprie iniziative. Il film per ragazzi era diventato un importante tema di discussione già a partire dal terzo decennio del Novecento all'interno di un problema più generale, quello della tutela dei bambini davanti al pericolo degli'inadeguati contenuti con i quali potevano venire in contatto attraverso la cinematografia. Nei suoi primi passi questo genere presenta quindi il fatto di nascere in risposta a un problema di libertà di espressione del cinema e alla parallela necessità di stabilire una regolamentazione, talvolta anche restrittiva, in ordine alle modalità di fruizione. Ma presto il film per ragazzi dimostrerà la propria capacità di offrire una produzione fatta di animazioni e fiction dal sapore spesso moralizzante, o semplicemente ricreativo, di taglio fiabesco o fantasioso. Conseguentemente ai primi risultati in termini di produzione e di interesse del pubblico, nascono anche associazioni come la Cinémathèque Cendrillon di Parigi. Di questo, e di altre iniziative, si farà velocemente menzione nel contesto della mostra del cinema di Venezia. Basti qui sottolineare che il CIDALC interviene a partire dal 1947, per constatare una certa trascuratezza da parte della produzione in merito a un'impostazione informativo-didattica e che inizia alla stessa data un'attività volta a raccogliere le attenzioni di educatori ed esperti. Da queste iniziative promosse dal CIDALC si sviluppa una crescente attenzione che conduce la Biennale alla creazione di una sezione specifica dedicata al film didattico. L'intenzione che viene delineandosi risulta chiara:

Film sull'arte che può essere annoverato all'interno di una categoria di utilizzo "scientifico" della cinematografia, nella misura in cui si presenta come strumento a disposizione di istituzioni preposte quali i musei, portando con sé una valenza educativa e pedagogica.

[...] sia sussidiario o sostitutivo dell'insegnante, sia maieutica particolare per immagini che possa giungere alla strutturazione del concetto attraverso la mediazione del docente o cinelezione con una sua precisa e categorica organicità di presentazione e di sviluppo degli argomenti, il film didattico, proprio per la sua capacità di inserirsi in un'azione didattica, dovrebbe essere in grado anche di diventare momento di un'esperienza culturale e morale, e più in là di un processo educativo che aiuti il ragazzo ad adempiere al proprio destino spirituale nel rispetto, nell'amore, nell'interscambio collaborativo» (ALBERTO PESCE, *Il cinema per ragazzi a Venezia di anno in anno verso nuove frontiere*, in *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia. 1949-1968*, a cura di Camillo Bassotto, Venezia, Edizioni Mostra Cinema, 1969, pp. 11-28, qui p. 16). Come osserva lo stesso Pesce, è bene rilevare anche che la produzione non sempre optava a favore della qualità auspicata e indicata dalle linee guida che si erano venute a stabilire. «Ma l'innovazione veneziana finisce per alimentare l'equivoco del documentario di produzione normale o addirittura pubblicitario contrabbandato per film culturale o educativo; ne approfittano anche gli italiani a corto di altri argomenti, ma soprattutto gli americani con una serie massiccia di film didascalici, ispirati e standardizzati, privi di estro e di fantasia, che vorrebbero propagandare la pulizia dei capelli e delle unghie o i benefici effetti della saponetta antimicrobica ...» (ibidem). Questo inefficace rapporto tra produzione e impegno teorico delle istituzioni è spesso applicabile anche al genere del film sull'arte, dato che a una serie di precetti formulati durante convegni o conferenze seguono spesso purtroppo produzioni veramente poco significative.

LA QUESTIONE DELLA RIPRODUCIBILITÀ

È interessante seguire anche gli sviluppi di questa prima iniziativa. Infatti, come attesta un secondo report, nel 1952 venne nuovamente convocato un comitato, nel quale risultava inserito anche Lionello Venturi, per procedere alla riedizione del catalogo sulla pittura contemporanea dal 1860 al 1952. La commissione riconobbe l'esigenza di ritornare sulla pubblicazione almeno ogni due anni e di utilizzare il materiale raccolto per un archivio fotografico che, si auspicava, fosse anche duplicato per farne nascere altri nelle varie realtà nazionali⁷⁰. Questo progetto, che comunque non trovò un seguito oltre la seconda pubblicazione, sembra seguire l'intuizione di Malraux nel momento in cui si ricorre alla potenzialità della riproduzione per dar vita a un archivio che non ha solo valore documentario, ma può essere letto come esigenza di una società finalmente dotata degli strumenti tecnici per arrivare a ricercare quei grandi movimenti silenziosi la cui espressione avviene attraverso le forme della rappresentazione figurativa. Ciò spiegherebbe anche la scelta politica dell'Unesco di attribuire all'arte la qualità di linguaggio culturale universale.

70 «The Committee further resolved that apart from reprints of the catalogue which may become necessary from time to time, each volume of the catalogue should be reprinted in a new edition not less than every two years. Any longer period between the printing of new editions would greatly detract from the value of the catalogue to students, teachers and the art interested public.» (WILLEM SANDBERG, *Working Party on Catalogue of Colour Reproductions of Paintings from 1860 to 1952*, UNESCO/CUA/84, ciclostile, Paris, 8 January 1952, pp. 1-3, qui p. 2). Inoltre si propose di creare degli archivi fotografici delle opere prese in esame in diversi paesi constatando con disappunto che gli accordi intrapresi dall'Unesco per una circolazione culturale non prendevano in considerazione la categoria delle riproduzioni fotografiche di opere d'arte. La commissione sottolineava anche il fatto che molti musei, compresi quelli italiani, non si fossero preoccupati di dotarsi di riproduzioni a colori delle proprie collezioni.

Questa ipotesi di un'attiva partecipazione di Malraux sarà alla base del modello di una politica culturale francese divulgativa con il primo Ministero della Cultura, diretto dallo stesso Malraux a partire dal 1959. Alla guida del Ministero, Malraux dette vita, a partire dal 1960, riprendendo in termini tecnologicamente aggiornati e in una sorta di realtà fotografico-virtuale la tradizione tardo-settecentesca di Lenoir⁷¹, all'ambizioso progetto dell'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*⁷². Come ricorda André Chastel, che ne fu presidente e responsabile scientifico dal 1978 al 1984:

Le souhait d'un "inventaire général" des biens culturels est ancien. Il est apparu à l'époque des "Lumières" et c'est probablement cet aspect de rationalité générale, de doctrine "éclairée" à forte ambition sociale et nationale qui a convaincu Malraux, il y a vingt-sept ou vingt-huit ans.⁷³

Nel tornare un'ultima volta alla prima produzione di film per la televisione al Louvre e all'ipotesi di un interessamento di Malraux, quello che resta come dato storico è l'attendibile testimonianza di Magdeleine Hours:

71 Cfr. FRANCIS HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, 1993, tr. it. Torino, Einaudi, 1997, pp. 209-224.

72 Per una breve storia dell'*Inventaire* si veda ANDRÉ CHASTEL, *L'invention de l'Inventaire*, in *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux*, atti del congresso (Paris, 30 nov-1 dic 1989), a cura di Augustin Girard, Geneviève Française, Paris, La Documentation Française, 1996, pp. 85-93; ISABELLE BALSAMO, *André Chastel et l'"aventure" de l'Inventaire*, 1994, ivi, pp. 95-105.

73 CHASTEL, *L'invention de l'Inventaire...* cit., p. 85.

En 58 André Malraux étant venu aux Affaires, comme on disait alors, avec le Général [Charles De Gaulle], s'est rappelé une visite faite au Laboratoire en 1949, peu après qu'il ait publié le Musée Imaginaire. Passionné par les images et les documents du Laboratoire dont il avait gardé un souvenir très vivant, il m'a donné l'ordre d'aller trouver Albert Ollivier. Albert Ollivier m'a très bien reçue, j'avais apporté quelques photographies du Laboratoire et des radiographies tirées sur papier mat en grand format afin de montrer de quoi il s'agissait⁷⁴

La produzione televisiva all'inizio degli anni '50 rimane niente più di una sperimentazione spesso difficilmente documentabile. Non mancano accenni più volte ripetuti durante il secondo Congresso di Bruxelles alle prospettive che possono essere ipotizzate per un futuro non lontano, come del resto non mancheranno di lì a poco riflessioni relative a possibili nuove forme di cinema tridimensionale o interattivo. Sono idee ereditate direttamente dai teorici delle avanguardie tra le due guerre e appartenenti al positivismo progressista espresso ancor prima da Élie Faure. Ma soprattutto la televisione, oltre a non avere le infrastrutture per una buona distribuzione, non aveva allora sufficienti requisiti per garantire una buona qualità dell'immagine. Nel 1956, a due anni dall'inizio di regolari trasmissioni televisive in Italia, Antonio Petrucci, direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia fino all'anno precedente, scrive:

74 MAGDELEINE HOURS, *Les premières émissions de télévision sur le Louvre et les musées de France 1960-1973*, in *TÉLÉ-MUSÉE*, atti del convegno (Lille 3-4 octobre 1988), a cura di Mme Simone Veil, Thonon-les-Bains, Éditions de l'Albaron, 1990, pp. 41-46, qui pp. 41-42.

Quando i tempi saranno maturi converrà affrontare il problema della registrazione magnetica delle immagini e della loro trasmissione a distanza. Quel giorno molti grideranno che il cinema non sarà più come arte e, come già altri fecero al diffondersi del sonoro, si richiameranno con la nostalgia al periodo dei “primitivi”, confondendo così quello che sarà una vera e propria rivoluzione della tecnica industriale con la sostanza del cinema quale mezzo di espressione.⁷⁵

Dove invece il progresso tecnico sembrava poter offrire in breve tempo sviluppi tali da garantire una nuova forma di espressione al film sull'arte e a tutto il cinema in generale è nel perfezionamento della pellicola a colori. Questo tema, ampiamente dibattuto e sperimentato in sede teorica e pratica da molte case di produzione, rappresenta un punto focale del potenziale avvenire del genere di cui ci occupiamo perché equivale a una forma di espressione autonoma e complementare a disposizione del regista. Il fatto stesso che un linguaggio cromatico appartenga da sempre alla ricerca figurativa artistica lascia intravedere ampissime possibilità attraverso le quali mettere in gioco i diversi approcci studiati in pittura nel contesto di una sperimentazione che potesse poi servire al cinema tutto.

È Mario Verdone, giunto al congresso di Bruxelles insieme a una folta delegazione della Biennale di Venezia composta dal direttore della Mostra del Cinema Antonio Petrucci, il conservatore degli archivi ASAC Umbro Apollonio, Luciano Emmer e Francesco Maria Pasinetti, a sviluppare una riflessione sul ruolo del colore prendendo spunto dalla situazione della produzione italiana sul film sull'arte.

75 ANTONIO PETRUCCI, *Introduzione*, in *L'avventura del colore*, a cura di id., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956, pp. 9-14, qui p. 11.

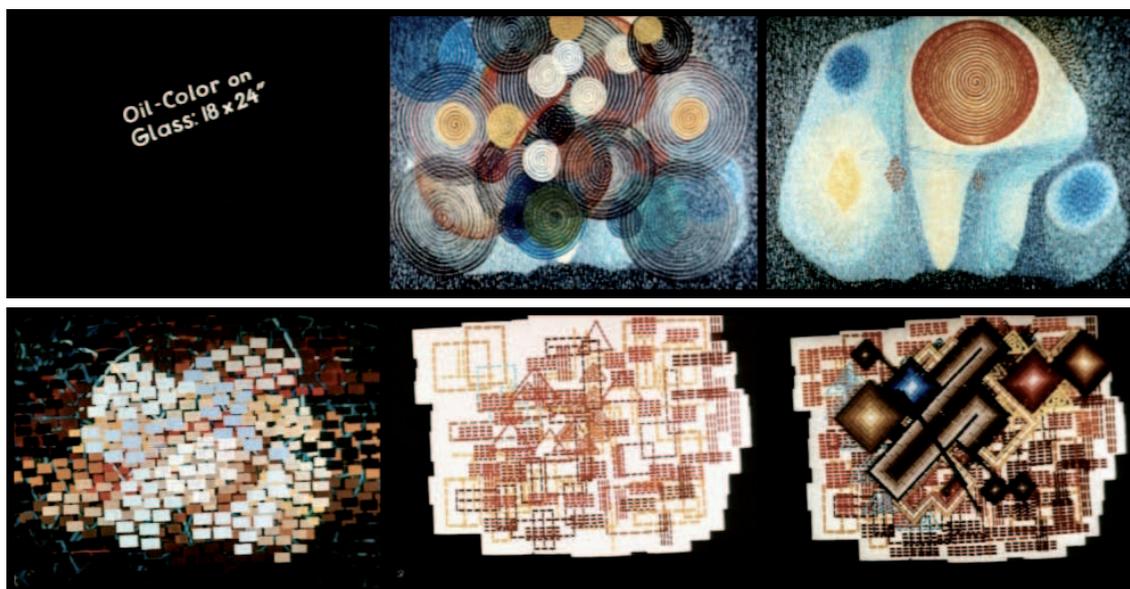
Una possibilità che, rispetto alle tipologie narrative a cui il film era ricorso negli anni precedenti attraverso il bianco e nero, esprime la speranza di dar vita a un forte rinnovamento espressivo.

Il est d'ailleurs difficile, dans le documentaire sur l'art, de trouver d'autres voies. Du moins en ce qui concerne la production en blanc et noir. La couleur pourrait tout remettre en question, ainsi que l'a démontré le système Ferraniacolor dans le film d'expériences chromatiques *Céramiques ombriennes* [Ceramiche ombre, 1948]. Ici (film sur l'artisanat, plutôt que film sur l'art) la couleur atteint presque une fonction dramatique. Et lorsque dans le cadre d'une porte apparaît un vase peint ou une corbeille ornée de fleurs entrelacées, l'on assiste à une sorte de coup de théâtre, que l'on peut rapprocher des compositions vivantes de Henri V, inspirées d'enluminures anciennes, ou encore des recherches de composition plus modestes que l'on trouve dans *Mitchourine*, de Dovjenko. Et puisque nous sommes sur ce chapitre, n'y a-t-il pas lieu de se demander si ce ne sera pas le film sur l'art en couleurs qui nous fera découvrir la cinématographie en couleurs et qui lui donnera le langage qu'elle ne possède pas encore?⁷⁶

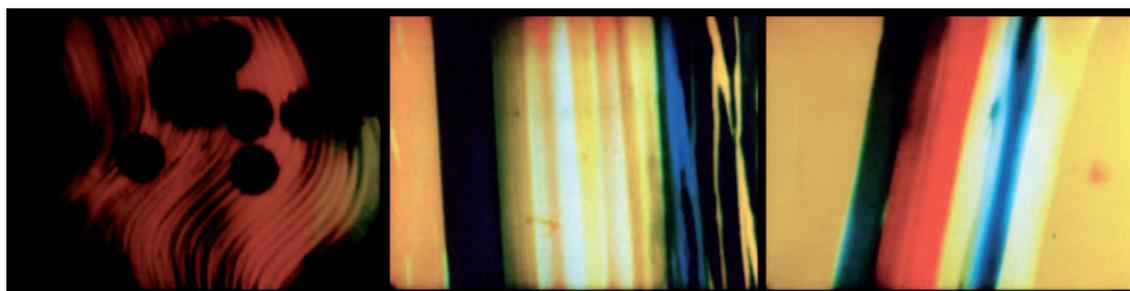
Questa posizione di Verdone è sicuramente espressione di un forte ottimismo che si realizzerà poi solo parzialmente, nella misura in cui il film si affidava a un linguaggio fatto di puri effetti cromatici solo in determinati passaggi, senza per questo dissolvere la sua struttura narrativa. Ma bisogna riconoscere che le parole di Verdone riesumano un preciso significato all'interno di quel contesto che abbiamo visto

76 MARIO VERDONE, *Problèmes italiens. Du noir à la couleur*, in *Le film sur l'art...* cit., pp. 2-3.

prevalere nei primi due congressi, dove il film sperimentale d'artista rimane escluso. Quanto affermato è interessante nella misura in cui ci induce a ravvisare due premesse e un'unica conclusione possibile che possono aver indotto a una tale posizione. La conclusione, che verrà riscontrata a seguito di avvenimenti nati in quello stesso anno e sostenuta con decisione già dal successivo III Congresso Internazionale della FIFA ad Amsterdam nel 1951, è che il film sperimentale o d'avanguardia doveva poter rientrare nella categoria del film sull'arte quando la sua ricerca espressiva ricorre a processi visivi artistici del tutto simili a quelli delle altre arti figurative. La prima premessa, di natura pratica, è il riconoscimento del valore di animazioni sperimentate principalmente dalla corrente astrattista che da Oskar Fischinger conduce alle più complesse esperienze cromatiche di Len Ley.



29. Immagini dal film *Motion Painting No. 1* di Oskar Fischinger, 1947.



30. Immagini dal film *Color Flight* di Len Lye, 1938.

La seconda, di presupposto teorico, è che una tale visione ha una sua logicità consequenziale con quanto sostiene Malraux nel suo *Esquisse d'une psychologie...* quando, parlando del passaggio dal cinema muto al sonoro afferma che «l'on ne se rend pas compte, au début, que le son est un domaine d'expression, que le cinéma sonore semble ramener au début le cinéma tout court»⁷⁷. Allo stesso modo, l'idea di un così radicale rinnovamento attraverso il colore come quello in cui sembra credere Mario Verdone era ritenuto in grado di riaprire la sperimentazione espressiva attorno al cinema su un nuovo e parallelo binario. Una posizione solo parzialmente vera ma interessante perché carica di conseguenze per gli sviluppi futuri della riflessione attorno al film sull'arte.

Una posizione apparentemente divergente dimostra, per esempio, Antonio Petrucci nel giudicare l'apporto del colore nel film. Nella pubblicazione da lui curata per la serie dei “Quaderni della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia” sul problema del colore, Petrucci inizia sulla base di questa visione:

Il cinema porta con sé dalla nascita tutte le sue virtù e tutti i suoi difetti, così che può dirsi nulla, dalla sua invenzione, sia più stato inventato, anche se perfezionato molto e molto debba esserlo ancora, fino alla sostituzione forse della materia base sulla quale si registrano le immagini. [...] Venezia ha il vanto di aver per prima mostrato al pubblico internazionale un film a colori [Becky Sharp, 1934], come quello di aver tentato il primo esperimento di trasmissione televisiva del film sul grande schermo. Non poteva, a mio avviso, esimersi oggi di studiare e dire a che punto siamo con

77 ANDRÉ MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1939, Paris, Gallimard, 1946, p. 28.

il colore.⁷⁸

È un punto di vista quasi diametralmente opposto al concetto di creazione o rinascita espresso da Malraux e fortemente affine a quanto sostenuto da Hans Richter nel prendere in considerazione la base tecnica sulla quale si appoggia il cinema d'avanguardia. In realtà, questo approccio, che in Petrucci ha una matrice tipica dell'idealismo crociano, quanto l'utopica prospettiva di Verdone convergono nel concentrare la loro attenzione sull'espressione quale unico soggetto e, in quanto tale, riconducibile al fare artistico. Nel determinare la natura del problema, tanto sotto l'aspetto fisiologico che tecnico-estetico, Petrucci ricorre alle teorie espresse da Gaetano Previati⁷⁹ e alla sua spiegazione scientifica dei principi del divisionismo. Cita quei passaggi in cui il pittore percorre a grandi passi una storia della tecnica della rappresentazione che va da Alberti a Leonardo fino alla teoria dei colori complementari. Questa parentela di discendenza diretta delle conoscenze che la pittura metteva a disposizione per risolvere il problema del colore nel cinema è parallelamente avvalorata da un altro saggio presente nella pubblicazione. Si tratta di *L'occhio, la luce e il colore* di Luigi Maggiore che, analizzando i processi fisici e fisiologici che governano i meccanismi di percezione dell'occhio umano, finisce per ricondurre alla tecnica pittorica neo-impressionista il principio della tricromia che è alla base della riproduzione fotomeccanica dei colori⁸⁰.

78 PETRUCCI, *Introduzione...* cit., pp. 11-13.

79 Il testo utilizzato da Petrucci, *I principi scientifici del divisionismo* del 1906, è il secondo di tre saggi teorici scritti da Gaetano Previati (gli altri sono *Tecnica della pittura* del 1905 e *Della pittura. Tecnica e arte* del 1913).

80 Cfr. LUIGI MAGGIORE, *L'occhio, la luce e il colore*, in *L'avventura del colore...* cit., pp. 17-45.

Ho voluto iniziare con le citazioni fin qui riportate da Previati [...] soprattutto perché i problemi che assillavano i pittori del suo tempo sono divenuti i problemi di un'altra arte figurativa che non può, però, come la pittura, prescindere del tutto dalla realtà visibile che ci circonda anche quando cerca di liberarsene attraverso diversi rapporti di spazio e di tempo.⁸¹

Petrucci torna a non considerare parte della produzione sperimentale su cui puntava invece Verdone, anche se in questo è parzialmente giustificato dal fatto di intervenire in un contesto implicitamente attento al film a soggetto, perché rivolto al grande pubblico, e al film commerciale. Ma, al pari di Verdone e del suo esuberante ottimismo, anche Petrucci può essere smentito nella sua ponderata considerazione dei fatti basata sulla pratica dell'impiego che fino a quel momento viene fatto del colore nel cinema. Seguendo una sua logica da osservatore e cronista dei fatti, Petrucci arriva a sostenere che la sensibilità pittorica al colore contrasta con l'idea dinamica che deve esprimere il regista:

D'altra parte ogni qual volta il regista si è eccessivamente preoccupato di comporre il quadro sulla base della staticità pittorica, anche se è riuscito a far opera di gusto, ha fatto opera non cinematografica perché il valore cromatico dell'inquadratura presa separatamente è, come il valore fotografico in bianco e nero che poi corrisponderebbe alla pittura monocroma, una contaminazione di mezzi espressivi e cioè un nonsenso, come uno che parlasse un poco e un poco cantasse per farsi comprendere. Ne potrebbero risultare effetti e sottolineature forse interessanti nella narrazione come lo

81 ANTONIO PETRUCCI, *L'avventura del colore*, in *ivi*, pp. 79-94, qui p. 82.

possono essere certe forzature in chiave di comicità o di grottesco, oppure quel che in letteratura si chiama *pastiche*.⁸²

Il problema del colore, come tutte le innovazioni tecniche del cinema, tornava a dividere in due schieramenti gli esperti. La prima volta che il colore venne impiegato, come ricorda Hans Richter, esso aveva unicamente il compito di attrarre l'attenzione del pubblico su un particolare o su un personaggio piuttosto che su un altro, già dai film di Méliès⁸³. Fu il perfezionamento della pellicola e la sua maggiore nitidezza insieme all'avvento del sonoro a escluderlo dagli schermi. Ma l'ambiente artistico sperimentale continuò a ricorrervi, specialmente nelle composizioni astratte dove colore, musica e ritmo costituiscono tre diversi componenti linguistici dell'espressione, come nel caso di Ruttmann. Pochi anni dopo, con le primissime sperimentazioni della pellicola in colore, non soltanto si poté assistere alle più elaborate creazioni di Fishinger ma si riscosse altresì l'entusiastico plauso dei teorici. Fu dopo aver visto questo primo film a colori, *Vogues 1938*, dedicato alla pittura di paesaggio olandese e realizzato in quell'anno, che Siegfried Kracauer scrisse il suo articolo *Film und Malerei*.

Le film actualise le tableau historique. Jusqu'à quel point s'approche-t-il de ce qui est éloigné dans le temps et restitue-t-

82 Ibidem.

83 In quel caso si trattava di una colorazione manuale eseguita direttamente sulla pellicola sviluppata. La sua utilità era limitata a permettere di distinguere meglio i personaggi e la loro natura di protagonisti o antagonisti. Si trattava di un semplice tentativo che faceva seguito ad altri espedienti quali l'ipergesticolarità ed espressività quasi caricaturale, l'inserimento degli intertitoli o il ricorso a mimi come attori. Richter cita ad esempio *King Lear* del 1909, dove una ragazza colorata di blu rappresentava Cordelia mentre le due sorelle cattive erano gialle e rosse. Cfr. RICHTER, *The Struggle for the...* cit., pp. 66-67.

il un caractère aux images qui, elle-mêmes, n'interpellent plus que de manière indirecte? [...] Il semble presque que la captation cinématographique du tableau vient, d'elle seule, à bout de l'une des tâches que le connaisseur d'art mène à bien vis-à-vis du tableau – celle d'avancer jusqu'à la conception originale à travers les éléments du tableau appartenant à l'histoire [...] Si les costumes, les visages, les intérieurs peuvent être associés d'après leur valeurs chromatiques, il n'en est pas de même du chaos des couleurs de la nature dont il est difficile de venir à bout. Ici, le nécessaire choix des couleurs s'opère dans le tableau seulement, et non sur l'objet comme tel. L'image cinématographique du paysages hollandais a un avantage inestimable sur le New York vespéral en ce qu'il repose déjà sur une telle sélection chromatique.⁸⁴

Come si può notare, l'evoluzione quindi recuperava parzialmente l'ottimismo di Mario Verdone per affermare che se esistono i *pastiches*, buoni per il comico e il grottesco, nelle infinite possibilità dell'espressione artistica bisogna tener conto anche della *fabulae menippeae*.

84 SIEGFRIED KRACAUER, *Film und malerei*, 1938, in "Zeuxis", I (2000), n.1, pp. 22-25, qui. p. 22.

IL PROBLEMA DELLA DISTRIBUZIONE

Un punto veramente focale tra i molti argomenti presi in discussione riprende il come organizzare una distribuzione funzionale e capillare di un nuovo genere non commerciale. Se il problema della distribuzione dei film era, soprattutto in questo momento storico, il grande ostacolo per tutta quella cinematografia non “hollywoodiana”, oppure già distribuita a suo tempo e ora entrata a far parte degli interessi storici nei confronti del film, tutto ciò risultava essere ancora più vero per il genere non commerciale. Il film sull’arte, poi, con le sue prospettive di utilizzo anche museale, usciva dalle logiche di un interesse momentaneo relativo alla novità stessa del film commerciale, assumendo una prospettiva d’impiego prolungato nel tempo.

In questo possiamo intravedere una relazione metaforica con alcune problematiche alle quali Hans Cürlis, il primo vero e proprio regista di film sull’arte, aveva cercato di dare soluzione negli anni Venti. Il tedesco, riflettendo sull’impiego del film durante le conferenze scientifiche e le attività didattiche, poneva in primo piano il problema della durata dell’immagine dell’opera d’arte. Rispetto alla proiezione della diapositiva, infatti, l’immagine filmica costringe lo spettatore a uno specifico tempo di visione peraltro scelto in sede di montaggio e vincolato alla disponibilità del materiale acquisito durante le riprese; problema che risultava di non poco peso per una presentazione in conferenza o in altri contesti. Non esistendo ai tempi la possibilità di un fermo immagine o di pause di altro genere, l’unica e traballante soluzione che si era potuto sperimentare era quella della riproduzione della parte interessata per moltiplicare i fotogrammi e



31. Studio sulla Pala di Brera di Piero della Francesca in preparazione del critofilm *Stile di Piero della Francesca*, 1954. Archivio Fondazione Ragghianti.



32. L'équipe dello Studio Italiano di Storia dell'Arte di Firenze al lavoro davanti a un'opera di Cristoforo Morello (dal n. 1-2 della rivista "Les Arts Plastiques").

permettere in sede di montaggio di scegliere liberamente un tempo ipotetico da mettere a disposizione del relatore in funzione di un testo scritto ben stabilito. Problema che si risolse con la più ampia diffusione del sonoro dove immagini e parlato sono sincronizzati in sede di montaggio⁸⁵. Anche il tempo stesso di vita di un film



33. Carlo Ludovico Ragghianti durante le riprese del critofilm *Fantasia di Botticelli-La Calunnia*, 1961, Archivio Fondazione Ragghianti.



34. Francesco Pasinetti studia un'inquadratura di *Arte Contemporanea*, 1948, (da Francesco Pasinetti, *L'arte del cinematografo*, 1980)

85 HANS CÜRLIS, *Das problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film*, in *Film im Museum*, cit., pp. 172-187, qui pp. 178-179.

sembrava doversi limitare al solo periodo in cui circolava nelle sale e, in un certo qual modo, le proiezioni in contesti museali o didattici in generale richiedevano una sua reperibilità in un tempo enormemente più ampio di quello della sua distribuzione pubblica: archivi e cineteche rappresentavano l'unica soluzione possibile.

Ma, diversamente da quanto abbiamo potuto notare per quanto riguarda gli archivi dedicati al cinema, gli scopi della FIFA andavano ben oltre il semplice apporto che poteva arrivare da archivi generici. Si doveva alimentare l'interesse degli stessi produttori e registi a impegnarsi nella produzione del film sull'arte e riuscire a controllarne la qualità, intervenendo in modo indiretto sulla realizzazione al fine di renderlo anche strumento concreto per gli scopi educativi e funzionali della realtà museale. Come abbiamo visto, si doveva però anche formare una nuova sensibilità dei conservatori che permettesse loro di garantire la tutela dell'opera d'arte anche da un punto di vista fisico. Da quest'ultimo aspetto dipende, per esempio, il frequente ricorso alle riproduzioni fotografiche⁸⁶. Lo scopo era, in definitiva, quello di rendere il più vivo possibile un nuovo strumento di analisi e fruizione.

Per fare questo si decide di iniziare la creazione di un archivio del

86 Tale problema deriva dalla minore sensibilità della pellicola alla data e dalla necessità di ricorrere all'uso di una forte illuminazione per rendere possibili le riprese. A tale proposito vale ancora una volta la testimonianza diretta di Magdeleine Hours: «Ceci a été mis à point avec des techniciens du Laboratoire, des scientifiques du haut niveau. Grâce à des pellicules de plus en plus sensibles, on a pu baisser considérablement les niveaux d'éclairage. En effet, la réticence de mes collègues venait des premières expériences conduites par des Japonais qui avaient utilisé des lampes à arc dans les années 50-60 qui avaient fait fondre les vernis de tableaux. À partir de 1965-1970, il y a eu des pellicules beaucoup plus sensibles» (HOURS, *Les premières émissions...* cit., p. 45). Bisogna evidenziare che il problema, pur rimanendo tale in senso assoluto, si rivolge in questo caso con particolare attenzione alla ripresa televisiva e non a quella cinematografica. Proprio per questo motivo, passeranno ancora alcuni anni prima di trovare delle pubblicazioni su questo argomento in quanto era necessario aspettare il diffondersi di questo nuovo medium.

film presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam il cui direttore Willem Sandberg era anche tesoriere del Consiglio di amministrazione della FIFA.

Le centre international de diffusion et d'information du film d'art, à Amsterdam, est, avec le secrétariat général à Paris, l'organisme permanent de la Fédération Internationale du Film d'Art.

Il est à la disposition de toute personne désireuse de s'informer soit sur l'existence des films d'art, soit sur la possibilité d'acquérir des droits, commerciaux ou non, ou des copies.

Il donne les noms et les adresses des producteurs et des distributeurs.

Il indique les institutions spécialisées qui possèdent des films d'art dans les différents pays.

Il peut négocier avec les producteurs et les distributeurs la concession des droits ou des copies.

A côté du centre, la fédération a créé à Amsterdam, d'accord avec la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), une cinémathèque internationale du Film d'Art. Cette cinémathèque est essentiellement une cinémathèque de dépôt et de consultation, mais le centre peut également, sous la contrôle de la Fédération du Film d'Art, faire circuler des copies, soit à des fins culturelles, compte tenu des droits des producteurs et des réalisateurs.

Le centre demande à toutes les personnes qui possèdent des renseignements aussi bien sur l'existence de films ou de copies de films que d'adresses de producteurs, de réalisateurs ou d'institutions spécialisées de les lui communiquer à l'adresse ci-dessus indiquée: au Stedelijk Museum, à Amsterdam.⁸⁷

87 *Fédération Internationale du Film d'Art, Centre International de Diffusion et*

Si trattava, quindi, di un centro che doveva per prima cosa informare pubblici e privati interessati a un nuovo utilizzo del cinema mettendo a loro disposizione gli strumenti per la reperibilità e l'uso dei film. Le intenzioni sono ben sintetizzate anche da Umbro Apollonio, conservatore degli archivi della Biennale di Venezia, in un resoconto fatto al direttore della Mostra del cinema Antonio Petrucci:

Si discusse sulla creazione di una filmoteca cioè, di un patrimonio di film sull'arte da avere sempre a disposizione per svolgere un'attività veramente efficace ed efficiente. In sostanza, avendo a disposizione un corredo di film sull'arte scelti, ovvero dei migliori, si potranno svolgere cicli di proiezioni nelle varie città e nei vari paesi onde mostrare questi film e darne degli esempi significativi. Manifestazioni fatte, s'intende, per categorie professionali o per pubblici culturalmente elevati. Questa operazione è particolarmente delicata e complessa, per cui si pensa di stabilire degli accordi con le cineteche nazionali dell'unione plenaria del consiglio [...]⁸⁸

Nel 1951 la FIFA si riuniva quindi per la terza volta ad Amsterdam. L'incontro fu determinante perché in quest'occasione si arrivò a dare una vera e propria struttura e organizzazione attraverso la stesura di uno Statuto che ancora mancava e ad avviare il centro per la distribuzione e diffusione di cui si è parlato.

Le problematiche sono preannunciate in un articolo uscito su "Le Courrier", dall'eloquente titolo *What Happens to Art Films?*. Dopo

d'Information, in Le Film sur l'Art... cit., p. 16.

88 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo "Apollonio", pp. 1-5, qui p. 3.

aver ricordato l'importanza della creazione di premi e di altri contesti ufficiali di riconoscimento per questo genere sulla linea di quanto era stato indicato l'anno prima a Bruxelles, l'autore passa a più amare constatazioni sulla effettiva difficoltà per il grande pubblico di fruire di questi film e si domanda:

How many have seen any of these films? How many have even heard of them let alone been able to enjoy them? [...] In first-run and local cinemas the documentary stands a chance of being shown both in the big cities and in the provincial towns; so does the short scientific film. But films on art are apparently considered taboo because it has been “decided” that the general public is not interested in art. The rare occasions when the art film has been shown to the general public has proved that this is simply not true.⁸⁹

Quello che esattamente successe all'incontro di Amsterdam, e in quale direzione ci si mosse davanti al problema della distribuzione dei film, è riassunto da Francis Bolen nel suo intervento, dal titolo *CIDALC, IIFA, and FIFA – and what they are intended to accomplish*, tenuto il 26 aprile del 1957 in occasione del Third International Art Film Festival al Metropolitan Museum of Art di New York. Si tratta di un inedito dattiloscritto che ho rinvenuto presso l'archivio del British Film Institute di Londra, purtroppo raro nel suo genere, che riporta integralmente l'intervento e non una sua semplice sintesi da registrazione degli atti. Quanto segue conferma la lettura fatta di un ruolo di primissimo piano dell'Unesco affinché il problema della circolazione dei materiali fosse sempre considerato una priorità

89 GEORGES FRADIER, What Happens to Art Films?, in “Le Courier”, V (1951), n. 9, settembre, p. 16.

dalle organizzazioni non governative come la FIFA che insieme ad esso collaboravano. Bolen sottolinea quanto Gaston Diehl aveva scritto sulla rivista “Les Arts” a proposito dell’incontro di Bruxelles e delle preoccupazioni che lo stesso Bolen aveva sollevato riguardo l’importanza della distribuzione:

Remains a last question, the most important of all, which has been largely discussed upon the proposal of Mr. Francis Bolen. It is the problem of the circulation of the films. It is true enough that the art film will get a chance to develop only as far as the producers will be certain to find an audience for their productions. Hence the essential task of our Federation: enlarge the sector of the public interested in artfilms, in other words – find new outlets, create in all milieux new customers ... There are a lot of special circuits to be found, which would not harm the commercial circuits but would considerably extend the spread and the revenue of the film. So much for Gaston Diehl.⁹⁰

Bolen continua poi raccontando di come si giunse alla creazione di un centro informativo e di archivio per la distribuzione a Amsterdam.

The third Assembly of the Federation was held in Amsterdam in July, 1951. Here, at last, the constitution was adopted. The object of the Federation was defined as follows:

To promote, through an broad as possible international cooperation, the making, the knowledge, the study, the conservation, the circulation, and the dissemination of films related to works of Art.

90 FRANCIS BOLEN, *UNESCO, CIDALC, IIFA and FIFA and what they are intended to accomplish*, dattiloscritto, pamphlet 791.4-42, Archive of British Film Institute, Londra, 1957, p. 11.

Two UNESCO officers attended the Amsterdam Congress: Peter Bellew of Dept. Of Cultural Activities and Francis Bolen of the Film Division.

Before going to Amsterdam, upon the suggestion of Peter Bellew, I had conceived what I thought to be a practical plan for the Federation to contribute to a larger circulation and large use of art films. I had submitted it to my supervisor at UNESCO, who expressed the opinion that the project should be issued by the Federation and proposed to UNESCO, rather than acting the other way around.

So we did.

The result was the establishment in Amsterdam at the Municipal Museum, of an International Information and Distribution Center with the aim of *assisting any person desirous of obtaining information* [...]. In December 1952, the Federation obtained from UNESCO the consultative status enabling it receive subsidies from said UNESCO.⁹¹

Venne quindi creata una cineteca attraverso la quale fosse possibile rendere consultabili i materiali. Al fine della sua messa in opera venne richiesto alla Biennale di Venezia la disponibilità a collaborare a una serie di istanze, che Apollonio presentò puntualmente a Petrucci:

è necessario l'aiuto di quegli enti che possono disporre di copie. Si è chiesto inoltre che la direzione della Mostra cinematografica del festival di Venezia possa inviare al centro di Amsterdam una serie di volumi editi dalla mostra stessa e se potesse inviare tutti i comunicati, in cento esemplari, da distribuire alle persone interessate. Per quanto riguarda le copie di film italiani, si vorrebbero avere

91 Ibidem.

al più presto: *Esperienza del cubismo, Lezione di geometria, Il demoniaco nell'arte, Giotto, Carpaccio, Bosch, Carrà*. Tu non credi che qualche produttore sia disposto a fare omaggio di una copia?⁹²

Al pari della Cineteca Italiana, della Cinémathèque Française, del museo del MoMA e di altri istituti, si prevedeva un servizio di prestiti quasi totalmente rivolto ai festival internazionali. Quest'ultimo aspetto, che sarà affrontato contestualmente alla realtà del Festival di Venezia, è uno degli altri punti di azione individuati dalla FIFA all'interno della sua politica di divulgazione. Infatti, al fine di promuovere una conoscenza del film sull'arte al grande pubblico, la Federazione si propose di organizzare dei festival minori all'interno di queste grandi manifestazioni internazionali e, dove e quando si riteneva possibile l'occasione, di dare vita a conferenze durante lo svolgimento degli stessi festival per proseguire la propria attività. Assumendosi questo impegno si intendeva inoltre coinvolgere gli esperti e gli operatori nel campo della gestione del patrimonio culturale dei paesi ospitanti oltre, naturalmente, del più ampio panorama mondiale. Nello svolgere la propria attività, il centro di Amsterdam si metteva a disposizione di eventuali segnalazioni da parte di terzi per raccogliere informazioni e materiale eventualmente non segnalati dai singoli membri delle varie nazioni produttrici. Questi dati verranno poi elaborati e inseriti nei cataloghi del film sull'arte prodotti dalla FIFA e pubblicati grazie all'interessamento dell'Unesco.

L'indispensabilità di costituire una struttura che erogasse un tale servizio è evidente. Allo stesso modo non si può certo dire che tale pianificazione rappresenti una novità in termini di scelte operative.

92 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 18 dicembre 1952*, dattiloscritto, fascicolo "Corrispondenza interna".

Quello che bisogna però evidenziare è la grande difficoltà a rendere funzionante un tale meccanismo in quanto la chiarezza di visione e l'entusiasmo manifestati all'interno della federazione non trovarono sempre facile riscontro da parte delle istituzioni museali e, in non pochi casi, raccolsero più dinieghi che consensi. Analizzando l'approccio più squisitamente teorico al film sull'arte avremo modo di incontrare anche diversi severi giudizi su quanto si stava sperimentando. Al momento, per dare un'idea di quello che poteva essere e che sarà ancora per molto tempo un atteggiamento scettico nei riguardi della materia, riportiamo la riflessione di Sabine Lenk, direttrice del Filmmuseum di Düsseldorf per più di sette anni a partire dal 1999. All'apertura dei primi musei del film in Germania a Potsdam nel 1981 e a Francoforte nel 1984 la resistenza all'idea di utilizzare i film all'interno del museo restava forte.

Only some 25 years ago in a typical German museum, with its cultural values (Kulturgüter) kept behind glass to be studied from a distance, a work of art had to “speak” to the visitor without any interpreter other than labels offering rudimentary information about artist, title, year of creation, material used, and provenance. Especially in art museums, film as an educational tool was rejected as “überflüssig, ja schädlich” (unnecessary, even disastrous) as visitors were supposed to enter into “contact with the original”.⁹³

Ma la Lenk può constatare un mutamento sempre più progressivo verso un'accettazione di questa nuova realtà che, considerato dal punto di vista di una prospettiva storica iniziata a partire dai fatti

93 SABINE LENK, *Collections on Display: Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride*, in “Film History”, vol. 18, 2006, pp. 320-321.

presi in considerazione in questo studio, ha assunto una sempre crescente accelerazione.

Nowadays the fact that these prejudices existed is hard to believe, as most museums present animated images on plasma or computer screens. Obviously, before the visitors can “have contact”, they normally have to be prepared so that they can understand the exhibit. “Film” (the moving image) is used to instruct quickly, easily, and with the ‘fun factor’ that a museum cannot forgo without the risk of losing visitors. This change, provoked by the acknowledgement that film is an excellent didactic tool, has also helped film museums gain recognition for their educational work.⁹⁴

Questo breve squarcio nei giorni d’oggi serve a dare la dimensione degli sforzi che si stavano mettendo in gioco non solo per risolvere i problemi derivati da una realtà tecnica molto più difficoltosa di quella attuale ma anche a causa di un ambiente culturale diffidente, quando non addirittura ostile, che rischia di non trasparire dalle fonti che sono state finora adoperate per questo primo tentativo di ricostruzione storica.

Esistono poi tutta una serie di problemi di natura tecnica e di natura legislativa dei singoli paesi. A titolo di esempio, Antonio Petrucci metteva in guardia Apollonio su tutta una serie di problemi per quanto riguardava la situazione italiana.

Per il centro di distribuzione del film d’arte, non credo che il formato 16 mm sia l’ideale perché riduce le possibilità di circolazione e

94 Ivi, p. 321.

comunque impedisce, almeno nell'Europa continentale, anche uno sfruttamento minimo. Per quanto riguarda l'Italia, tieni presente che non è possibile l'ordinazione di un minimo di copie perché i documentari stranieri non entrano in dorderò e gli italiani, come sai, vivono sul premio governativo del 3% che è calcolato sugli incassi del film spettacolare al quale il documentario viene abbinato. Ciò almeno finché non sarà modificata l'attuale legge [legge "Andreotti" del 1949].⁹⁵

A questo panorama si aggiunga un'ulteriore e più nota fonte di preoccupazione, quella che origina dalla difficoltà di circolazione dei materiali attraverso le frontiere dei diversi paesi di un mondo bipartito politicamente dalla neonata "guerra fredda" e poco abituato a livello legislativo a una dimensione culturale, obiettivo e parziale motivazione stessa dell'esistenza dell'Unesco⁹⁶.

E proprio l'Unesco è responsabile di una lunga campagna di accordi internazionali, costruita su un difficile palinsesto di conferenze tra le nazioni e due importanti passaggi in materia di circolazione dei film a carattere non commerciale. Si tratta dell'*Agreement for facilitating the international circulation of visual and auditory materials of an educational, scientific and cultural character* (Beirut Agreement)

95 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Umbro Apollonio*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo "Corrispondenza interna", pp. 1-2, qui p. 2.

96 Il quadro storico descritto per opera della stessa Unesco nel 1948 sulla circolazione dei materiali culturali è il seguente: «The initial phase of restriction began during the First World War, with rising tariffs and the adoption of import licensing systems in many countries. The economic depression of the 1930s and the upheaval in world trade following the Second World War produced even more formidable obstacles in the form of quota and currency restrictions. Information materials were particularly hard hit, since international trade was largely confined to what were considered to be "essential" commodities». (*A guide to the operation of the Agreement for facilitating the international circulation of visual and auditory materials of an educational, scientific and cultural character*, Paris, Unesco, 1969, p. 5).

del 1948 e l'*Agreement on the importation of educational, scientific and cultural material* (Florence Agreement) del 1950.

I precedenti che conducono a questa politica di accordi originano, in realtà, nel 1929, quando il Comitato Internazionale per la Cooperazione Intellettuale, organismo aggregato alla Lega delle Nazioni e precursore teorico delle attività del CIDALC, promuoveva uno studio che dimostrava che anche i film non commerciali a interesse educativo, scientifico o documentario erano sottoposti allo stesso trattamento doganale dei film di intrattenimento e a valore commerciale. Ciò porta a una conferenza sotto l'egida della Lega delle Nazioni nel 1933 e alla prima convenzione internazionale che entra in vigore nel 1935 per essere poi sospesa nel 1939 allo scoppio della guerra. Ancor prima della definitiva cessazione del conflitto, il Ministero per l'Educazione Alleata riunito a Londra raccomandava il rinnovo di quegli accordi. Il progresso tecnologico e l'importanza che questi nuovi mezzi di comunicazione di massa assumono ora anche per la conoscenza culturale e scientifica spinsero i promotori a un significativo ampliamento di interesse, ben oltre il semplice campo del film educativo. Tale sviluppo porterà successivamente a una ridefinizione di questi accordi grazie a integrazioni discusse a Ginevra nel 1966 presso l'ONU e ad ulteriori disposizioni che avranno però destini altalenanti. La ricerca tecnica creava nuove opportunità di espressione che furono impiegate con intenti sempre più mass-mediatici. La capacità di azione e, in parte, la storia della FIFA è negli accordi presi da Beirut in poi a partire dai quali si inizia a occuparsi di relazionare musei e festival, registi con opere e opere con registi e pubblico. La cultura poteva certamente superare le frontiere per naturalità, ma esse esistevano. "The free flow of ideas" è la linea guida degli incontri di Firenze sui diritti di importazione; c'è poi la consapevolezza di vivere una tronca realtà, che dipende

dalle restrizioni alle esportazioni, che non considera scambi il cui valore dipende solo da un interesse di per sé fuori della natura economica.

In questo grande incontro di Firenze il CIDALC, nel suo percorso di attività, mette a frutto l'interessamento dimostrato attraverso i festival internazionali per il film sull'arte. In particolar modo quei rapporti di conoscenza e collaborazione nati in Italia attraverso la sua presenza alla mostra del cinema di Venezia. È l'incontro con Carlo Ludovico Ragghianti e la sua passione nel portare avanti quella concezione di "arti della visione". Su questi presupposti, Ragghianti impegnerà grandi energie nel creare e dirigere il Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs CIDALC con sede a Palazzo Strozzi. Una intraprendenza simile a quella avuta anche dai belgi Henri Storck e Paul Haesaerts che con le loro iniziative avevano realmente messo in atto le premesse discusse a Parigi nel 1948 e portato a Bruxelles il secondo congresso creando il modello itinerante, e per ciò pienamente internazionale, che conosciamo. A Firenze nasce una istituzione le cui vicende portano a riconoscerla come una delle realtà più influenti sul film sull'arte, almeno per quanto riguarda il territorio italiano e la Mostra del Cinema di Venezia, e a connotarsi più chiaramente sotto il profilo statutario nel 1955 diventando l'Istitut Internationale du Film sur l'Art (IIFA).

Per avere un esempio della collaborazione tra l'IIFA e la Biennale, e contemporaneamente della centralità che il problema della distribuzione continuerà ad avere negli anni a venire, basterà ricordare la tavola rotonda che si organizzò a Venezia nel 1959 sullo specifico problema della circolazione dei film sull'arte. L'iniziativa nacque da Ragghianti, e quindi dall'IIFA, che proponeva un incontro per risolvere due tipi di priorità: « a) la circolazione dei film a cui è legata una produzione qualitativamente seria. b) il rapporto con la

cultura e l'educazione, cioè i musei, scuole, propaganda culturale ecc.»⁹⁷. L'iniziativa veniva accolta non solo dalla Biennale ma dallo stesso Unesco che, tramite l'impegno di Enrico Fulchignoni, se ne faceva promotore coinvolgendo anche la FIFA. Si procedeva quindi alla convocazione dei produttori specializzati, i principali autori e i rappresentanti dei potenziali circuiti culturali interessati con particolare attenzione ai musei. Gli organismi internazionali coinvolti furono il CICT (Comité International pour le Cinéma et la Télévision), la FIFA, l'IIFA e l'AICA. Per quanto riguarda i principali produttori vennero invitati il British Film Institute, l'Encyclopaedia Britannica, il Canadian Film Board, il Centre National du Cinema Français e la Sovfilm (URSS). Quali utilizzatori furono invece considerati: l'ICOM, la Fédération Internationale des Ciné-clubs, la Fédération des Archives du Film, la Fédération des Associations pour l'Education des Travailleurs ed il Mouvement International des Faucons. Gli obiettivi sono descritti in una lettera inviata dal direttore del Dipartimento dell'Informazione dell'Unesco al direttore della mostra di Venezia:

je vous informe que nous avons décidé, d'un commun accord avec le Conseil, de vous proposer de fondre les deux colloques en un seul ayant pour thème "Les problèmes de distribution et d'échange des courts métrages éducatifs, scientifiques et culturels, et en particulier des films sur l'art".

Ce colloque pourrait se tenir à Venise, si vous êtes d'accord, du 6 au 11 Juillet. L'ordre du jour serait le suivant:

Problèmes nationaux

97 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Ammannati del 4 ottobre 1958*, dattiloscritto, CM 25/19, fascicolo "Corrispondenza con Ragghianti".

- a) Identification des films existant et des organismes producteurs.
- b) Recensement des usagers possibles,
- c) Identification des organismes de distribution,
- d) Amélioration des circuits de distribution,
- e) Problèmes commerciaux, législatifs et fiscaux.

Problèmes internationaux

- a) Coordination des informations sur les organismes producteurs,
- b) Coordination des informations sur les usagers,
- c) Coordination des informations sur les circuits de distribution,
- d) Amélioration des circuits de distribution,
- e) Obstacles à la libre circulation des courts métrages⁹⁸

Il comunicato stampa per la tavola rotonda, presieduta da Mario Verdone, dichiarava:

L'aumento della produzione dei film documentari nel mondo contemporaneo è un fenomeno di grande interesse, connesso alla educazione generale del pubblico, e alle necessità di informazione degli spettatori specializzati, particolarmente nel settore scientifico. A codesto indiscutibile aumento sul piano della produzione, e anche in ragione del rapido sviluppo di alcune categorie speciali nel campo documentario, non si è sempre accompagnata una contemporanea messa a punto delle numerose esigenze di ordine giuridico, delle regolamentazioni di carattere amministrativo e burocratico, soprattutto sul piano internazionale. Ma prima ancora della soluzione di questi problemi particolari, un altro grande compito resta aperto ai vari gruppi interessati ad una maggiore diffusione del

98 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Tor Gesdal ad Ammannati, del 22 aprile 1959*, dattiloscritto, CM 25/19, fascicolo "Tavola rotonda circolazione film sull'arte".

film documentario: quello della informazione reciproca dei risultati ottenuti nei singoli settori.

Uno dei più interessanti risultati da raggiungere è quello di una documentazione esauriente della produzione specializzata mondiale allo scopo di consentire appunto lo sviluppo di una circolazione veramente internazionale.

Questo è lo scopo della riunione di Venezia.⁹⁹

99 ASAC, Fondo Cinema, *Tavola rotonda dell'Unesco, comunicato stampa*, dattiloscritto, CM 25/19, fascicolo "Tavola rotonda circolazione film sull'arte", pp. 1-2, qui p. 2.

UN PUNTO DI ARRIVO: TRE DIVERSI CATALOGHI PER TRE DIVERSE VISIONI

Ad Amsterdam si giungeva finalmente anche a una soluzione al problema dell'inserimento nella categoria di film sull'arte di tutta quella produzione d'avanguardia a cui più volte si è accennato. Bisogna sottolineare, comunque, che questa scelta veniva fatta all'interno di un consesso che manteneva forti dissensi che continueranno a riemergere aprendo sempre nuove discussioni. La decisione finale stabilita da quel congresso, comunque, accoglie quei film di importanza storicamente conclamata a partire da Léger, Richter, Rootman, Fischinger e altri mentre non prende in considerazione i film di artisti come Man Ray e Marchel Duchamp e neppure le collaborazioni tra Buñuel e Salvador Dalì, come era stato fatto dai curatori della mostra retrospettiva di San Francisco del 1947. Come avremo modo di vedere in seguito, la posizione a favore del cinema "fatto dagli artisti" prenderà sempre più piede, fino a coincidere con la proposta statunitense fatta a Parigi nel 1948 di presentare il giovane cinema sperimentale della East Coast, in un contesto in cui la videoarte resta ancora un terreno dalle specificità incerte.

Ma anche sulla selezione dei film che affrontano la ripresa dell'opera d'arte esistente, sotto i molteplici punti di vista e con gli approcci più diversi, sarebbe nata una battaglia le cui motivazioni, in realtà, sono da ricercarsi sulle diverse impostazioni metodologiche che affronteremo ragionando dei festival e della Biennale di Venezia.

Henri Langlois, direttore e fondatore della Cinémathèque Française faceva un punto della situazione con particolare riferimento a quanto

stava succedendo a Firenze dove Ragghianti aveva già dato inizio alla raccolta per la pubblicazione di un catalogo dei film a opera del CIDALC:

Il y a, peut-être 4 à 5000 films qui pourraient s'appeller des films d'art. Par exemple des films sur Versailles. Il y en a eu, depuis 1900 jusqu'à nos jours, un bon millier. Mais peut-on appeler tous les films sur Versailles, des films d'art? Sûrement non? Ce n'est pas parce qu'on a trois vues de la cathédrale de Reims et quatre vues de la cathédrale de Chartres que que l'on peut appeler ça un film d'art? C'est pourquoi, jusqu'à maintenant, l'Association du film d'art avait été fondée pour délimiter, dans les documentaires, entre les films d'art et des films qui sont simplement, soit des bouts à bouts, soit de film de vulgarisation, etc. Cela vous explique pourquoi le catalogue de l'UNESCO n'avait que 120 films et celui de M. Ragghianti beaucoup plus.¹⁰⁰

E Mario Verdone risponde a difesa dello storico dell'arte italiano:

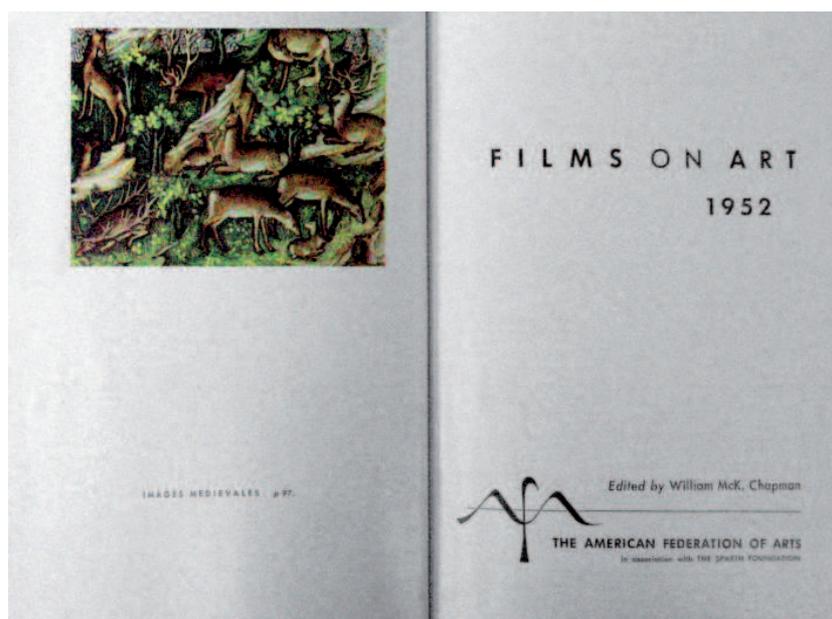
L'explication de M. Langlois qui est exacte, d'ailleurs, pourrait peut-être faire penser aux congressistes que M. Ragghianti, qui est un critique d'art très connu, ne sait pas ce que c'est que le film d'art. Mais nous nous occupons des films sur l'art, c'est-à-dire des films basés sur des œuvres d'art et présentés d'une certaine façon critique ou historique.¹⁰¹

Il problema si poneva nel momento stesso in cui, da più parti, si

100 GUERMANN, *La Fédération Internationale ... cit.*, p. 46.

101 Ibidem.

decideva di dare vita a cataloghi dei film sull'arte che proponessero un quadro storicamente completo della situazione. Essi sono: il *Panorama 1953. Répertoire international illustre* della FIFA, a cura di Francis Bolen, in quanto pubblicato, al pari degli altri due cataloghi parziali del 1949 e 1950, dall'Unesco; *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts* pubblicato dal *Comité international pour le cinéma et les arts figuratifs CIDALC*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, tramite le edizioni dell'Ateneo che in Italia pubblicavano la rivista "Bianco e Nero" e la serie dei Quaderni della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia; *Films on Art 1952* pubblicato dall'American Federation of Arts (AFA)¹⁰² in associazione con The Spaeth Foundation e a cura di William McK Chapman.



35. Frontespizio del catalogo dell'American Federation of Arts, New York, 1952.

102 Fondata nel 1909, l'AFA si dedicò inizialmente a promuovere esposizioni che avessero una programmazione itinerante attraverso gli Stati Uniti. Con la fine della Seconda Guerra Mondiale e la sua presenza all'interno della U. S. National Commission per l'Unesco, il suo interesse inizia a concentrarsi anche sul panorama internazionale iniziando a importare in suolo nazionale anche esposizioni straniere. Coerentemente a tali finalità, l'AFA dimostra in questi anni una viva partecipazione per il film sull'arte a causa delle potenzialità di divulgazione del genere. Il suo ruolo, le iniziative e l'importanza dell'operato dei suoi membri apparirà con maggiore evidenza al momento in cui ci occuperemo delle relazioni internazionali tenute dalla Mostra del Cinema di Venezia.

Per poter capire quali fossero i diversi punti di vista che si erano venuti a formare in questi anni di organizzazione di un circuito internazionale attorno al film sull'arte è utile procedere a un confronto di differenze e convergenze tra questi tre lavori che escono tutti tra il 1952 e il 1953.

Seguendo un ordine cronologico, i primi due parziali cataloghi pubblicati in "Les Arts Plastiques" a opera dell'Unesco, nel 1949 e nel 1951, raccolgono un totale di 476 titoli prodotti da 21 paesi. Per ogni film viene fornita una scheda tecnica che indica solamente le cardinalità essenziali dell'opera (anno, regia, produttore, formato, durata, ecc.) e una descrizione ridotta all'essenziale dove si accenna appena al soggetto trattato. Per esempio, per *L'Agneau mystique* di André Cauvin si dà unicamente notizia che il film è un'«analyse détaillée du célèbre polyptyque des van Eyck». Questa impostazione, principalmente attenta a fornire indicazioni per reperire i film, è in continuità con le esigenze che avevano portato alla nascita dell'Archivio presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam. È una visione che si colloca sulla stessa linea di azione dell'impegno dimostrato dalla FIFA nel cercare di offrire ai produttori la possibilità di organizzare degli incontri e delle proiezioni private con i distributori oltre a favorire, a seconda dei casi, la vendita dei diritti o delle stesse copie¹⁰³. Il fatto stesso che questi due primi cataloghi comparissero all'interno di una rivista permetteva poi un aggiuntivo apparato informativo, non sistematico, composto da articoli dedicati a un panorama sui singoli paesi che più si erano distinti per la produzione di questo genere. Bisogna però sottolineare la mancanza di informazioni più esaustive su come il film sviluppasse i diversi soggetti affrontati e quali fossero le qualità e i difetti della resa cinematografica.

103 Cfr. *Federation Internationale du Film d'Art...* cit.

Un'informazione realmente importante se contestualizzata con la loro generale condizione di difficile reperibilità.

Ciò era particolarmente avvertito in America dove le iniziative, specie museali, avevano già raggiunto da un verso una maggiore maturità rispetto al problema ma dove, dall'altro, le difficoltà che impedivano un più serrato confronto con la produzione europea erano sentite, più che nel Vecchio Continente, come un decisivo motivo di rallentamento, a causa della limitata conoscenza attraverso i film che se ne poteva dare. La stessa diversità di approccio, più volte sottolineata, nel considerare la corrente avanguardista e sperimentale suggeriva ulteriori perplessità, come pure più attente riflessioni.

Le prime sono espresse da Arthur Knight nel suo contributo al primo catalogo del 1949.

Qu'appelle-t-on un film d'art? Pour beaucoup aux Etats-Unis – peut-être pour la plupart – on désigne ainsi un film d'origine étrangère projeté dans une salle surnommée “salle d'art”. Pour d'autres, cela représente un documentaire, un film abstrait ou surréaliste, une bande qui a quelque rapport, plus ou moins vague, avec l'art. Il y a ensuite les professeurs qui utilisent le film pour enseigner l'art dans les écoles, films sur les techniques des arts et sur l'œuvre individuel d'artistes: bref des films sur l'art.

Cette confusion, bien que très naturelle, ne peut être dissipée par une simple classification. Il est évident que tous les films étrangers ne sont pas des films d'art dans le sens pédagogique: il peuvent avoir une qualité artistique. On a plutôt voulu dire par là que ces films – à un degré plus élevé que les productions de Hollywood – respectent les bases fondamentales de l'art du film. Ce sont des films d'art dans le sens technique de film d'art. Dans certains documentaires également on s'est préoccupé du même problème,

cherchant consciemment à développer et à étendre l'art du film. On a recherché de nouveaux effets, développé de nouveaux thèmes, créé des formes nouvelles. D'autres producteurs cependant ne font guère plus que de mettre les thèmes – de la peinture abstraite par exemple – sur une bande de celluloïde, produisant peut-être un documentaire, mais pas nécessairement un film.¹⁰⁴

Non sorprende, quindi, il dover costatare che il catalogo curato da Chapman per l'American Federation of Art nel 1952, con i suoi complessivi 453 film censiti, raggiunse con maggiore efficacia tanto lo scopo di fornire indicazioni più complete attorno ai film segnalati quanto un panorama storico-critico più chiaro. Per prima cosa si esprime con chiarezza la relazione presa in considerazione con il film sperimentale:

The term “experimental” as used in this book refers to films of an investigatory character which relate to the graphic, plastic and glyptic arts. In the creation of these films artists have drawn directly on film, using the medium as an extension of easel painting, have animated sculptural forms, have used light reflected off plastic material to invent moving, abstract designs and have generally raised the pertinent and provocative question: What can film mean to the painter and sculptor?

Unfortunately, we have been unable to include here the increasing number of “experimental” films which seek to prove that Film itself is an art form, separate and distinct of any inheritance from the

104 ARTHUR KNIGHT, *Les films sur l'art aux Etats-Unis*, in “Les Arts Plastiques”, I, n. 1-2, pp. 45-48, qui pp. 45-46.

Theater. This opens up a whole new and fascinating field.¹⁰⁵

Nel catalogo ogni film è dotato di una descrizione più articolatamente indicativa della trama e delle soluzioni tecniche d'interesse con le quali il regista si era avvicinato all'opera d'arte. L'informazione fornisce in questo modo anche un implicito giudizio di valore sulla validità del film stesso. Non solo: la pubblicazione si costituisce addirittura come un pratico contributo al problema della circolazione dei materiali, indicando infatti anche il costo per l'affitto del film sul territorio americano. Tale servizio era reso possibile dal lavoro di raccolta e coordinamento di diverse istituzioni pubbliche (come l'AFA)¹⁰⁶, museali (principalmente il MoMA) e private (il Film Advisory Center¹⁰⁷). Come è possibile nuovamente constatare, si tratta di una situazione del tutto simile a quella europea ma almeno logisticamente meglio consolidata. Sempre dal punto di vista pratico, i curatori riconoscevano l'importanza che il catalogo fornisse attraverso un testo descrittivo alcune informazioni utili a configurare un'idea più chiara dei materiali messi a disposizione.

105 WILLIAM McK. CHAPMAN, *Editor's Notes*, in *Art Film 1952...* cit., pp. V-VIII, qui p. VI.

106 L'AFA si era adoperata attivamente a favore del film sull'arte attraverso il sostegno di iniziative pubbliche come l'organizzazione del primo festival a Woodstock l'anno precedente o attraverso l'incoraggiamento a creare nelle biblioteche regionali una sezione preposta al film, come era accaduto per l'Addison Gallery di Andover. Inoltre, parallelamente alle iniziative prese in Europa, l'American Federation of Arts ricorse alla rivista "The Magazine of Art" da lei pubblicata come mezzo di informazione e aggiornamento dal quale segnalare eventi e iniziative come pure cataloghi parziali sulla più recente produzione. Proprio da questa rivista era partita la prima importante iniziativa americana di un catalogo dei film attraverso un numero speciale a cura di Sidney Berkowitz e Helen Franc dal titolo *Guide to Art Films, 1949-1950*.

107 Il Film Advisory Center, fondato nel 1951, nasce dalla sollecitazione dell'interesse che in Europa andava riscuotendo il film sull'arte. Ciò che l'istituzione si propone è di far giungere alla distribuzione americana i film più apprezzati in Europa e, contemporaneamente, di incrementare la curiosità e il consenso del pubblico a questo nuovo genere attraverso il coinvolgimento di critici e giornalisti, musei e università.

A esempio, del film di André Cauvin viene detto che:

After a brief glimpse of Ghent, we are taken into the Cathedral of St. Bavon to see one of the great Flemish treasures: The Van Eyck altarpiece “The Mystic Lamb”. Although the film was made in 1938, Cauvin’s camera work, which set a style for many later art films, has rarely been improved upon.¹⁰⁸

Si tratta di una descrizione che, anche se stringata, acquista valore di sufficiente chiarezza se relazionata alle schede di altri film che non mancano di richiamarsi a quest’opera, se non altro per i processi tecnici da essa derivati. In questo caso specifico, possiamo apprendere così che il regista aveva scelto di contestualizzare l’opera nel suo naturale luogo di conservazione; un procedimento mutuato in tutto e per tutto dal documentario ma che si carica di significato e interesse all’interno della relazione opera d’arte-contesto originario. È infatti noto che le condizioni di fruizione rappresentano di per sé elementi importanti per la comprensione dell’opera stessa, specie nel caso di opere d’arte. Ma, come osserva Theodore Bowie nel recensire il catalogo, in Chapman è forte la tendenza a fare della sua personale esperienza nel realizzare *Lascaux. Cradle of Man’s Art* una specie di modello di riferimento su cui costruire i giudizi sulle altre pellicole.

His evaluation – impressions might be more accurate – are modest and valid from the standpoint of a sensitive man who is also technically competent: his own *Lascaux, Cradle of Man’s Art* is a model of its kind. We cannot depend on him, however, for critical

108 *Catalogue... cit.*, p. 118.

estimates of the treatment of complex material from the point of view of art history. For this reason his guide is more useful in the preparation of general cultural programmes than for classroom purposes.¹⁰⁹

Il catalogo americano risulta essere più funzionale anche nell'apparato di accompagnamento. I saggi rispecchiano la concezione unitaria invece di una visione miscelanea di contributi per singole nazioni che caratterizza le pubblicazioni prodotte dalla FIFA. Iris Barry inquadra una categoria di nuovi "pioneers" che utilizzano il film al servizio dell'arte e alla ricerca di un nuovo stupefacente modo di vederla in movimento arrivando a evocarne le origini documentarie con le famose riprese di Sacha Guitry a Renoir, Degas, Monet e altri¹¹⁰. Arthur Knight ne traccia una breve storia, in cui le ricerche

109 THEODORE R. BOWIE, *About Films on Art*, in "College Art Journal", 14 (1954), n. 1, autunno, pp. 28-37, qui p. 30. Del resto lo stesso Chapman aveva affermato nell'introduzione al catalogo: «In the first place it should be explained that the compilation was achieved by having the editor himself look at all the films which were available. Consequently the appraisals are his alone and prejudices are bound to be present and to be noticed. If there is any value to be gained out of this situation it is probably that the prejudices are fairly constant ones.» (CHAPMAN, *Editor's Notes...* cit., p. V). Nonostante l'interessamento documentato dall'intervento di Knight e dai vari altri fattori già osservati, che fanno degli Stati Uniti un paese oltremodo attento a questo nuovo genere, il problema della circolazione dei film sull'arte tra l'Europa e l'America resta ancora senza un'effettiva soluzione. Così, di fronte all'intervento di una persona ben informata come Knight, Chapman è costretto a inserire una precisazione a chiusura dell'intervento che recita: «Most of the films which Mr. Knight discusses in this article were made in Europe and he saw them there. American distribution plans have not been made for many of them and these are not listed in the book» (ARTHUR KNIGHT, *A Short History of Art Film*, in *Film on Art 1952...* cit., pp. 6-20, qui p. 20). Chapman evita inoltre di schedare l'intero corpus dei film menzionati da Knight. Ciò è anche probabilmente dovuto alla scelta di indicare informazioni sulla vendita, il noleggio e quali distributori americani potessero essere provvisti del film in questione. Tutto ciò completa e rende altamente funzionale un tale sforzo ma, allo stesso tempo, fa sì che la guida non possa prendere in considerazione ciò che non ha una reale distribuzione sul continente nord-americano.

110 La pellicola, considerata uno dei possibili debutti del film sull'arte, fu girato tra il 1914

espressive delle avanguardie e le più recenti produzioni europee si saldano idealmente alla nuova situazione americana¹¹¹. Completano il panorama gli approfondimenti sui film dedicati alle tecniche artistiche e ai fini educativi, i film con un approccio sperimentale e creativo nei confronti dell'opera d'arte affidato a Perry Miller, fondatrice del Film Advisory Center, l'utilizzo nelle università e quello nei musei redatto da Patrick Malone, direttore della sezione cinematografica del Chicago Art Institute.

In Europa l'anno seguente furono pubblicate altre due guide: una, con 729 titoli riportati, nuovamente a cura di Francis Bolen, è opera dell'Unesco sulla base del lavoro di acquisizione delle informazioni da parte della FIFA; l'altra, con ben 1109 titoli in catalogo, a cura

e 1915 a Parigi da Sacha Guitry. Il giovane approfittò delle numerose amicizie e conoscenze che aveva tra i grandi maestri della vecchia generazione per immortalare attraverso il cinema l'immagine di una Francia patria dei maggiori uomini di cultura. *Ceux de chez nous*, questo il titolo del film, ha un intento di natura eminentemente patriottica, sullo sfondo dell'inizio della Grande Guerra. Vengono ripresi nella spontaneità delle loro attività giornalieri Auguste Rodin, Henri Robert, Claude Monet, André Antoine, Camille Saint-Saens, Edgar Degas, Edmond Rostand, Auguste Renoir, Octave Mirabeau, Sarah Bernhardt e Anatole France. Il film, ovviamente muto, venne poi rielaborato dallo stesso autore venticinque anni dopo, alla vigilia della Seconda guerra mondiale apportando numerosi tagli, modificando significativamente il montaggio e inserendo un commento sonoro. Iris Barry si riferisce a questa seconda versione che ebbe una buona circolazione dopo la guerra. Nel 1995, con l'acquisizione dell'archivio Guitry da parte del Dipartimento di arti dello spettacolo della Bibliothèque national de France, è stato ritrovato il manoscritto originale del montaggio oltre a parti di pellicola esclusi dalla seconda versione. È stato così possibile per gli archivi del Centre national de la cinématographie ricostruire la versione originale del prima versione muta (Cfr. JÉRÔME PRIEUR, *Les tableaux vivants de Ceux de chez nous, un film de Sacha Guitry*, in "Zeuxis", 2000 (I), n. 1, automne, pp. 54-56). Bisogna, quindi, considerare che ogni riferimento al film che avremo modo di menzionare, se pubblicato prima del 1995, si riferirà alla seconda versione sonora. In questo mio studio, invece, sarà fatto riferimento anche alla prima versione muta nel prendere in esame il valore documentario delle immagini prive di un commento, come nel caso del compositore Camille Saint-Saens, contesto sonoro.

111 «In American art film production, the influence of successive European importations is seen very clearly. [...] It was the Europeans who gradually led American film makers beyond the limits of the teaching film, revealing both a way and an audience for art films on an adult level» (KNIGHT, *A Short History...* cit., pp. 18-19)

di Carlo Ludovico Ragghianti e del Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs per conto del CIDALC. Entrambe presentano un'impostazione tipica delle pubblicazioni prodotte da organizzazioni internazionali ufficiali che abbiamo già riscontrato con l'Unesco. Entrambe stilano infatti la loro selezione nel rispetto di una suddivisione per paesi produttori, con la sola differenza per cui la seconda apporta anche un apparato di indici per titoli, produttori, registi, compositori, nomi di artisti usati a soggetto, nomi di opere d'arte o città. La differenza di quasi 400 titoli che distingue i due cataloghi dipende dalla scelta di Ragghianti di inserire nella categoria anche film documentari su città e opere d'arte che non presentano vere e proprie particolarità tecniche di sviluppo ma le cui immagini restano pur sempre una buona e completa documentazione. Abbiamo già avuto modo di vedere come questa scelta, oltre naturalmente a quella di realizzare un catalogo indipendente dall'altro, portato avanti dalla FIFA, fu causa di primi dissapori al terzo congresso di Amsterdam. Questa diversità ha, in ogni caso, tante sfaccettature di approccio e tali conseguenze, soprattutto per il nostro territorio



36. Copertina del catalogo FIFA uscito con "Les Arts Plastiques", 1953.

nazionale, da dover essere affrontata congiuntamente agli accadimenti che coinvolgono la Mostra del Cinema di Venezia e invece dopo la riflessione su altri aspetti, sia teorici che pragmatici, della personalità di Ragghianti. Del resto, giova ricordarlo, il dibattito attorno alla stessa definizione, "art film" o "film on art", è l'espressione epidermica del problema di non riuscire a chiudere le possibilità semantiche all'interno di un insieme

saldo, nemmeno davanti al principio di funzionalità convenzionale della definizione.

As Bolen says, it will require the best judgment of a “collegium prudently dosed with carefully selected experts”. Art historians, film technicians and lay critics in equal doses might make the proper mixture. In that case, members of this association will inevitably be called upon, and the membership as a whole may well have to decide how this responsibility is to be met.¹¹²

Il *Panorama 1953*, a differenza delle altre pubblicazioni comparse su “Les Arts Plastiques” dedica poco spazio a saggi introduttivi. Il curatore interviene con un sintetico panorama storico che, come visto, accoglie finalmente una riflessione sulle avanguardie tra le

112 BOWIE, *About Films on art...* cit., p. 31. Riguardo al riferimento preso dall'intervento di Bolen qui riportato, non è finora stato possibile risalire alla fonte bibliografica. Del resto, e purtroppo, lo stesso Bowie afferma nel suo articolo che «... full reports of art film festivals and congresses are either not published or insufficiently broadcast» (ivi, p. 29). Data la presenza di Bowie anche ai congressi europei, non è neanche possibile sostenere con certezza che questa affermazione di Bolen provenga da un suo intervento durante i due festival organizzati a New York nel 1951 e 1952, di cui ci occuperemo successivamente. L'unica possibilità è che questi atti, se esistono anche solo in forma di appunto, come nel caso del documento già menzionato relativo allo stesso Bolen e ritrovato negli archivi del BFI di Londra, siano conservati presso la MoMA Library o nell'archivio del Metropolitan Museum of Art di New York, depositi che a malincuore ho dovuto escludere dalla presente ricerca. L'Art Film Festival di cui parliamo, oltre ad avere scadenze molto irregolari – la terza edizione avverrà solo nel 1957 – ebbe anche sedi diverse e dette vita a iniziative di natura diversa le cui tracce spesso spariscono nel nulla. Infatti, sono rari i casi in cui un'importante iniziativa promuove un'attività altrettanto costante e continuativa come avvenne, per esempio, a San Francisco. Così, il First Art Film Festival in America venne tenuto a Woodstock nel 1951 mentre il secondo presso la Hunter College di New York. «One [Woodstock]: The establishment of an art film or film on art library at Andover, Mass. Under the sponsorship of James H. Breasted, Jr. Two [Hunter College]: The experiment in the use of films on art or art film, as you will, now being conducted at Kent, (Kent School) Conn., under the leadership of James H. Breasted, Jr.» (SIDNEY BERKOWITZ, *Film on Art*, in “College Art Journal”, XVI (1955), primavera, p. 276). A proposito di queste iniziative non si sono rinvenute altre informazioni.

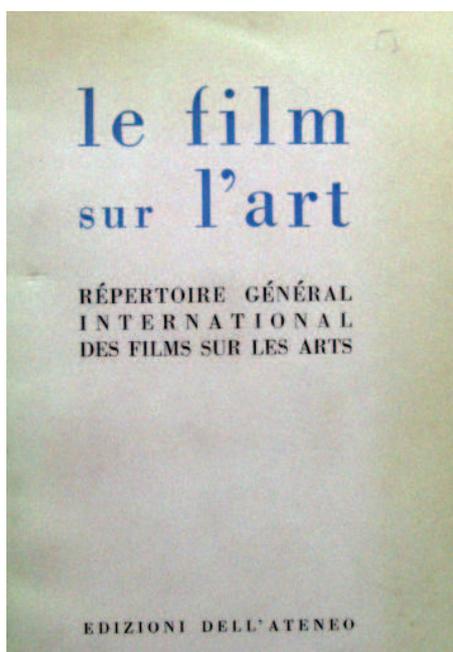
due guerre e lascia più ampio spazio alla politica dell'Unesco in termini di circolazione dei film e di adesioni internazionali secondo quanto stabilito dagli accordi di Firenze del 1950. L'unico altro saggio è quello di Denis Formann, allora neo-eletta presidente della FIFA mentre Venturi - sempre insieme a Léger - passa alla carica di presidente onorario. Nessun saggio, con l'eccezione di una brevissima introduzione di Ragghianti sulla natura del Comité e sul CIDALC, accompagna invece il *Répertoire général*.

Entrambi i cataloghi del 1953 riportano nelle singole schede i diversi premi assegnati ai film nei molti festival internazionali e solo uno, quello del CIDALC, inserisce anche una minima bibliografia sulla fortuna critica delle opere. Un segno evidente di come la politica di divulgazione attraverso i festival rappresentasse una delle iniziative più riuscite e meglio concretizzate in materia. Lo stesso Ragghianti, oltre a ringraziare il Ministero degli Esteri e le varie ambasciate d'Italia che avevano contribuito attivamente al reperimento di informazioni nei singoli paesi, elogia il sostegno e l'aiuto proveniente dalla Biennale di Venezia. Biennale che, sempre nella collana dei "Quaderni", aveva pubblicato nel 1950 un proprio catalogo dei film sull'arte di 464 titoli a cura di Mario Verdone, poi riprodotto pochi mesi dopo anche sulla rivista "Bianco e Nero".

Dalla Biennale, e più precisamente da Umbro Apollonio, era arrivata anche l'idea più completa e lucida su come impostare questi cataloghi. Come membro del Consiglio direttivo della FIFA, Apollonio aveva espresso la propria visione al momento di pianificare il lavoro per il *Panorama 1953* curato da Bolen.

Lunga e laboriosa è stata la discussione su una futura pubblicazione di un catalogo dei film d'arte. Si trattava di riunire in un volume i due numeri di "Les Arts Plastiques" con i necessari aggiornamenti

e con le illustrazioni già pubblicate sulla rivista. Da ultimo è prevalsa la tesi, da me ampiamente sostenuta, che se si doveva affrontare una spesa, questa doveva essere ben impiegata per fini esemplarmente culturali: ovvero pubblicare un catalogo ragionato dei film sull'arte editi finora contenente, per ogni film, una scheda informativa sul contenuto, sul carattere didattico, biografico, critico etc., che metta in rilievo soprattutto se ci sono errori storici o filologici o attribuzionistici nel materiale presentato. Illustrato non con fotogrammi, che in casi simili dicono sempre nulla di più di una semplice fotografia dell'opera d'arte ma con fotografie che documentino la lavorazione del film, i mezzi tecnici impiegati e così via. La lavorazione di questo catalogo è riservato a "Les Arts Plastiques" come omaggio della proprietà del catalogo stesso.¹¹³



37. Frontespizio del catalogo del Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs CIDALC di Firenze, 1953.

Una compilazione così accurata, che se portata a termine avrebbe veramente prodotto uno strumento di grande utilità, non fu poi portata a compimento. Anzi, considerando che, a differenza del lavoro intrapreso da Ragghianti, la FIFA aveva già un'ottima base di partenza nei due cataloghi precedentemente pubblicati, questo terzo prodotto non sembrava dare prova di grande impegno.

113 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, cit., qui p. 2.

Il CIDALC si avvicinava maggiormente ai precetti di Apollonio anche se, nonostante i canali di reperimento delle informazioni che abbiamo menzionato, lo stesso Ragghianti sottolinea la forte difficoltà di redigere cataloghi del genere derivata da pesanti carenze di base:

Faute de cinémathèques bien organisées, faute d'archives de films sur les arts, faute de bureaux d'information nationaux et internationaux, faute enfin de précédents en cette matière, la production des films sur l'art s'est révélée bien souvent dans son caractère malheureusement éphémère.

Les Maisons de production, les Auteurs mêmes n'ont parfois qu'une très faible mémoire des œuvres qu'ils ont réalisés ou édité, n'en possèdent pas de copies et ne savent comment diriger les recherches des intéressés. En conséquence, nous nous sommes bornés à enregistrer dans ce Répertoire seulement les films dont l'existence est sûre, en excluant tous ceux dont on a pu retrouver la trace, mais qui se sont dérobés jusqu'à présent à nos recherches cependant très diligentes et suivies. Cela vaut surtout, bien entendu, pour les films antérieurs à 1945.¹¹⁴

Si tratta a ogni modo di tre cataloghi che aiutano il lettore a orientarsi in un universo spesso sommerso, e che risultavano strumenti comunque indispensabili all'attività pratica degli archivi americani e europei come quello che abbiamo visto istituirsi ad Amsterdam. Ma anche di altri, nati da iniziative più circoscritte, come quello di Roma, progettato durante il congresso di Firenze del 1950 a opera del CIDALC e affidato

114 CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Introduction*, in *Le film sur l'art. Répertoire general international des films sur les arts*, a cura del Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs CIDALC, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953, pp. VII-X, qui pp. VIII-IX.

alla direzione di Mario Verdone. I cataloghi rappresentano quindi uno strumento importante nonostante le incompletezze e le diversità di metodo opportunamente rilevate da Bowie.

Each of these guides bears the imprint of an official or semi-official organization interested in fostering the arts. They all provide the desired historical, technical and administrative information. Like all such publications, they are obsolete as soon as they appear, but this is less of a disability than appears at first, since the films themselves are so slow in becoming available. As far as the descriptions of the films are concerned, with a few exceptions they are brief and leave room for a good deal of guessing. In varying degrees, each editor indicates his reluctance to offer graded evaluations. Even if we used the three guides to supplement one another, we should still be very far from a composite Guide Michelin to the film on art.¹¹⁵

Queste tre pubblicazioni, al di là della loro importanza pratica e funzionale nel mettere a disposizione del pubblico interessato strumenti importanti per la conoscenza dei film e il loro reperimento, testimoniano altresì l'avvenuta formazione di un panorama istituzionale attorno al film sull'arte.

115 BOWIE, *About Films on art...* cit., p. 30.

PREGIUDIZI E RESISTENZE: UNA REALTÀ TRA LE RIGHE DI
HAUSER

A questa data, dunque, possiamo affermare che l'interessamento iniziale delle strutture museali aveva trovato anche in Europa negli archivi cinematografici un potenziale interlocutore e nel cinema un potenziale strumento di approccio all'opera d'arte. Ma non solo: attraverso questo canale ci si preoccupava di fornire nuove competenze tecniche, nuove attenzioni di natura sociologica verso le attitudini del pubblico e nuove tipologie di documentazione storica che potevano tradursi in futuri contenuti espositivi. Si tratta certo di un progresso che non era facile mettere alla portata di tutti, a causa di molti problemi organizzativi, a cominciare dalla carenza di adeguate infrastrutture, che non consentirono di raggiungere tutti gli obiettivi previsti. Ma ciò che si concretizza nei cinque anni che vanno dal 1948 al 1953 sono proprio le infrastrutture essenziali allo sviluppo di un coinvolgimento su larga scala degli ambiti storico-artistici in questa nuova via d'espressione. Se i risultati a livello pratico non saranno così visibilmente rivoluzionari, tanto da determinare la scomparsa delle prime iniziative istituzionali nel giro di un ventennio, è altresì vero che questa direzione di sviluppo continuerà a progredire lentamente ma in maniera costante.

Ma l'accoglienza da parte degli storici dell'arte e dei musei era davvero così aperta ed entusiasta come potrebbe apparire, in un primo momento, dal panorama finora tracciato? Si trattava veramente di risolvere il problema unicamente sotto l'aspetto pratico della distribuzione e, come abbiamo visto dal caso ricordato da Magdeleine Hours, della competenza nell'uso delle apparecchiature tecniche?

Come possiamo giustificare in questo caso la constatazione di Sabine Lenk, direttrice del Filmmuseum di Düsseldorf, di una forte resistenza dei musei a utilizzare il film al proprio interno ancora negli anni Ottanta?

Le opposizioni e le incertezze erano purtroppo molte. Oltre ai pochi fermi dinieghi, che serve comunque prendere in considerazione, le difficoltà provenivano da una diffusa situazione di ambigua accettazione del fenomeno. L'esempio più rappresentativo di questa ambiguità può essere trovato in riferimento a Arnold Hauser con cui Francis Henry Taylor, direttore del Metropolitan Museum of Art, introduce al pubblico il catalogo curato da Chapman nel 1952. Taylor vi fa riferimento al fatto che in *Storia sociale dell'arte* l'ultimo capitolo sulla contemporaneità ha per titolo *The Film Age*, tradotto in italiano con il riduttivo titolo di *Nel segno del film*¹¹⁶. Vi si traccia la più recente ricerca dell'arte contemporanea sulla base dei postulati dati dalla coscienza di una società di massa nell'ottica dei grandi flussi politici di inizio '900. Una situazione che Hauser considerava gravitare attorno a più coppie contrastanti di approcci secondo l'idea di una *coincidentia oppositorum*: i terroristi e i retori, l'esperienza culturale e l'esperienza originale, cubismo e surrealismo, il razionale e il mistico, l'Occidente e l'Oriente. A una vera e propria mania di totalità – che più ritroviamo nell'orfismo – fa eco l'abolizione del contenuto nell'arte¹¹⁷. Secondo lo studioso [...] il duplice senso, il

116 ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. IV, 1951, tr. it., Torino, Einaudi, 1956.

117 Ivi, pp. 346-398. All'interno di una prospettiva di negazione dei valori di un estetismo, attenta a costruire espressioni che distruggessero i tradizionali valori pittorici, il sentimento nella perfezione dell'immagine, la melodia e la tonalità, Hauser fa sua la distinzione proposta dal critico letterario Jean Paulhan. Secondo quest'ultimo, all'interno di questa nuova situazione culturale, spiccano due principali atteggiamenti: un primo - composto da romantici, simbolisti e surrealisti – detto dei “terroristi”, che vorrebbe la distruzione delle strutture convenzionali e che trova rifugio nel concetto di ispirazione pura; un secondo – detto dei “retori” – che accetta il prezzo della

doppio fondo dell'esistenza, l'insidia, la seduzione che per l'intelletto umano si cela in ogni singolo fenomeno della realtà non furono mai così intensamente sentiti»¹¹⁸. Tanto a livello psicologico che fisico, si fa strada un nuovo concetto di tempo basato sul principio della simultaneità e, di conseguenza, sulla possibilità di darne una rappresentazione spaziale. E il cinema sembra poter incarnare al meglio la nuova espressione che soddisfa questi nuovi postulati teorici¹¹⁹.

C'è in Hauser l'acquisita consapevolezza che il cinema non raccoglieva in sé tutte le arti, di cui non poteva essere assolutamente considerato la sintesi ideale, ma convogliava le nuove esigenze espressive che la civiltà contemporanea andava maturando. Anch'esso presentava del resto fin dalla sua nascita, come abbiamo visto in precedenza, un bipolarismo sul modo di concepire le proprie finalità, incarnato dal noto contrasto tra i Lumière e Méliès. Anche il cinema viene insomma subito connotato da una sua qualità di arte, che risponde alla nuova concezione di una società di massa.

La conoscenza tra i mezzi tecnici del film e le caratteristiche del nuovo concetto del tempo è così perfetta, che si è portati a pensare i modi temporali dell'arte moderna come nati dallo spirito della forma cinematografica e a vedere nel film la forma d'arte tipica

convenzionalità in quanto riconosce che lingua e tradizione non sono altro che «forma "logora" e perciò stesso chiara e immediatamente comprensibile» (ivi, p. 355). Dall'inconciliabilità del malessere esistenziale che crea *terroristi e retori*, si sviluppa una logica basata su questo tipo di analisi oppositiva.

118 Ivi, p. 362.

119 Ci permettiamo di non entrare ora nel merito della riflessione dal punto di vista del nostro interesse sul film sull'arte ma di rinviare tale aspetto, al pari di come è stato fatto davanti al problema del colore nel film, al momento in cui dovremo valutare le proposte di lettura fatte a opera di storici d'arte e cinematografici nel contesto del nostro argomento.

dell'attuale momento storico, anche se non la più valida sul piano estetico.¹²⁰

Proprio quest'ultima affermazione della scarsa validità sul piano estetico, che non crediamo di poter condividere, ci permette di ritornare a una delle premesse fondamentali che più abbiamo voluto mettere in luce all'inizio di questo capitolo: il formarsi progressivo di un nuovo modo di percepire la realtà, imputabile al ricorrere a nuove tecniche espressive e di comunicazione e alle loro più peculiari particolarità. Particolarità che finiscono per rappresentare alcuni dei tratti distintivi e di unicità di una determinata generazione. Era proprio questa la più interessante prospettiva che si andava mettendo in luce nella politica dell'Unesco a partire dagli inizi degli anni Cinquanta e che studiosi come Edgard Morin o René Berger formularono in maniera compiuta da lì a pochi anni.

Il punto di vista di Hauser, va sottolineato, compare fulmineo e imprevisto, senza esplicitare sino in fondo i perché della sua posizione. Senza riconoscerlo per un'autonoma estetica, il cinema di Hauser finisce per essere solo una settima arte con un'estetica meno attraente. In questo esempio del comportamento di Hauser si poteva ritrovare l'atteggiamento di molti, forse anche quello di Francis Henry Taylor del Metropolitan.

Ciò che poteva riemergere nuovamente a sfavore della cinematografia erano gli argomenti legati alla componente meccanica che genera le forme di quest'arte o la preoccupazione di una semplice riproducibilità di fronte all'unicità e alla fisicità dell'opera fuori dalla cinematografia.

Non voglio con questo trascinare il pensiero di Hauser, o dei suoi

120 HAUSER, *Storia sociale...* cit., p. 366.

seguaci, all'interno di un'anacronistica e del tutto implausibile immagine di difensore di un'"arte pura"; non sarebbe possibile, altrimenti, dare spiegazione della sua chiarezza e correttezza di vedute nel descrivere, tra Ruskin e Morris, i problemi culturali della tecnica e la crisi della cultura estetica dell'Ottocento¹²¹.

Il film che ha come soggetto un'opera esprime una sua propria immanenza. Si tratta di un aspetto che in Benjamin era rilevato attraverso il valore espositivo dell'opera¹²². Nel caso del film sull'arte,

121 Cfr. *ivi*, pp. 173-254.

122 L'acuta analisi portata da Benjamin nel 1935 nel suo famoso saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* era nota a tutti coloro che si occupavano di questioni di riproducibilità dell'opera d'arte stessa. È proprio a questo testo fondamentale che tutti gli interventi con un minimo di finalità speculative attingono come al punto di partenza della loro riflessione e quindi come base di conoscenza comune e condivisa. Le osservazioni del filosofo tedesco sulla natura dell'aura nell'opera d'arte, della sua unicità, del valore culturale quanto della sua identità, del suo essere espressione rituale e politica fino al suo valore espositivo dipendono molto dall'apertura offerta dalla concezione di una percezione sensoriale non solo naturale ma storica. Una concezione che Benjamin riprende dalla Scuola di Vienna, e più precisamente da Wickhoff e da Riegl, applicandone però il modello oltre i confini storico-artistici per proseguirne la riflessione speculativa lungo una traiettoria che ne confronti l'applicabilità alla contemporaneità. Ne risulta la naturale attenzione al problema di una definizione con le tecniche: conseguentemente la teoria diviene uno strumento utile a livello pluridisciplinare e mutuabile dall'antropologia come dalla sociologia o dalla stessa storia della scienza.

Anche se i fatti di cui ci stiamo occupando sono per la maggior parte cronologicamente vicini alla data di pubblicazione del saggio, la velocità con la quale questa visione si diffonde in ambiente scientifico, velocità che coinvolge il problema della tecnica, fa sì che il pensiero di Benjamin sia quasi sempre alla base delle riflessioni di nostro interesse. Una delle prove più evidenti è la visione d'insieme dell'opera di André Malraux sul concetto di *museo immaginario* e quella a cui ricorre nel suo già menzionato *Esquisse d'une psychologie du cinéma* del 1939, nel momento in cui deve sostenere l'indipendenza di quelle arti inseparabili dal proprio mezzo meccanico di espressione che sono espressamente destinate alla riproduzione (MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie...* cit., p. 24).

I diversi punti di vista attorno al film sull'arte e alle sue potenzialità rappresentano livelli di analisi insieme più avanzati e circoscritti rispetto alle osservazioni di Benjamin e, allo stesso tempo, basati su di esse per molti dei presupposti fondamentali. Mi sembra quindi dispersivo dover ritornare su quanto affermato in *L'opera d'arte al tempo...* ogni qual volta questa venga messa in causa. Sono invece dell'opinione che, all'interno del contesto di cui ci occupiamo, il testo di Walter Benjamin possa essere in ogni momento un utile punto di ritorno per differenti

dove si impone un serrato confronto tra opera cinematografica e opera d'arte, l'aura non impedisce di godere della qualità artistica espressa attraverso forme di riproduzione totale o parziale di un originale. Il peso negativo di un confronto dipende dalla qualità artistica raggiunta dalla riproduzione. Anche sotto questo aspetto deve essere contestualizzata l'idea di Malraux di un "museo senza pareti" dove i media giocano l'importante ruolo di implementare la comprensione dei problemi artistici offrendosi come un occhio tutt'altro che innocente, ma piuttosto carico di conoscenza e di ricerca.

Cosa possa voler dire tutto ciò da un punto di vista pratico a proposito del film sull'arte è ben espresso nella rapida panoramica delle sue difficoltà pratiche a opera di Paul Haesaerts, uno dei più noti e principali interpreti degli anni presi in esame da questa ricerca:

Alcuni ostacoli possono tuttavia contrastare lo sviluppo del film sull'arte. Il primo è quello che incontrano quasi tutti i tentativi di usare il cinema come strumento di cultura, al di fuori delle finalità mercantili. Si tratta delle difficoltà finanziarie, che nella nostra società, proprio quando le possibilità finanziarie sono aumentate al massimo, continuano paradossalmente a ostacolare, e spesso a soffocare, ogni tentativo disinteressato.

Il secondo ostacolo, legato al primo, è la cattiva qualità. Il film

riflessioni individuali. Credo tuttavia sia utile distinguere due semplici categorie di approccio che dipendono unicamente dalle intenzionalità con cui si ricorre al testo per formulare la propria ipotesi: la prima a difesa di una situazione che mette a rischio una precisa idea di identità dell'opera e, conseguentemente, della sua aura; la seconda che ne accetti più o meno passivamente l'idea di una continua e progressiva metamorfosi.

In ultimo, è mia intenzione considerare con maggiore interesse quelle visioni che si sono formate autonomamente rispetto al pensiero di Benjamin perché a lui precedenti o contemporanee per procedere a eventuali confronti.

sull'arte è una preda facile per registi poco esigenti. Gran parte di ciò che è necessario per fare un film è stato realizzato dai creatori degli oggetti, dei dipinti, dei monumenti, delle sculture che ne costituiscono la materia prima. Un minimo di risultati è già garantito, e ci vuole da parte del regista un raro grado di incompetenza artistica per arrivare ad offuscare del tutto la bellezza che presenta. Nel territorio di cui ci occupiamo, l'attività del cineasta diventa facilmente sacrilegio. Sacrilegio, certo, di fronte all'opera d'arte, ma sacrilegio anche di fronte all'opera cinematografica che avrebbe potuto essere realizzata, perché è in qualche modo criminale sciupare un soggetto.

Il pubblico, d'altronde, confonde facilmente il valore di un genere, in questo caso il film sull'arte, con il modo in cui è trattato. Si può tuttavia sperare che, migliorando la qualità, alla quale anche un pubblico senza cultura è sensibile, magari inconsapevolmente, il film sull'arte, già affermato, conoscerà in avvenire un'accoglienza sempre più larga.¹²³

L'attenzione al rapporto tra il film e il suo soggetto, l'opera d'arte, non è anzitutto solo un problema di rispetto, affinché l'originale, sempre l'opera d'arte, non venga fruito in modi completamente inconcepibili rispetto a ciò che un Michelangelo o un Rubens avrebbero potuto immaginare. Questo problema era stato posto pubblicamente nel 1935, quando Auguste Baron aveva chiesto e ottenuto il permesso d'introdurre una ripresa nel Salon Carré del Louvre per riprendere *Le nozze di Cana* del Veronese. Si sollevarono molte voci discordanti che sembravano avere allora proprie ragionevoli motivazioni.

123 PAUL HAESAERTS, *La critica per mezzo del cinema*, 1953, in *Catalogo della IX Mostra internazionale del film sull'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1970, pp. 57-60, qui p. 58.

Mais enfin, s'il devait être interdit de jeter sur l'œuvre d'art un regard nouveau, ce serait, en fin de compte, l'arrêt de toute critique artistique ou littéraire vivante. Le propre des chefs-d'œuvre est qu'ils portent en eux une vie que leurs auteurs ont pu y déposer sans en avoir conscience; il y a dans l'art une sorte de présence prophétique de l'avenir, qui explique qu'on puisse trouver dans l'histoire de la peinture la préhistoire du cinéma, et qui explique aussi que le XXème siècle ait pu trouver dans Racine tout ce qu'il y a trouvé, et dont probablement Racine n'était pas conscient.¹²⁴

Se dovessimo applicare in modo credibile il principio di coerenza della visione dell'osservatore a quello concepito dall'artista ci troveremmo subito nella condizione di dover considerare una serie di

124 HENRI LEMAITRE, *Beaux-arts et cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, 1956, p. 65. Ciò che venne contestato all'iniziativa di Baron fu proprio la legittimità di sottoporre l'opera d'arte a uno sguardo per il quale essa non era stata prevista. L'artista concepisce infatti l'opera in rapporto alle condizioni di fruizione che ne potrà avere lo spettatore, su cui governano alcune leggi della visione. L'artista deve poter avere il controllo sul rapporto fisico tra l'opera e lo spettatore. La storia dell'arte, specie per la scultura, è piena di esempi. Il Rinascimento, come già la statuaria classica, muta all'occorrenza i rapporti tra le membra in funzione dell'ottica di osservazione: ne è un esempio il cosiddetto *Zuccone* di Donatello per il campanile del Duomo di Firenze. Ma anche le stesse proporzioni, pur all'interno del sistema di rappresentazione trascendente del Gotico, dove ha valore di priorità il contenuto della rappresentazione, considera l'importanza dell'impatto visivo del pubblico al quale è rivolto. Le obiezioni dunque si rivolgevano alla differenza delle leggi che regolano l'occhio umano, soprattutto nel percepire il senso relazionale complessivo dell'opera; principi che sopravvivono nei giganteschi *San Cristoforo* della tradizione tanto nordica quanto ispanica. La visione della macchina da presa, diversa da quella dell'occhio umano, registra in ogni caso secondo un'ottica programmatica umana. Ha quindi ragione Lemaitre nell'affermare che ciò che viene gettato sull'opera è un nuovo sguardo eseguito pur sempre dall'uomo per mezzo di un'apparecchiatura. Potenzialità e limitazioni dell'immagine, così come essa viene catturata, continuano a essere frutto di una rielaborazione umana a livello dei significati. Per questa ragione è da considerare un nuovo mezzo per esercitare la critica. Così, per ritornare alle parole di Paul Haesaerts, possiamo sbagliare nell'interpretare la rappresentazione della scena allo stesso modo in cui possiamo sbagliare un approccio visivo all'opera attraverso la macchina da presa.

mutamenti pratici, primo fra tutti quello dell'illuminazione elettrica, che metterebbero in evidenza la natura fortemente teorica del nostro presupposto. E l'illuminazione elettrica, realtà alla quale tutti noi siamo a volte inconsciamente abituati, rappresenta per il cinema e la fotografia un espediente espressivo fondamentale. Lemaitre, per dimostrare le potenzialità di ricercare attraverso un *regard nouveau*, cita un secondo caso, occorso a due anni di distanza da quello di Auguste Baron con *Le nozze di Cana*. Si tratta delle riprese di Paul Heilbronner che hanno come soggetto le tombe medicee di Michelangelo in San Lorenzo a Firenze, e in particolare la *Nocte*, realizzate attraverso l'uso dei riflettori. Non rispettando la visione di penombra naturale della cappella sfruttata invece dall'artista la cinepresa registra un'intensità dell'opera assicurata da una luce studiata per esaltarne «l'intensité du drame nocturne qui modèle sa forme et ses traits»¹²⁵.

Anche questo secondo esempio rimanda a quanto detto da Haesaerts quando considera la responsabilità del regista in termini di "autore". L'analisi a cui ricorre il regista a proposito delle scelte che l'autore, l'artista, ha eseguito sui molti soggetti che verranno ripresi determinano la qualità del film come opera a sé stante. Indipendentemente dal fatto che il film parli di architettura razionalista o di codici miniati, attraverso l'immagine stessa, e da lì lungo tutti i diversi rapporti che un'immagine può creare con le altre, l'autore del film può contribuire a una nuova conoscenza dell'artista e dell'opera. In questo caso, l'unico vero rapporto che esiste tra il

125 Ivi, p. 66. [...] on n'avait jamais si bien vu que c'est là la figure même de la Nuit, car il ne s'agit pas seulement de la ténèbre naturelle, mais aussi de la ténèbre humaine. Dans le cas de cette Nuit de Michel-Ange, il apparaît que le projecteur du cineaste ne saurait restituer l'émotion de la vision directe, telle qu'elle a été voulue par l'artiste; mais il n'est pas pour autant infidèle à l'œuvre, puisqu'il en extrait un secret qui reste fermé à l'œil naturel».

film d'arte e l'opera originale è quello tra diverse concezioni di due opere diverse. Lo stesso tipo di legame che può esserci, per esempio, tra le parole di Proust e il portale della Cattedrale di Reims. Altre volte il regista vorrà concentrare tutte le sue energie sull'artista e il film avrà quindi un rapporto di derivazione nei confronti dell'opera d'arte. I film sull'arte possono quindi essere, come vennero definiti in ambito della FIFA, opere al secondo grado per questo rapporto di tipo conoscitivo impostato nei confronti del soggetto d'indagine. A questo punto potremmo anche domandarci se l'artista abbia avuto o meno coscienza di tutte le relazioni formali che il critico può attribuire a una sua opera.

On en doute. Et je ne crois pas, pour ma part, que Rubens par exemple avait, déductivement, un sens de la composition aussi aigu que la thèse cinématographique de Haesaerts nous la démontre. Là où le critique procède par déduction, pour démonter pièce par pièce ce qu'on pourrait appeler le système du chef-d'œuvre, l'artiste créateur procédait, lui, probablement par instinct. Et c'est là sans doute l'essence du génie.¹²⁶

Abbiamo quindi visto come la finalità distingue questi film da quelli creativi, di ricerca artistica. Nella prospettiva di un film “di secondo grado”, purtroppo, l'elemento razionale dello scopo e quello creativo, che presuppone una libertà di formulazione, coesistono in modo programmatico. Ed è probabilmente questo il vero motivo per cui non si può giungere alla netta separazione dei due generi come, una volta scelti quali termini convenzionali “film on art” e “art film”, non si potrà affermare l'opportunità dell'uno sull'altro se non per un semplice fatto di consuetudine.

126 BOVAY, *Le musée vivant...* cit., qui p. 147.

SECONDA PARTE

IL FILM SULL'ARTE E LA
MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL CINEMA DI VENEZIA

L'INIZIO DEL FESTIVAL DOPO LA GUERRA

Come è stato più volte accennato, i molti festival internazionali di cinematografia nati tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta costituivano il contesto ideale dove presentare la produzione di film sull'arte. Possiamo considerarli non soltanto come un luogo naturale per mettere a confronto interessi di pubblico, produttori e distributori, ma anche come palcoscenici dai quali dare conto di differenti approcci e di interessi paralleli al più generale taglio cinematografico, e ancora come agorà dove sviluppare il dibattito speculativo approfittando del richiamo esercitato da queste manifestazioni su una diversificata e cosmopolita *intelligentsia*.

Dal punto di vista degli interessi dei festival e, quindi, delle scelte di chi questi festival amministrava e gestiva, due generi di fattori furono ritenuti determinanti nel convenire sull'utilità di concedere spazi ed energie alla realizzazione di eventi collaterali come quello del film sull'arte. Come prima cosa le esigenze del conflitto bellico, dalla propaganda alla documentazione dei teatri di guerra, avevano dato vita a una considerevole produzione documentaristica con la quale persino il grande pubblico aveva familiarizzato e che trovava ora una continuità di utilizzo nelle nuove esigenze universaliste di costruzione di una cultura di convivenza e di pace. Questa prima condizione favoriva, come abbiamo visto, un reale interesse da parte dell'Unesco e dei singoli governi creando, ed è questo il secondo punto, una disponibilità a collaborare alla realizzazione degli stessi festival da parte delle istituzioni dei diversi stati, utilizzando così finalmente quei canali privilegiati per la circolazione dei prodotti culturali che abbiamo avuto modo di menzionare.

La Mostra Internazionale del Cinema di Venezia rappresenta probabilmente l'esempio più sintomatico della situazione che andiamo descrivendo. Come nessun altro festival, a Venezia vediamo nascere e svilupparsi numerose collaborazioni con tutte quelle associazioni internazionali non governative che operavano attorno alle direzioni guida impartite dall'Unesco in aggiunta, naturalmente, a un diretto rapporto con l'Unesco stesso. Prendono così corpo molte manifestazioni parallele interessate al film per ragazzi o al cinegiornale, a mostre sulla tecnica o all'editoria cinematografica; tutte iniziative che avremo modo di considerare relativamente al nostro argomento. Per quanto riguarda il film sull'arte, il genere raccoglie anche il naturale interesse della Biennale d'arte figurativa, con la quale andrà progressivamente creando una forma di inevitabile simbiosi. L'unicità che Venezia rappresentava rispetto alle realtà degli altri festival internazionali partiva proprio dalla compresenza della Biennale d'arte e, quindi, dalla possibilità di portare a sé un pubblico variegato e appartenente tanto all'ambiente cinematografico quanto a quello artistico. E tutto questo senza lo sforzo di dover creare specifici appuntamenti dedicati, col rischio di dar vita soltanto a "cattedrali nel deserto", come altrove spesso accade, ma inserendo le iniziative all'interno di un'attività ormai consolidata e di grande risonanza mondiale.

Il contesto dei festival internazionali risulta in ogni caso un terreno di indagine inevitabile per poter delineare una pur approssimata traiettoria storica di un genere che, come abbiamo più volte sottolineato, conviveva con il grave problema d'una disattenta distribuzione dovuta al suo scarso interesse commerciale. La Biennale di Venezia e la storia delle sue iniziative rappresenta, in virtù delle premesse appena delineate, una situazione esemplare dalla quale osservare i principali avvenimenti, incontrare la produzione più

rappresentativa del genere, intersecare le vicende che coinvolsero anche gli altri festival e le loro programmazioni, aprire parentesi su realtà istituzionali a livello nazionale e internazionale per poi ridirezionarsi alla volta di Venezia per continuare a seguirne gli sviluppi¹²⁷.

Il contesto veneziano offre, prima di tutto, un festival che, dal 1932,

127 Questa visione ha da sempre rappresentato l'idea di fondo di questo studio. Non è purtroppo vero, però, che gli interessi di ricerca e i conseguenti approfondimenti siano nati da informazioni ottenute attraverso lo studio della documentazione relativa alla Biennale. Anche se questo era in un primo tempo il naturale percorso "logico" che si pensava di seguire, la difficoltà di accedere ai materiali documentari conservati presso l'ASAC di Venezia ha fatto sì che tutto il mio lavoro abbia finito per avere un obbligato tragitto *à rebours*. La ricerca ha quindi dovuto dotarsi di un'importante fase di lavoro a livello internazionale nella quale sono potuto venire in possesso di tutta una serie di informazioni che comprovavano l'esistenza di una copiosa serie d'iniziativa e attività nell'ambito della mostra di Venezia. Quando successivamente mi è stato possibile prendere visione dei materiali custoditi in ASAC, ho potuto dare prova documentaria di ciò che i diversi archivi di Londra, Bruxelles, Parigi e Amsterdam lasciavano supporre. A causa di questo obbligato incedere non ho potuto purtroppo seguire certi approfondimenti che si sono messi in luce solo in un ultimo momento e che, paradossalmente, interessano più la situazione italiana di quella internazionale. L'esempio più evidente è dato dai molti interventi di conferenze o presentazioni di proiezioni e retrospettive che non hanno lasciato apparente testimonianza per quanto se ne può constatare da realtà archivistiche poco organizzate e che potevano essere ancora ricercate direttamente presso i singoli fondi documentari dei protagonisti. Interventi che possono potenzialmente emergere dunque dalle carte di Lionello Venturi piuttosto che da quelle di Longhi o Pasinetti una volta avuta la testimonianza di una loro partecipazione ufficiale in un determinato contesto e periodo. Interventi non pubblicati, quindi inediti, che furono però dibattuti davanti a un determinato pubblico e che esprimevano forse singolari punti di vista in seguito ripresi. In sostanza, oltre il complesso delle pubblicazioni, non è stato possibile procedere a un confronto accurato sulle origini di determinate vedute. In altri archivi, ad esempio il British Film Institute di Londra, è stato possibile rinvenire anche interventi pubblici dattiloscritti che, se non trovarono pubblicazione, possono ancora testimoniare particolari posizioni di pensiero. Non paradossale ma consequenziale è quindi il fatto che attorno a una storia non ancora scritta del film sull'arte si può ipotizzare con fiducia che dai materiali d'archivio gli studiosi potranno dar vita a interessanti panoramiche meno incentrate, a tutto vantaggio di nessuno, sulla situazione italiana. Restano comunque preziosi gli studi che l'Archivio Storico della Biennale di Venezia dette alle stampe in quegli anni sulla storia del festival, primi fra tutti quelli di Flavia Paulon che avrò modo di citare più volte nel corso di questo capitolo. A loro devo la possibilità di un mio primo orientamento e la paradossale situazione di trovarmi ad affrontare in ultimo quello che doveva essere il mio punto di partenza più naturale.

intrattiene rapporti con le realtà cinematografiche dei principali paesi interessati a questa industria o con una propria tradizione. Una situazione che venne subito rimessa in attività appena terminata la guerra. Il più forte interesse, come in ogni nuova rinascita, arrivava direttamente dalla realtà locale, vuoi per un'idea di ritorno rapido alla normalità, vuoi per la necessità di fare in qualche modo ripartire anche un'economia del turismo organizzata a partire dagli anni della Belle Époque.

Nel 1932 il conte Giovanni Volpi di Misurata aveva investito nel progetto di una mostra cinematografica, per incentivare l'aspetto turistico-alberghiero seguendo in ciò la buona idea, in tutto appoggiata dal segretario generale Antonio Maraini¹²⁸, di Fernando De Feo, allora segretario generale dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa appartenente alla Società delle Nazioni di Ginevra ma con una propria sede a Roma, ossia quella di dare vita a questa nuova manifestazione. Gli intenti e i principi guida dell'iniziativa che Flavia Paulon riporta nella sua visione storica, almeno per quanto concerne gli interessi internazionalistici di De Feo e le condizioni ideologiche nazionali dell'Italia fascista di allora, sono volti a dare riconoscimento alla produzione di livello

128 Le tre figure, Volpi di Misurata, Maraini e De Feo, rappresentano bene le tre aree di interesse attorno al destino della mostra cinematografica a Venezia. Il primo, come altri grandi industriali cittadini era interessato a un incremento di attività e servizi al quale legare il proprio nome e rappresenta a pieno lo spirito di iniziativa territoriale riscontrabile attorno alla nascita di tutti i festival poi proposti. Maraini, invece, appartiene alla struttura burocratica fascista e ne incarna a pieno l'ideologia propagandistica come pure l'apparato organizzativo culturale; apparato che, per quanto politicamente strumentalizzato, aveva una sua funzionalità e all'interno del quale la cultura seppe anche farsi dissidente al Regime stesso nei Guf. (Per una panoramica della figura storica di Antonio Maraini nel contesto della struttura del sindacato fascista si veda SILENO SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000). Fernando De Feo, infine, rappresenta quelle aspettative internazionaliste e di circolazione di idee e materiali attraverso le quali questa ricerca ha scelto di dare una lettura agli avvenimenti di nostro interesse della mostra di Venezia.

artistico e culturale, a incrementare la piccola produzione, di per sé già “sperimentale” perché ancora fortemente semi-amatoriale sotto molti punti di vista, e a creare spazi per lo sviluppo di una critica cinematografica¹²⁹. Quanto questi precetti fossero chiari in De Feo è viceversa cosa da confutare. Che questo fosse lo spirito col quale la Paulon percepì questi avvenimenti con la sua esperienza lavorativa per la Biennale iniziata nel 1935 è naturalmente, di per sé, un dato che rende credibile l’interpretazione. Forse non casualmente, un tale spirito sembra perfettamente trasponibile anche al primo periodo del dopoguerra quando si trattò di ricominciare la Mostra del Cinema di Venezia. Come la Paulon, infatti, altre persone avevano seguito con il proprio impegno le sorti della Mostra del Cinema fin dagli esordi, primo fra tutti Francesco Pasinetti, e con il loro impegno avevano ritagliato in quei pochi anni gli spazi per coltivare una tale ambizione. Il 1945 rappresenta così la prima vera occasione per fare un bilancio utile dell’esperienza in funzione della difesa e rinascita di questa pur particolare realtà culturale.

Rispetto alle facilitazioni che avevano accompagnato la sorte della prima iniziativa, questa volta albergatori e attività turistiche avevano poco da ricavare nell’immediato dalla situazione. Le camere degli hotel erano per buon numero occupate dal Comando Alleato, il pernottamento in città posto sotto controllo e pure le imbarcazioni ormeggiate o alla fonda avevano poco del vacanziero, per quanto la presenza degli incrociatori alleati dovesse assumere e rivelare un suo proprio tono rassicurante dopo un’occupazione o, alla meglio, una confusa guerra civile.

Il panorama internazionale, poi, aveva iniziato a vacillare ben dieci anni prima, per interrompersi nella stretta del Patto d’Acciaio. Poco

129 Cfr. PAULON, *La dogaressa ... cit.*, pp. 9-14.

dopo la Liberazione si era dato vita a un convegno italo-francese della cinematografia che aveva posto i primi nuovi ponti per la collaborazione e l'informazione. Questo incontro può considerarsi una "riapertura dei lavori" che spinse a convocare una prima riunione per la preparazione del Comitato organizzatore della Mostra con lo scopo di gettare immediatamente le basi per l'organizzazione di convegni con Inghilterra, Stati Uniti e Svizzera «... sul tipo di quello già avvenuto con la Francia, convegni che devono costituire un'iniziale presa di contatto col mondo cinematografico esterno del dopoguerra e che porterebbero successivamente all'organizzazione dell'annuale Mostra del Cinema»¹³⁰. Nel 1946, con Giovanni Ponti come presidente della Biennale e il conte Elio Zorzi quale direttore della manifestazione, si procede alla nomina di una sottocommissione eletta direttamente dal Governo dove vengono coinvolti Massimo Bontempelli¹³¹, che risiedeva a Venezia da prima della guerra,

130 ASAC, Fondo Cinema, *Memoria delle riunioni preparatorie del Comitato per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica del 24 ottobre in vista della riunione del 26 ottobre 1945*, dattiloscritto, CM 12, fascicolo "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, pp. 1-2, qui p. 1.

131 L'importanza del pensiero di Massimo Bontempelli, intellettuale di primissimo piano durante quasi tutto il periodo fascista, è tanto contraddittoria quanto lo spessore del personaggio stesso. Sostenitore di una corrente magica dell'espressione fatta di primitiva spontaneità, difensore del cinema muto e contrario all'istanza verista, Bontempelli ebbe grande popolarità per la sua concezione di un teatro per le masse che sostenne dalle pagine della rivista "900" da lui fondata insieme a Malaparte. Ed è proprio questa visione della "folla oceanica" tipica del Regime che Maraini riprese nel discorso inaugurale della Mostra del Cinema di Venezia (Cfr. PAULON, *La dogaresa...*, cit., p. 11). Anche se considero sempre il teatro e il cinema come due arti completamente diverse perché fondate l'una sulla parola e l'altra sull'immagine, giunge a metterli spesso in opposizione sotto il punto di vista sociale. Nel dare consigli ai giovani letterati scriveva: «La decadenza ha questo processo: il poeta decade in scrittore, lo scrittore decade in letterato. Più in basso non si va. Speriamo che il cinematografista – il quale sostituisce magnificamente così il teatro come il romanzo – serva ad affamare talmente i letterati da obbligarli a fare qualche altro mestiere. Ai giovani che vogliono darsi all'arte dello scrivere, consiglio [...] frequentare con attenzione il cinematografista; perché l'arte del cinematografista è la quintessenza dell'arte dello scrivere. Che si può definire: *l'arte di scegliere i particolari*». Salvo riportare in nota della riedizione di questo testo nel 1938: «Non occorre dire che questa è una di quelle

Filippo Sacchi, direttore di “La Lettura del Corriere della Sera” e, come rappresentanti di categoria e poi membri della Commissione giornalisti, che poi giudicò i film in concorso, Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti. Nel primo regolamento composto da questa sottocommissione viene indicato che «oltre ai film a soggetto verrà dato notevole rilievo ai film documentari, artistici, culturali e scientifici»¹³². A rendere però incerto tutto il lavoro di riorganizzazione della manifestazione gravava il carattere provvisorio di ogni carica assegnata a causa della possibile revoca di nomina per decisione della Commissione d’Epurazione che andava pronunziandosi rispetto a coloro che avessero avuto particolare coinvolgimento con il fascismo. Problema che si sollevò per Bontempelli¹³³ ma che riguardava molto da vicino, e per ovvi motivi, anche i dirigenti della Biennale¹³⁴.

cose che pensavo allora e che oggi non penso più. Ma (sia detto una volta per tutte) mi è stato utilissimo averle per qualche tempo pensate» (MASSIMO BONTEMPELLI, *Consigli*, 1927, in *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 17-21, qui p. 17). Per una panoramica più ampia e contestualizzata a livello nazionale sul pensiero di Bontempelli, l’*Fortunato Depero* e Anton Giulio Bragaglia, si veda UMBERTO BARBARO, *La Duse e il film come arte*, in *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di Lorenzo Quaglietti, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 126-136.

132 *VII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica. Regolamento*, ASAC, Fondo Storico, 1946, ciclostilato, CM 12, fascicolo “Sottocommissione”, pp. 1-4, qui p. 2.

133 Infatti, nonostante la rivista “900” diretta da Bontempelli fosse entrata in conflitto con il Regime e Bontempelli stesso, nel 1938, venisse sospeso d’autorità da qualunque attività professionale, nel 1948 fu eletto senatore con le liste del Partito d’Azione. La sua nomina fu però invalidata dal Comitato d’Epurazione in ragione dei suoi trascorsi fascisti.

134 Di questa situazione si lamentava l’anno seguente Zorzi con Vincenzo Calvino, direttore della Cinematografia Italiana, temendo una prossima sospensione di Giovanni Ponti. Una situazione che creava problemi nell’amministrare soprattutto gli interessi internazionali della Biennale di fronte alle cariche istituzionali degli altri paesi (Cfr., ASAC, Fondo Storico, 1947, *Lettera di Zorzi a Vincenzo Calvino del 14 gennaio*, CM 13, fascicolo “Italia”). E dobbiamo ricordare che Ponti era stato anche sindaco provvisorio di Venezia immediatamente dopo la liberazione per mandato del CLN.

TRA FILM TURISTICO E FILM SULL'ARTE: ESPERIENZE
INTERNAZIONALI

L'edizione del 1946 si svolse con regolarità nonostante tutta la serie di difficoltà che tale situazione comportava¹³⁵ e la sua stessa concezione di straordinarietà¹³⁶. Per quanto riguarda i documentari, che fino al 1950 non ebbero nessuna sezione dedicata e furono presentati in concorso congiuntamente ai film a soggetto (anche se poi ebbero dei riconoscimenti a parte), non abbiamo nessuna partecipazione di film esplicitamente interessati alle arti figurative. C'è però quello di Fernando Cerchio, un documentarista di talento che aveva più volte partecipato alla mostra di Venezia e i cui interessi lo portarono più volte a dirigere film sull'arte, alla ricerca delle bellezze di una

135 Per questa e per tutte le altre mostre saranno menzionati unicamente i film reputati d'interesse. Per un elenco riassuntivo di partecipanti, premiati e brevi visioni d'insieme rimando, oltre ai cataloghi ufficiali della mostra, alle seguenti pubblicazioni: FLAVIA PAULON (a cura di), *Il cinema dopo la Guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film* (1946-1956), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1956; CAMILLO BASSOTTO (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario...* cit.

136 Come ricorda la Paulon, la mostra del 1946 era stata prevista come un evento eccezionale e il regolamento adattato a misura della sua straordinarietà. «Venezia era unica, punto franco tra Occidente e Oriente, e tutte le culture, tutte le civiltà, tutte le idee potevano qui incontrarsi, conoscersi e intendersi. E c'era una grande curiosità, un gran desiderio di conoscersi. Il cinema era appunto uno dei mezzi più idonei per riprendere contatto. E così, l'annuncio dato agli Ambasciatori dei diversi paesi [...] così si esprimeva: La Biennale si ripromette di ricominciare la serie delle sue mostre d'arte cinematografica nell'estate dell'anno prossimo. Per quest'anno Venezia ha indotto una Manifestazione, dal Regolamento della quale si comprende ch'essa non sostituisce la ripresa delle normali Mostre internazionali della Biennale, poiché il regolamento non prevede l'invito ufficiale delle nazioni produttrici, ma soltanto l'invito alle singole case produttrici; non prevede l'invio di delegazioni ufficiali da parte di Governi esteri; non prevede la distribuzione di premi internazionali, e non pone infine, per l'ammissione dei film, la clausola della prima visione mondiale assoluta» (FLAVIA PAULON, *Cronaca dei dieci anni dopo (1946-1956)*, in *Il cinema dopo la Guerra...* cit., p.12).

città italiana, Firenze, attraverso panoramiche paesaggiste e dettagli estetici con il documentario *Melodie d'Italia: Firenze* a cui viene assegnata la medaglia di bronzo.

Questa partecipazione non risulta particolarmente interessante ma permette di aprire una necessaria digressione su questo tipo di soggetto, quello della ripresa di una città con le sue bellezze urbane, artistiche e paesaggistiche. Una tipologia che ci consente di prendere in considerazione più di un argomento: il potenziale legame tra il film sull'arte e il documentario turistico; nuovamente il problema dell'interpretazione delle aree di competenza del film sull'arte; in ultimo, più pertinente a questo contesto, il legame tra la Mostra del Cinema e l'ambiente culturale locale che riesce a forgiare e da cui fu a sua volta forgiato dagli uomini che, con il loro lavoro, fecero la Biennale.

Infatti, a cominciare dalla primissima edizione del 1932, si riscontra l'attenzione che questo tipo di soggetto, la città e il suo fascino storico-artistico e culturale, riesce a raccogliere anche tra i registi di film a soggetto più affermati. È il caso di *Assisi* di Alessandro Blasetti ma anche di *Fori Imperiali* di Aldo Vergano e de *I pini di Roma* di Mario Costa.

Se Mario Verdone riconosceva l'importanza di questi primi film turistici per il genere del film sull'arte¹³⁷, dal punto di vista di Umbro Apollonio, questi non rappresentano un motivo di interesse in relazione al film sull'arte.

A Venezia i documentari sull'arte apparvero appena nel 1938 ovvero alla VI Mostra: nel 1932 ci fu soltanto un mediocre *Canterbury*

137 MARIO VERDONE, *Il film sull'arte in Italia*, in "Bianco e Nero", XI (1950), n. 8-9, agosto-settembre, pp. 127-129.

Miniature della Gran Bretagna e qualche lavoro italiano; nel 1934 un francese *Cathédrales de France*; nel 1935 un *Das österreichische Barock* dell’Austria, un *Le mont Saint-Michel* della Francia; e poi cose ancora meno rilevanti. Nel 1938 invece apparve il *Michelangelo* di Curt Oertel, che superava di gran lunga il *Rubens et son temps* di de Laroche Foucault e Fabri presentato dalla Francia.¹³⁸

L’idea della rappresentazione urbana interessa invece da subito un giovane veneziano che stava facendo della sua passione per il cinema l’impegno di tutta una vita a cominciare dalla tesi di laurea, la prima a essere mai stata scritta su questo argomento¹³⁹: Francesco Pasinetti. Dalle pagine de “Il Ventuno”¹⁴⁰, infatti, Pasinetti preannuncia il film di Blasetti¹⁴¹, regista da lui molto amato e al quale riconosce, cosa carica di futuri significati, la capacità di saper rendere il «tono documentario dell’ambiente»¹⁴² anche nei suoi film a soggetto, come

138 UMBRO APOLLONIO, *Il film sull’arte*, in *Il cinema dopo la guerra...* cit., pp. 85-90, qui p. 87.

139 La tesi, che ebbe il titolo *Realtà artistica del cinema. Storia e critica*, come relatore il prof. Giuseppe Fiocco e discussa all’Università di Padova nel 1933, è stata di recente ripubblicata (FRANCESCO PASINETTI, *Realtà artistica del cinema. Storia e critica*, in *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, a cura di Maurizio Reberschak, Roma, Archivio Storico Luce, 2002, pp. 177-317).

140 Per una storia di questa rivista si rimanda al saggio di Leopoldo Petragnoli (*Il Ventuno*, ivi, pp. 69-87) e alla sua bibliografia.

141 «Accanto al film di Camerini, saranno proiettati alcuni documentari su città italiane: genere questo che potrà portare nuovi contributi allo schermo. L’*Assisi* di Blasetti che abbiamo visto in parte girare ci dà una certa fiducia» (FRANCESCO PASINETTI, *Il festival del cinema di Venezia*, 1932, in Id., *L’arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 115-116, qui p. 115). Pasinetti recensirà poi il film una volta proiettato alla mostra sulla “Gazzetta di Venezia” (per una storia dettagliata di questo primo anno della manifestazione si veda GIUSEPPE GHIGI (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Venezia, La Biennale di Venezia – Fabbri, 1992).

142 PASINETTI, *Realtà artistica del cinema...* cit., p. 232.

Palio.

Sempre nel 1932 viene presentato anche l'importante film *Pioggia* dell'olandese Joris Ivens che da sempre rappresenta uno dei migliori esempi del taglio paesaggistico olandese caratterizzato dalla presenza dell'acqua e dalle sue immagini specchianti di paesaggio. Un approccio, per altro, determinante nella metodologia sviluppata da Fernando Cerchio. Da questo film Pasinetti prende lo spunto per portare avanti la sua personale riflessione attorno al documentario. Vale la pena seguirne i passaggi perché l'idea di base ci è utilissima per poter seguire la posizione che andrà prendendo un altro teorico, relativamente, però, al film sull'arte. Mi riferisco a Ragghianti e al criterio da lui seguito per il *Répertoire général* del 1953 che includeva nella categoria, come accennato, molti film la cui caratteristica non era tanto l'interesse critico quanto l'attenzione alla resa dell'opera presa a soggetto, dalla pittura all'architettura o all'urbanistica.

[...] consideriamo soprattutto la natura del documentario che è soprattutto montaggio di inquadrature e passaggi visivi, senza per questo voler completamente affidarsi all'opposto dei concetti espressi da Dziga-Vertoff: perché da un accurato montaggio può anche non riuscire un capolavoro: è necessario quindi un equilibrio preventivo, una scelta preventiva del materiale, tranne in casi rarissimi. Un documentario non deve mancare in conclusione di una sostanza lineare; quella che per esempio sostiene tutti i film del citato Ivens [...] Quest'ultimo film [*Pioggia*] offre appunto materia d'analisi circa quanto dicevamo più sopra; il film, come del resto i precedenti, ha una trama: un tema esterno, la pioggia, rispetto al contenuto statico dello scenario che sono i monumenti, le case, le strade, il porto di Amsterdam. Ivens ha raggiunto con la realizzazione di *Pioggia* un duplice risultato che è quello di aver dato un quadro

abbastanza ampio dei monumenti e delle strade di una città e nello stesso tempo di aver documentato l'impressione e i contrasti che provoca l'elemento esterno della pioggia sugli elementi statici. [...] Ruttmann ha usato in parte dello stesso procedimento per la sua Berlino ma qui mancava un raccordo esterno: c'era solamente la città nei suoi diversi e più tipici aspetti, per quanto vi fosse un procedimento di tempo, dal mattino alla sera. [...] Una vasta produzione di documentari è dovuta ai russi; e non è improbabile che ci capiti di vedere – vorremmo sperare di vederlo per esempio alla Mostra della Biennale di Venezia – il documentario di Eisenstein sul *Messico* [...]

Oggi invece non si pensa più ai documentari. Eppure la spesa di essi non è eccessiva, secondo noi ogni film a soggetto dovrebbe essere accompagnato nella realizzazione a un documentario.¹⁴³

Pasinetti, come si evince anche dalla bibliografia della sua tesi di laurea, conosce le teorie sul montaggio del cinema russo espresse da Pudovkin¹⁴⁴ e Rudolf Arnheim e le riflessioni di quest'ultimo sull'uso artistico dell'immagine e sul suo valore estetico in relazione all'inquadratura¹⁴⁵. Conosce anche le teorie di Alberto Consiglio e le sue osservazioni estetiche sul cinema con particolare attenzione alla capacità di rappresentazione spaziale dell'architettura e all'armonia del contesto naturale e urbano¹⁴⁶. Riflessioni attorno alle quali stava

143 FRANCESCO PASINETTI, *Significato dei documentari*, 1934, in Id., *L'arte del cinematografo... cit.*, pp. 244-246.

144 SVEVOLOD PUDOVKIN, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Ed. d'Italia, 1932.

145 Cfr. RUDOLF ARNHEIM, *Film*, 1932, in *Le Cinéma est un art*, 1958, tr. fr. Paris, L'Arche, 1989, pp. 19-168, a questo proposito pp. 81-108.

146 Le riflessioni di Consiglio sui presupposti di fruizione dell'architettura all'interno di continui parallelismi con il cinema fino alla concezione di una cinearchitettura quale strumento

lavorando anche Ragghianti negli stessi anni¹⁴⁷.

Inoltre, attraverso le prime edizioni della mostra, Pasinetti ebbe modo di conoscere un buono spaccato del filone documentario e del cinema sperimentale¹⁴⁸. Si tratta di una serie di competenze che lo portarono a una visione chiara delle potenzialità espressive e delle responsabilità nel girare documentari che si appoggiassero – al pari di quanto abbiamo visto in Paul Haesaerts per le opere d’arte – sul fascino di certi soggetti. E questo, alla vista di Pasinetti, succedeva quasi regolarmente almeno per quanto riguarda i film che si ambientavano nella sua città. «Non è sufficiente aver messo l’arco acuto o la trifora gotica per ritenersi soddisfatti di aver interpretato

per dare forma differentemente visiva all’aspetto progettuale a vantaggio degli architetti è raccolta senza una vera e propria continuità di formulazione in ALBERTO CONSIGLIO, *Introduzione a un’estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida, 1932. Questo pensiero sarà poi elaborato e sviluppato in maniera organica in *Cinema, arte e linguaggio* (Milano, Hoepli, 1936).

147 Quello che in realtà interessa principalmente a Ragghianti è di risolvere il problema del “tempo” che, per quanto riguarda il cinema continuava a rappresentare nelle sue teorie giovanili quasi una contraddizione rispetto alla capacità di Croce, con il quale Ragghianti cerca sempre di allinearsi, di convogliare ogni cosa nell’espressione. Il tempo penalizzava in qualche misura le arti statiche e l’architettura offriva in qualche modo una maggiore possibilità di riflettere sulla l’irrealtà di una fruizione statica. In questa direzione il concetto stesso di tempo offriva delle particolarità. Ragghianti arriverà a risolvere questo problema individuando la possibilità di considerare una quarta dimensione temporale costituita da un tempo “ideale” quale materializzazione di un ritmo figurativo ispiratore: tempo quale percorso temporale della verità espressiva dell’autore o anche comprensiva per il fruitore (cfr. CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Colloquio con un mio critico*, 1952, in *Arti della visione. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 55-72).

148 Nel periodo anteguerra alla Mostra del Cinema di Venezia si riuscì a presentare uno spaccato sufficientemente completo dal punto di vista sperimentale. Gli spettatori poterono conoscere le animazioni di Walt Disney, Max Fleischer e le sagome animate di Lotte Reiniger come pure la produzione documentaristica inglese guidata da John Grierson e Alberto Cavalcanti. Nel 1934, poi, furono presentati dalla Germania i film astratti di Oskar Fischinger. Hans Richter, che sarà sempre più una figura presente nelle iniziative della Biennale a cominciare dal dopoguerra, partecipa nel 1938 con la Francia e nel 1939 con la Svizzera prima della sua partenza per gli Stati Uniti (anche questo segno del precipitare degli avvenimenti che costrinsero Richter ad abbandonare la Germania dove, per altro, le sue pellicole furono bruciate come “arte degenerata”).

Venezia»¹⁴⁹ scrive anticipando, in un certo qual modo, Pasolini e la sua celebre esclamazione «Ah Longhi, intervenga Lei».

Ed è senza dubbio ammirevole la costanza dimostrata dai registi di ogni nazione nella scelta di due palazzi costruiti abbastanza di recente in stile falso gotico, l'uno all'Accademia, l'altro alla Salute, per sfondo a scene di film, anziché dei monumenti di Longhena, di Codussi, di Lombardo, di Guglielmo dei Grigi, dello Scarpagnino, del Sansovino. Almeno andassero a ricercare, volendo il gotico ad ogni costo, Palazzo Ariani o Palazzo Orfei. [...] Occorre però avere la pazienza di cercarle, ma soprattutto possedere un intuito artistico e cinematografico ad un tempo, sostenuto da una certa dose di cultura. Davvero Venezia non ha avuto fortuna sullo schermo.¹⁵⁰

Ecco che il “tono documentario dell'ambiente” di Blasetti, contestualmente alla riflessione estetica portata avanti nella produzione di questi teorici, risulta un'interpretazione critica del monumento, del contesto monumentale e del tessuto urbano e il documentario deve sapersi distinguere per qualità di interpretazione mantenendo una coerenza narrativa che si esprime in tutto e per tutto nella sua visione.

Preme in ogni modo qui di stabilire che il documentario deve avere un filo conduttore. V'è un tipo di film, a questo riguardo, che dicesi di fantasia ma è altresì legato a singole riprese documentarie, che pare non segua alcun filo conduttore; le immagini seguendosi l'une

149 FRANCESCO PASINETTI, *Venezia nei film e nella realtà*, 1937, in ID., *L'arte del cinematografo...* cit., pp. 249-251, qui p. 250.

150 Ibidem.

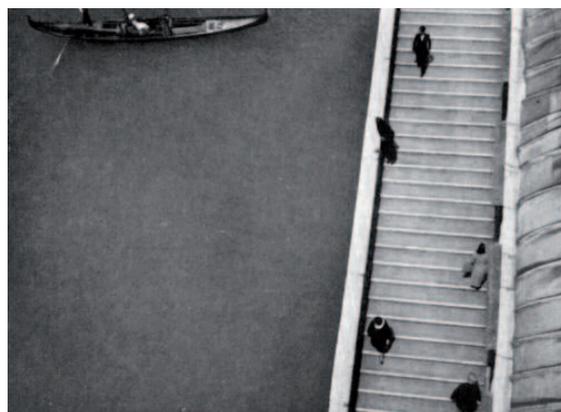
alle altre apparentemente senza alcun nesso logico. Ma guardando con attenzione maggiore al film, si noterà che il regista ha voluto seguire un filo che diremo ritmo-figurativo, e che non poche sono, per esempio, le analogie tra le immagini consequentisi.¹⁵¹

Sono queste, per altro, le linee base dei film detti “d’ispirazione musicale” che alla mostra vantavano già una buona partecipazione anche di produzione italiana, tramite registi come Giorgio Ferroni e Mario Costa.

La sensibilità verso un’estetica dell’immagine, che tutti erano disposti a ritrovare in Jean Renoir, in Friedrich Wilhelm Murnau, in Chaplin e Cocteau, per Pasinetti era appannaggio di tutto il cinema, documentario compreso. Da qui la sua affermazione per cui dalle riprese di ogni film dovrebbe poter essere prodotto sempre anche un documentario. L’idea di Lumière e quella di Méliès, la realtà e la magia, pensate dalle avanguardie attraverso l’aspetto magico come una suggestione della realtà passano ora dalla realtà alla scoperta di un valore comunque magico o rituale del mondo grazie al modo in cui esso è rappresentato. E il modo in cui Pasinetti esprime questa convinzione ha l’energia di mettere d’accordo registi, critici di cinema e di altre discipline.



38. Fotografia di Francesco Pasinetti del ponte di Rialto (da Francesco Pasinetti, *L'arte del cinematografo*, 1980).



39. Fotografia di Francesco Pasinetti del ponte di Rialto (da Francesco Pasinetti, *L'arte del cinematografo*, 1980).

151 FRANCESCO PASINETTI, *Senso del documentario*, 1941, in ID. *L'arte del cinematografo... cit.*, pp. 268-270, qui p. 269.



40. Francesco Pasinetti gira una ripresa in Piazza San Marco (da Francesco Pasinetti, *L'arte del cinematografo*, 1980).

Lo dimostrano, fuori dal mondo della penna, i film che l'autore realizza nel 1942 mettendo in pratica le sue idee: *La gondola*, *I piccioni di Venezia*, *Venezia minore*. Il suo impegno cinematografico mantiene sempre un forte bilanciamento verso l'aspetto didattico; lo era *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, il suo primo film del 1941, Cinema di tutti i tempi (1942) realizzato col Centro Documentario per la Cinematografia di Roma e lo

sono i trentacinque documentari didattico-scientifici su interventi chirurgici fatti tra il 1942 e il 1943.

Pasinetti, infine, è una figura centrale come organizzatore per la collaborazione che svolge con la Biennale e per essere una presenza guida influente e carismatica sul territorio veneziano contribuendo alla capitalizzazione da parte dei giovani dell'esperienza che la mostra offre. Esperienza che ritorna in termini di interesse o di partecipazione. Purtroppo la sua precoce morte nel 1949, a soli trentotto anni, interrompe la sua partecipazione; venuta meno l'aura della sua presenza fisica, egli rimarrà comunque come modello soprattutto nella generazione dei giovani dei CineGuf che gli crebbero idealmente intorno.

Nel catalogo dell'importante mostra su *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Antonio Costa recupera la distinzione di André Bazin tra i cineasti che credono alla realtà

e cineasti che credono all'immagine¹⁵². Viene da chiedersi cosa ne pensasse Francesco Pasinetti.

Parlando di documentario turistico e delle sue implicazioni con il film sull'arte, è necessario rendere conto di una situazione di particolare fermento che interessò il Belgio a partire dal 1935. Se, infatti, non è possibile parlare di una vera e propria scuola, come lo era per l'Olanda, a causa della diversità delle produzioni, è opportuno segnalare almeno tre protagonisti principali: Charles Dekeukeleire, André Chauvin e Henri Storck.

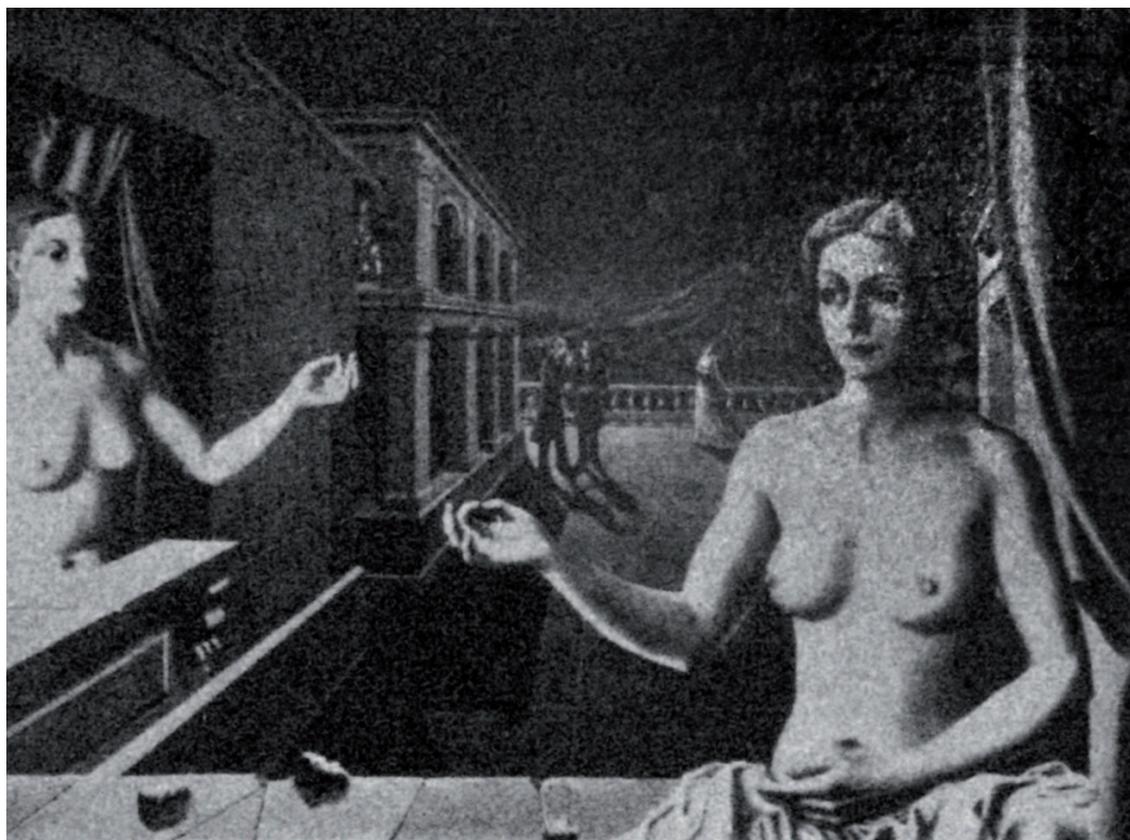
Dekeukeleire costituì un caposcuola per la lucida concezione sociologica e antropologica con cui caricava il ruolo documentaristico. Partecipe del fervido ambiente surrealista belga, egli combinava una motivazione innata alla documentazione cinematografica caratteristica della società industriale con l'esistenza di un nuovo processo cognitivo venutosi a manifestare e al quale dava il nome di "tecnografia"¹⁵³. Il suo *Thèmes d'inspiration* (1937-1938), basato sulle associazioni psicologiche ed evocative, indicava la strada a un utilizzo delle tecniche del cinema d'avanguardia per il genere divulgativo e turistico.

Chauvin e Storck, come già accennato, rappresentano due tra i più importanti registi del film sull'arte. Il primo, conosciuto in Italia grazie al successo del suo *Agneau Mystique* (1938), richiamava, congiuntamente e contemporaneamente a Luciano Emmer, l'attenzione del mondo cinematografico sul problema del film sull'arte. Storck,

152 ANTONIO COSTA, *Dal cinema ai film (e ritorno)*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), a cura di Marco Scotini, Milano, Charta, 2000, pp. 92-103, qui p. 92.

153 Cfr. CHARLES DEKEUKELEIRE, *L'emotion sociale*, Bruxelles, La Maison du Poète, 1940; ID, *Le cinéma et le pensée. Le cinéma: art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*, in "Savoir", II (1947), n. 13, pp. 7-71.

invece, dopo un'attività di sperimentazione di grande innovazione nel documentario turistico, iniziava a dare a questo genere uno spiccato taglio d'interesse per le produzioni artistiche locali fino a lavorare, dopo la guerra, insieme a Paoul Haesaerts al Rubens e produrre poi film sull'arte come il già nominato *Le monde de Paul Delvaux*.



41. Fotogramma da *Le monde de Paul Delvaux* di Henri Storck, 1946 (da "Les Arts Plastiques", n. 1-2, 1949).

Sulla base del grande interesse che a livello nazionale questa produzione aveva riscosso, nel 1947 si organizzava a Bruxelles il Festival mondial du Film et des Beaux-arts, il quale ebbe un'enorme risonanza a livello nazionale costruendo, di fatto, le basi a un interessamento da parte delle strutture istituzionali nazionali, che portò alla nascita di attività e iniziative che avremo modo di segnalare anche attraverso la mostra veneziana e che poterono godere di una

stabilità e continuità del tutto eccezionale¹⁵⁴.

Il festival di Bruxelles del 1947 lasciò dietro di sé anche una rivalità con quello di Venezia¹⁵⁵. Tramite la Paulon¹⁵⁶ è ormai celebre il contrasto avuto con Cannes che segna l'inizio di quello che fu il proliferare dei festival internazionali. Un sistema incominciato

154 Per una panoramica su tale manifestazione si veda: cfr. BOLEN, *Histoire authentique...* cit., pp. 243-263; JACQUELINE AUBENAS, *Le Belgique et l'histoire du film sur l'art. Une rencontre heureuse et forte*, in *Le film sur l'art en Belgique 1927-1991*, a cura di Ead., Bruxelles, Centre du Film sur l'Art, 1992, pp. 4-11; JEAN QUEVAL, *Henri Storck ou la traversée du cinéma*, Bruxelles, Festival du Film Belge, 1976; ROY LEVIN, *Henri Storck*, in *Documentary Exploration. 15 interviews with film-makers*, New York, Doubleday & C., 1971, pp. 128-150.

155 La questione della rivalità tra i festival viene presa in considerazione, al di là di questa condizione specifica che era stata fino ad oggi totalmente ignorata, per comprendere anche il clima nel quale gli eventi si realizzavano. Documenteremo in seguito sospettosi indugi nei confronti di Ragghianti e della sua attività con il Comité. Soprattutto menzioniamo il Festival di Bergamo dedicato proprio al film sull'arte e iniziato nel 1958. In questo caso il pericolo per Venezia di essere oscurato da questa iniziativa fu veramente grande. A Bergamo si mettevano in palio premi di rilevante valore economico, cosa che a Venezia non avveniva affatto. Si dovette avviare una serie di trattative affinché quel festival, che era stato aiutato dalla stessa Biennale di Venezia a organizzarsi inizialmente e a instaurare i necessari contatti internazionali, modificasse il regolamento permettendo ai film presentati a Venezia di poter concorrere anche a Bergamo. Un'altra situazione, l'approvazione dello Statuto della FIFA, causerà altre ingiustificate preoccupazioni. Argomento, quest'ultimo, che verrà comunque affrontato in seguito.

156 Cfr. PAULON, *Cronaca dei dieci anni...* cit., pp. 13-15. La querelle era nata alla fine del 1945 quando la Francia, riprendendo un vecchio progetto mai portato a termine a causa dell'inizio della Guerra, aveva annunciato la nascita del festival di Cannes. Il vero problema stava nell'atteggiamento pienamente concorrenziale dei francesi. Infatti, non solo la loro iniziativa prevedeva una struttura del tutto simile a quella di Venezia (con premi internazionali, partecipazione ufficiale dei Governi e presentazioni in prima assoluta), ma si era addirittura scelto il periodo di settembre che tradizionalmente corrispondeva a quello di Venezia. Anche lo slogan sembrava una dichiarazione di ostilità: *Les plus beaux films du monde dans le plus beau cadre du monde*. La minaccia della Francia era di non far partecipare la propria delegazione a Venezia. Ma anche Gran Bretagna e Svizzera, visto che in questa prima edizione veneziana non erano previsti premi internazionali ma solo simbolici per la partecipazione, avrebbero probabilmente rinunciato per concorrere a Cannes. L'accordo doveva quindi essere raggiunto e ci si riuscì concordando un calendario dei due eventi.

È importante notare che in seguito, quando la mostra organizzerà le sezioni speciali tra le quali rientra anche quella del film sull'arte, si andranno ricreando le stesse identiche dinamiche con altri nuovi piccoli festival.

“a numero chiuso” visto che ogni iniziativa comportava un nuovo rapporto concorrenziale con le realtà già esistenti in termini di risonanza, determinante per attirare i produttori a partecipare, e in termini di selezione dei film in concorso, a scapito del valore qualitativo dell’evento¹⁵⁷.

Anche Locarno e Basilea iniziano un proprio festival nel 1946 ma la loro iniziativa non desta alcuna preoccupazione a causa di una influenza che viene giudicata principalmente come locale.

Il caso di Bruxelles è invece interessante anche per la sua capacità di mettere in luce un atteggiamento di malevolenza pretestuosa causata dai trascorsi fascisti dell’Italia. Atteggiamento che ci permette di contestualizzare meglio a livello storico le difficoltà a livello diplomatico che segnarono la ripresa della mostra internazionale e, contemporaneamente, l’importanza della mostra stessa nel riabilitare attraverso le iniziative culturali l’immagine del Paese.

Come raccontato da Zorzi a Vincenzo Calvino, direttore della Cinematografia Italiana, la notizia di una iniziativa di Bruxelles gli era stata data a Cannes durante i giorni del festival da uno dei dirigenti belghi:

Egli mi ha detto, con molta prosopopea, che Bruxelles intende soppiantare radicalmente la Biennale di Venezia non soltanto nel campo cinematografico, ma anche in quello delle arti figurative, e che a Venezia non resta che andarsi a nascondere, vergognandosi

157 Bisogna far notare che questo problema della qualità che la commissione di accettazione doveva garantire era emerso già nel 1935. Ancora lontani da una vera e propria situazione di concorrenza tra festival (il caso di Bruxelles dello stesso anno rimase, come abbiamo visto, un caso isolato), la trasformazione della mostra veneziana da biennale ad annuale aveva già suscitato grandi preoccupazioni sulla possibilità di poter offrire un palinsesto di proiezioni degne alla missione prefissata di promozione e incentivazione dell’arte cinematografica contro i prodotti puramente commerciali (Cfr. PAULON, *La dogaresa...* cit., pp. 25-26).

dei suoi delitti. Dopo lunghi ragionamenti, nei quali ho cercato di convincerlo che delitti alla Biennale non se ne possono imputare, s'è calmato, ed ha proposto egli stesso una conferenza internazionale per addivenire ad uno scaglionamento delle Mostre o Festival cinematografici, in modo che ce ne sia una ogni anno in una diversa Nazione. E ci siamo lasciati con l'intesa che Bruxelles ci avrebbe fatto pervenire in proposito una richiesta formale¹⁵⁸.

La questione era poi caduta sotto silenzio fino al 4 gennaio 1947 quando uscì un articolo di Carl Vincent, direttore del festival di Bruxelles del 1935 in seguito accusato di collaborazione con i tedeschi e riparato in Italia, nel quale si annunciava l'iniziativa belga e la necessità che Venezia, per diritto di anzianità rispetto agli altri, prendesse l'iniziativa di farsi coordinatrice per evitare un discredito generale su tutte le manifestazioni¹⁵⁹.

158 ASAC, Fondo Storico, 1947, *Lettera di Zorzi a Vincenzo Calvino del 14 gennaio*, CM 13, fascicolo "Italia".

159 CARL VINCENT, *Bruxelles annuncia un festival per il 1947. È tempo che si arrivi ad un accordo internazionale*, in "Araldo dello Spettacolo", II (1947), n. 2, 4 gennaio, p. 1. Nell'articolo si specifica che: «Quest'anno abbiamo avuto la rivalità tra Cannes e Venezia. Si è potuto credere seppellita dopo l'accordo firmato in giugno tra i rappresentanti dei due Comitati organizzatori» si risolve che una organizza in primavera e l'altra in fine estate. Ma Cannes ora rivuole spostare il festival a settembre e altri, no Locarno e Basilea che hanno carattere locale, ma Bruxelles e Stoccolma si sono appena candidati a essere altri concorrenti. Sono iniziative nate dalle richieste americane presso i governi e gli ambienti cinematografici. [...] La data di giugno [per il festival di Bruxelles] sembra la più probabile e un accordo è stato registrato con il CIDALC (Comitato per la diffusione Artistica e Letteraria per il Cinema) sott-organismo della defunta SDN sul punto di passare sotto l'egida dell'ONU che vuole organizzare in margine del festival un congresso internazionale di produttori, registi e scenaristi e dotare di un suo premio la competizione dei films. [...] È necessario un accordo. Chi se ne prenderà l'iniziativa? Venezia? Il suo diritto di anzianità le dà l'autorità necessaria. E il suo comitato potrebbe ritrovare nei suoi archivi le proposte di un accordo presentato per Brusselles nel 1937 il quale mi pare ancora oggi stia a rispondere a tutte le necessità del momento e salvaguardare una priorità di fatto e di diritto indiscutibile».

L'articolo suscitò grande scandalo in Belgio, non ultimo per le pesanti accuse che gravavano sul suo autore, tanto da sollecitare una richiesta ufficiale di scuse da parte della mostra di Venezia.

Je crois qu'il est important de vous signaler également que le Belgique va prendre une très grande importance dans le cinéma mondial, du fait que les Américains vont installer de nombreux studios et laboratoires en Belgique, et que les grosses maison Américaines vont prendre Bruxelles comme centre de Distribution et de Production en Europe.

De plus, je vous signale que le BELGIQUE organize un nouveau Festival du Cinéma en 1949.¹⁶⁰

La perentorietà di questa comunicazione lascia trasparire bene il rischio corso dalla mostra di Venezia di vedersi sostituire da una nuova situazione internazionale a causa del discredito imputabile ai trascorsi dell'Italia fascista.

160 ASAC, Fondo Storico, 1947, allegato, *Lettera di Vincenzo Calvino a Zorzi del 2 agosto 1947*, CM 13, fascicolo "Italia".

UNA CRESCENTE PARTECIPAZIONE PER QUALITÀ E QUANTITÀ

Nel 1947 la Mostra del Cinema di Venezia torna in piena attività con quindici nazioni partecipanti e l'assegnazione dei consueti premi internazionali. Unica eccezionalità è la sede della manifestazione; ancora inagibile il Palazzo del Cinema del Lido perché sotto occupazione da parte degli Alleati, la cornice di quell'anno divenne la corte di Palazzo Ducale. La situazione, e soprattutto l'entusiasmo, sono descritti ancora una volta dalla Paulon:

[...] direttore era il Conte Elio Zorzi, il quale, soddisfatto per l'esito della sua prima manifestazione, spinto dalla passione di Francesco Pasinetti, ed altri gruppi di giovani entusiasti, come Rinaldo Dal Fabbro, Giulio Cesare Pradella, Salvatore Mudanò, e da chi scrive, accettava tutte le nostre iniziative, tal volta con esiti disastrosi dal punto di vista dell'ordine e della regolarità. I film erano troppi, le retrospettive e le personali straripavano. Si era voluto dar forma e consistenza alla Mostra del film per ragazzi ed altre ormai famose Sezioni Speciali, riservate ai documentari ed ai cortometraggi. Quando già erano chiuse le date d'iscrizione veniva segnalato un film di eccezionale interesse e il buon Pasinetti scriveva lettere che erano diarii di produzione e raccomandava l'iscrizione di un altro film ancora. Ma Zorzi riteneva che la funzione della Mostra fosse quella di divulgare anche dal punto di vista storico tutto quanto nella breve vita evolutiva del cinema c'era da conoscere. Voleva arrivare a presentare le opere a cicli storici, come veniva fatto alla Biennale d'arte, e perciò insisteva sulle personali, sui raggruppamenti, tanto

che si arrivò a presentare una tendenza del cinema francese; uno spettacolo d'arte metafisica e surrealista; una retrospettiva storica con film tedeschi, svedesi, sovietici e americani, una personale di C. T. Dreyer, di Pierre e Jacques Prévert, di Jean Renoir, di Grigori Alexandrov, di Robert Siodmac. Si arrivò insomma all'assurdo: 76 film a soggetto e 104 cortometraggi alla Sezione Speciali.¹⁶¹

Da un punto di vista organizzativo documentari e cortometraggi, che prima della guerra si presentavano in concorso congiuntamente, si dividono lasciando i film d'arte, quelli a soggetto, separati da una mostra del film per ragazzi e una sezione speciale. Entrambe queste due sezioni si dividevano poi in aree di argomento, in intenzionalità del film, diventando quindi le categorie. L'incremento di documentari, cortometraggi e lungometraggi fu una delle nuove condizioni rispetto a prima della guerra.

Se il circuito meno commerciale dell'industria cinematografica cresceva, cresceva anche l'attenzione e il ricorso agli archivi cinematografici, al loro consolidamento e al loro impiego. Così il Conte Zorzi portava avanti le retrospettive, come parallelamente faceva Rodolfo Pallucchini per la mostra biennale d'arte, creando le condizioni per un pubblico più ampio. Come era logico che fosse, dopo la guerra si aprivano gli orizzonti di sempre che sono la curiosità e l'interesse.

La Biennale d'Arte, in realtà, ripartì solo nel 1948 insieme alle mostre storiche, le retrospettive e le personali. L'edizione di quell'anno, la XXIV, fu carica d'attesa e ripagò le aspettative anche per quegli aggiornamenti dei movimenti storici che si sapevano essere necessari. Arrivarono gli impressionisti francesi, ma arrivò anche la collezione

161 PAULON, *Cronaca dei dieci anni...* cit., p. 17.

Guggenheim e si scopriva il Fronte Nuovo delle Arti. Nel 1950 fu la volta dei Fauves, del Cubismo e di Picasso, Léger, Braque e Gris. Le retrospettive del cinema erano tutt'altro. Infatti, in questo caso non si trattava, se non in minima parte, di una necessità di aggiornamento resi necessario a causa delle varie chiusure doganali. Era il cinema stesso, in un'epoca in cui la visione dei film dipendeva unicamente dall'evento della sua proiezione, a essere recuperato e ripresentato all'attenzione del pubblico. Oltre Dreyer con *Jean d'Arc*, c'era *Ottobre* di Eisenstein, *Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene, *Nosferatu il vampiro* di Murnau, *La conquête du Pole* di Méliès, *Il giglio infranto* di Griffith. Léger aveva fatto le scenografie del film di Wiene, ma la cosa era stata più un'esperienza funzionale per il regista e per il pittore e non aveva direttamente niente a che fare con la comprensione del Cubismo.

Era il cinema del corto e lungometraggio, piuttosto, che faceva delle esposizioni d'arte e degli artisti dei possibili soggetti. L'interesse di storici e pubblico, interesse sempre più esteso per numero di visitatori, attorno ai movimenti artistici portava verso queste scelte. Anche gli artisti, poi, come abbiamo visto, usavano e sperimentavano il cinema. L'inserimento di nuove sezioni speciali, di nuovi generi liberi di scandagliare nuovi contesti di confronto cinematografico portavano all'incontro tra l'arte figurativa e l'arte cinematografica. E infatti, una delle iniziative della mostra del cinema dal titolo Spettacolo d'arte metafisica e surrealista era il vero *drait d'union* di quell'anno. Due film sull'arte ormai storici: *Le monde de Paul Delvaux* di Storck e *Dreams that money can buy* di Hans Richter¹⁶². L'uno come sfida di

162 Al film di Richter fu riconosciuto comunque il Premio Internazionale "Gigante" (uno dei premi speciali sovvenzionati da organizzazioni esterne alla Biennale e a discrezione della giuria) con la motivazione di «miglior contributo originale al progresso della cinematografia» (ASAC,

un regista nel mettere in scena la poetica visiva di Paul Delvaux; l'altro nel raccogliere il contributo e il confronto con la forma di espressione cinematografica di, oltre allo stesso Richter, Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamps e Alexander Calder. Entrambi i film, inoltre, possono essere letti come un immediato richiamo ai due avvenimenti del 1947 che incanalarono il rapporto tra la produzione cinematografica e l'arte figurativa sui binari di un genere autonomo del film sull'arte: la mostra retrospettiva del film d'avanguardia di San Francisco e il Festival mondial du Film et des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles.

La coscienza di isolare nel palinsesto della mostra i film di Storck e Richter non si ritrova, per quest'anno, per quanto riguarda i film speciali in concorso presentati congiuntamente ai documentari di ogni argomento; è il caso di *Piazza San Marco* di Pasinetti e quello di *La Colonna Traiana*, probabilmente meno interessante dal punto di vista realizzativo ma la cui scelta del soggetto attrasse per la capacità di essere un ottimo esempio attraverso il quale introdurre una riflessione sulla cinematizzazione dell'opera d'arte.

La divisione in categorie della sezione speciale si impose comunque l'anno seguente, anche a causa del continuo crescere del numero dei film presentati. Per quanto riguarda il film sull'arte, esso fu ripartito, in realtà poco accortamente, tra due raggruppamenti: film didattici di storia, dell'arte e della letteratura; film di arte figurativa. La divisione risulta poco strutturata attorno al valore "didattico" dove ritroviamo *Il giorno della Salute*, sempre di Pasinetti che, pur avendo un contenuto divulgativo e veicolare tutta una serie di informazioni storiche di interesse generale, ha proprio nella sua scorrevolezza

Fondo Storico, 1948, dattiloscritto, CM 14, fascicolo "VIII Mostra del Cinema. Lista premi", pp. 1-2, qui p. 2).

cinematografica della sceneggiatura e la sua capacità espressiva dell'immagine, sempre alla ricerca del sentire spirituale della cittadinanza di Venezia per la chiesa e la sua architettura, la sintesi espressiva più efficace e comunicativa. Diversamente didattici sono del resto anche il *Carpaccio* di Roberto Longhi e Umberto Barbaro e il *Rubens* di Storck e Paul Haesaerts.

Oltre ai film citati, la mostra del 1948 rappresenta un anno speciale per la qualità dei film sull'arte che partecipano. Sono presentati *Van Gogh* di Alain Resnais, *Henry Moore* di Jane Johnson Sweeney, il *Maillol* di Jean Lods, *Provence de Paul Cézanne* di Pierre Ceria, il *Matisse* di François Campeaux e il *Gattapone da Gubbio* di Glauco Pellegrini.

Resnais si ispira al modello introdotto da Luciano Emmer e Enrico Gras di una ricerca empatica con lo spettatore. Lo stesso Resnais, nel ricordare dell'originaria commissione che gli era stata chiesta da Gaston Diehl e Robert Hessens, racconta:

Il [Gaston Diehl] m'a abordé dans une gallerie et m'a dit: *Il y a une exposition Van Gogh au Jeu de Paume. Est-ce que vous ne pourriez pas faire pour l'association des Amis de l'Art un film à la manière des films de Luciano Emmer?* Que je n'avais pas vus. C'est Bazin qui m'en a parlé après: *C'est très intéressant ce que fait Luciano Emmer.* J'ai commencé *Van Gogh* sans connaître Emmer qui m'a sûrement influencé dans *Guernica* à partir du moment où j'ai connu ce qu'il faisait.¹⁶³

Non solo il film nasce pertanto dall'occasione offerta da

163 Si tratta di un'intervista al regista appositamente realizzata tra il febbraio del 2005 e il febbraio del 2006: LIANDRAIT-GUIGUES, LEUTRAT (a cura di), *Alain Resnais. Liaisons...* cit., p. 212.

un'esposizione, ma anche in una versione, almeno all'inizio, estranea al circuito commerciale, ideata e voluta nell'ambito degli Amis de l'Art al quale appartiene Diehl e il cui direttore è Francastel. Nel 1948, quando su proposta di questa associazione l'Unesco convoca il congresso dal quale nascerà poi la FIFA, il Van Gogh è nuovamente in produzione, non più su pellicola da 16 mm in 35 mm, per volontà del produttore Braunberger. In questa seconda versione c'è, oltre al formato, un altro importante cambiamento:

Faire le *Van Gogh* se n'était pas cher. Ce n'était que du document. Pas le premier *Van Gogh* en 16 mm puisqu'il a été fait à partir des vraies peintures. Le version en 35 mm utilise des photographies. Quand je la tournais je me disais que ça allait rater parce que s'approcher d'une peinture ce n'est pas la même chose que s'approcher d'une photo – c'était l'idée qu'on ne voyait pas les coups de pinceau – et puis, en fin de compte, je crois que ce n'a pas été d'une très grande importance.¹⁶⁴

Anche questo lavorare direttamente sulla fotografia apparteneva alla metodologia di lavoro di Emmer. Non solo: in un articolo per la rivista "Zeuxis", diretta da Gisèle Breteau, Paola Scremin riporta, a proposito delle sue conoscenze scaturite da una lunga collaborazione di lavoro col regista, che la fotografia veniva rielaborata da Emmer nei suoi valori di luminosità e contrasto al fine di raggiungere una più appropriata leggibilità dell'immagine in previsione del passaggio dal medium fotografico a quello cinematografico e in rapporto alle altresì mutate condizioni di fruizione da parte dello spettatore.

164 Ivi, p. 213.

Racconto di un affresco (1938) est tourné d'après les photos des fresques de la Chapelle des Scrovegni de Giotto tandis que *Paradiso terrestre* (1940), est inspiré du tryptique *Le jardin des délices* de Bosch. Ces deux films ont été tournés avec un équipement défaillant, une vieille camera Pathé de 1913 et une *truka* artistique: le mise au point est laborieuse et problématiques les mouvements de la machine. [...] Les deux jeunes metteurs en scène utilisent les photographies Alinari comme autant de réservoirs où puiser les éléments pro-filmiques.; en les retouchant opportunément avec du fusain, ils parviennent à rehausser un personnage ou un détail selon les exigences. Les photographies Alinari, qui avaient constitué des années durant des outils efficaces pour les historiens de l'art, étaient aussi très répandues bien qu'elles véhiculassent des informations somme toute obsolètes: des points de vue statiques sur les édifices et des informations parfaitement inutiles par la sur la peinture.¹⁶⁵

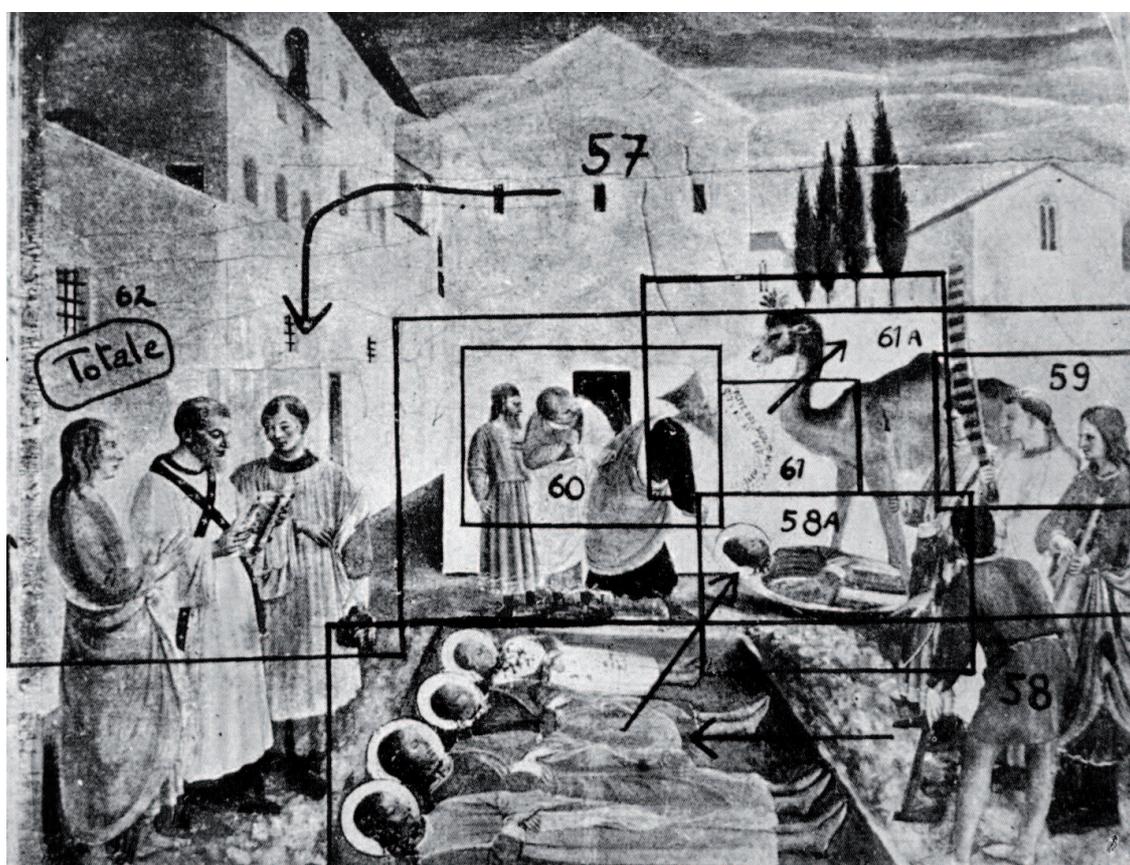
A differenza di Emmer, però, Resnais non affronta il racconto di un'opera o di un ciclo ma l'intera produzione dell'artista nel contesto di un racconto biografico.



42. Immagini dal film *Van Gogh* di Alain Resnais, 1948

165 PAOLA SCREMIN, *Luciano Emmer. Récits sur l'art*, in "Zeuxis", V (2004), n. 16, pp. 54-62, qui p. 56

Cinematograficamente l'occhio della telecamera si sposta lungo un percorso narrativo esterno al soggetto dell'opera, quello delle fasi e delle attenzioni della vita del pittore, ma interni alla costruzione stessa dell'immagine pittorica. Il paesaggio provenzale, per esempio, si scompone nei dettagli che costituiscono gli interessi emozionali di Van Gogh. Resnais, al pari di Emmer, sceglie di rimanere visivamente sempre e unicamente sulle opere dell'artista senza ricorrere ad altro tipo di documento visivo, sia esso storico ovvero un riscontro naturalistico panoramico.



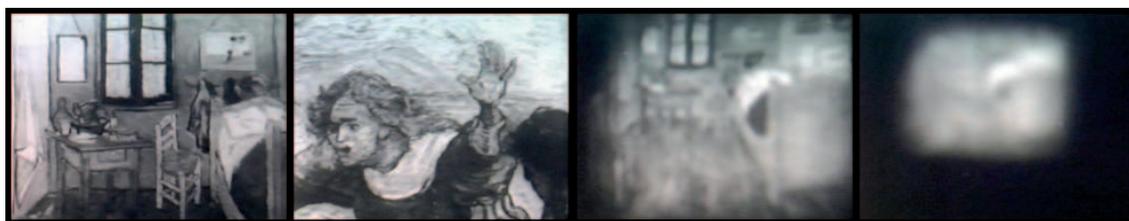
43. Studio per il film *I fratelli miracolosi* di Luciano Emmer, 1949 (da "la biennale", n. 34, 1959).

Il ponte di Langlois a Arles non diventa mai l'immagine filmata del ponte. Resnais, in sostanza, rifiuta la logica del tema d'ispirazione che, per esempio, è alla base della *Provence de Paul Cézanne* di Pierre Ceria, costruito su foto storiche e riprese del Monte Saint Victoire a confronto con l'opera del maestro. L'analogia con Emmer, da Resnais non conosciuto al momento della realizzazione del suo film, sembra

essere guidata da Diehl, Hessens e, soprattutto, da Bazin. Proprio quest'ultimo, che recensì su "Revue du Cinéma" il *Van Gogh* nel 1949, osservava a proposito dello stile di Emmer:

L'idée fondamentale d'Emmer, de laquelle tout découle, est de ne jamais montrer les limites de l'object pictural, c'est-à-dire l'écran sur le tableau qui porterait à nier ce dernier. Cette opération comporte deux phases: une chimique et une physique. Tout d'abord on change la peinture in photographie puis on traite la nouvelle image tel un univers, en la présentant comme autant de fragments d'un monde indéfiniment étendu.¹⁶⁶

Ma, a differenza di Emmer, Resnais crea le condizioni per essere in un certo senso autorizzato ad allontanare la visione dall'opera pittorica; cosa a cui ricorre per esprimere i momenti culminanti dei progressivi stadi della follia che afflissero il suo personaggio.



44. Immagini dal film *Van Gogh* di Alain Resnais, 1948

Questi passaggi sono quindi ottenuti con effetti che distolgono la visione della cinepresa da un'immagine a fuoco e allontanano l'inquadratura dal soggetto lasciando il quadro in mezzo a un vuoto, a un'assenza di contesto e di continuità col mondo, per poi passare bruscamente a nuovi stadi di evoluzione del racconto posti, idealmente, da un punto di vista cronologico, in una quiete postuma,

166 ANDRÉ BAZIN, *Le Van Gogh de Alain Resnais*, 1949, in "Bianco e Nero", 1950, n. 2, febbraio, pp. 36-40, qui p. 39.

successiva al dramma esistenziale consumato nell'esperienza di vita di Vincent Van Gogh e in quella emotiva dello spettatore.

Questa sua prima regia sull'opera d'arte ha il valore di una sperimentazione:

Si tratta di sapere se degli alberi dipinti, delle case dipinte, dei personaggi dipinti potevano, grazie al montaggio, svolgere in un racconto il ruolo di oggetti reali e se, in questo caso, era possibile sostituire per lo spettatore il mondo interiore di un artista al mondo rivelato della fotografia.¹⁶⁷

Questa osservazione è molto interessante perché rappresenta un punto di partenza sul problema della ripresa cinematografica dell'opera d'arte diametralmente opposto rispetto a quello che abbiamo visto, per esempio in Paul Haesaert, e che porta al riconoscimento del film sull'arte come "un'opera al secondo grado". Per il regista si tratta di sperimentare se le immagini dipinte - per esempio l'idea di *mimesis* in *Van Gogh* ha certamente un atteggiamento dissacrante nei confronti della riproduzione realistica - possano diventare nel film gli elementi credibili di un mondo reale, e se si venga di fatto a ricreare così il principio evocativo in atto nell'opera. Invece che alla credibilità dell'opera d'arte ripresa, Resnais osserva il problema dal punto di vista della credibilità del film nello svilupparsi mediante immagini che appartengono alla realtà soggettiva dell'artista.

Questo dubbio iniziale, che lo porta, come si è detto, verso uno stato d'animo di sperimentazione, si concilia perfettamente con la sensazione che ebbe Jean-Luc Godard davanti al *Van Gogh*; alla cui sensazione, non troppo arbitrariamente, possiamo aggiungere la compagnia di Emmer.

167 Questa frase di Alain Resnais è riportata in BERTETTO, *Alain Resnais...* cit., p. 32.

Perché Alain Resnais, più di qualunque altro, dà l'impressione di essere partito da zero. Un movimento di macchina, in *Van Gogh*, dà l'impressione di non essere soltanto un movimento di macchina, ma la ricerca del segreto di questo movimento.¹⁶⁸



45. Fotogrammi da *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck, 1947-1948 (da "Les Arts Plastiques", n. 1-2, 1949).

168 JEAN-LUC GODARD, *Le chant du syrene*, 1959, in *Alain Resnais. Cinéma mon amour*, a cura di Riccardo Costantini e Elisabetta Pieretto, Udine, Cinemazero, 2007. Un'analisi di ciò che accomuna e che invece distingue questi due grandi registi potrebbe proseguire ancora a lungo se si prendessero in considerazioni anche le opere documentarie successive. In questo caso il confronto tra il film di Resnais e il *modus operandi* di Emmer si giustifica per la partecipazione del film alla Mostra del Cinema di Venezia e per la conoscenza di Emmer in questo contesto, a partire dalle sue partecipazioni da prima della guerra.

Il film, oltre a vincere la medaglia d'oro quale massimo riconoscimento della sezione a pari merito con il *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Stork, ricevette anche la Medaglia CIDALC assegnata dalla giuria in virtù degli accordi di collaborazione tra le due istituzioni.

Il CIDALC in questo periodo aveva ripreso la sua attività cercando di creare la propria rete di rappresentanti internazionali in vista del primo *Congres International CIDALC du cinéma éducatif et d'enseignement*, indetto dal 11 al 16 ottobre di quell'anno a Parigi. A pochi mesi dal primo congresso indetto a sua volta dall'Unesco, il CIDALC individuava, tramite questo primo rapporto con la mostra di Venezia, Elio Zorzi, Luigi Chiarini e Francesco Maria Pasinetti quali rappresentanti per l'Italia. «Le but de ce Congrès est essentiellement de faire le point des problèmes d'ordre psychologique, pédagogique, social et législatif qui se posent depuis la guerre en matière d'instruction, d'éducation et de culture par le cinéma ...»¹⁶⁹. Il taglio d'interesse, come già accennato precedentemente, era principalmente rivolto all'educazione giovanile e di fatti molte delle attività a venire si rivolgeranno principalmente al film per ragazzi. Lo stesso premio assegnato a Resnais sarà dedicato a partire dal 1950 a questa categoria di film. Ma del programma di lavoro per il congresso, oltre ad alcuni punti di sviluppo per la fotografia e gli altri processi di educazione visuale nella pedagogia scolastica moderna e una sorprendente attenzione per il registro pedagogico e culturale da concepire per i programmi televisivi, ci preme sottolineare la decisione di stabilire a Roma, presso la Scuola di Cinema Sperimentale, una commissione di lavoro per la creazione di uno statuto internazionale per il film non-commerciale e una rivista internazionale di cinema educativo.

169 ASAC, Fondo Storico, *Lettera di N. Pilat al Conte Zorzi del 7 luglio 1948*, dattiloscritto, CM 14 bis, fascicolo "Francia", pp. 1-3, qui p. 1.

Da questo incontro di Parigi vennero create delle commissioni internazionali specializzate con sede nei diversi paesi membri: quella della cinematografia per l'educazione in Svizzera, per l'insegnamento tecnico, industriale e commerciale in Inghilterra, in Italia la commissione di cinema per ragazzi affidata alla direzione di Luigi Chiarini¹⁷⁰. Venne quindi stabilito un secondo congresso durante i giorni della Mostra del Cinema di Venezia del 1949 nel quale il comitato italiano prese l'iniziativa di convocare un congresso a Firenze per il 1950, in occasione dell'assemblea dell'Unesco di aprile. All'ordine del giorno si prevedeva di ragionare sui rapporti tra cinema e morale, sulla missione sociale del cinema, sul cinema come linguaggio universale e mezzo di relazioni internazionali. Si organizzava, inoltre, una serie di proiezioni con film relativi agli ultimi due argomenti¹⁷¹.

170 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Dattiloscritto della riunione CIDALC del 24 agosto 1949 presso l'albergo Excelsior, Lido di Venezia*, dattiloscritto, CM 15/7, fascicolo "Festival Internazionale del film per ragazzi – Sezioni speciali", pp.1-5.

171 Cfr. *ibidem*.

OPERA D'ARTE AL SECONDO GRADO: IL PUNTO DI VISTA
DELLO STORICO DELL'ARTE E DEL REGISTA

Il cambiamento più rilevante alla Mostra del Cinema del 1949 fu la rinuncia all'incarico di Elio Zorzi a causa delle sempre più invasive interferenze politiche e il conseguente inizio dell'“era dei direttori” con nomina del Ministero. Fu designato Antonio Petrucci che, per quanto concerne il nostro argomento, ridefinì il regolamento delle sezioni speciali separandole dai documentari e istituendo ufficialmente la Mostra del film per ragazzi.

L'interesse nei confronti del film sull'arte del nuovo direttore è dimostrato da una lettera a Rodolfo Pallucchini spedita da Roma e indirizzata a Palazzo Ducale dove il direttore della Biennale d'arte stava lavorando all'organizzazione della mostra su Giovanni Bellini.

Ho veduto ieri sera un documentario su Botticelli, realizzato con un nuovo sistema a colori italiano, il cui successo è indiscutibile. Si vedono sullo schermo i veri colori di Botticelli.

Ho quindi pensato subito al successo che avrebbe un documentario su Bellini, dato che il pubblico potrebbe, oltretutto, fare il confronto tra i quadri esposti alla mostra e la riproduzione cinematografica.

[...]

Ritengo che la cosa sia non soltanto del massimo interesse ma della massima urgenza, perché del risultato dal punto di vista artistico – dopo quanto ho visto ieri sera – mi rendo garante io stesso.

Io desidererei proprio fare cosa gradita a lei, che so con quanta passione ha organizzato questa mostra del Bellini, e cosa gradita

nello stesso tempo all'industria italiana che è riuscita, in questa faccenda del colore, là dove i vari sistemi Technicolor ecc. hanno fallito.¹⁷²

Non fu possibile organizzare la produzione del film che venne invece presentato l'anno seguente col titolo di *Giovanni Bellini* (regia di Salvatore Dano e Vera Arnaud e soggetto di quest'ultima, anziché di Pallucchini).

Il film è una prova sperimentale del sistema Ferraniacolor (procedimento sottrattivo a tre colori) che veniva messo a punto proprio in quell'anno e le cui prestazioni furono per alcuni anni tra le migliori nella resa del colore¹⁷³. A questa tecnica si rivolse, per esempio, Carlo Ludovico Ragghianti, che del film su Botticelli aveva curato il commento, per la realizzazione dei suoi crito-film prodotti da Olivetti a partire dal 1956.

Proprio Ragghianti presentava quell'anno *Lorenzo il Magnifico*, seconda esperienza cinematografica dello storico dell'arte. Sovvenzionato dall'Azienda autonoma di turismo di Firenze, il film fu prodotto in occasione delle onoranze laurenziane per il V centenario di Lorenzo dei Medici allo scopo di essere un utile mezzo di pubblicizzazione della città di Firenze sotto, appunto, il profilo turistico.

Come per il precedente *La Deposizione di Raffaello* del 1948, anche il film su Lorenzo de' Medici era stato realizzato dallo Studio italiano di storia dell'arte, voluto e creato dallo stesso Ragghianti con sede a Palazzo Strozzi, ma, a differenza del primo, non apparteneva

172 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Rodolfo Pallucchini datata 5 luglio 1949*, dattiloscritto, CM 15 ter, fascicolo "Festival Internazionale del film per ragazzi – Sezioni speciali. Corrispondenza", p. 1.

173 Per quanto riguarda il funzionamento tecnico di questo sistema si veda GUIDO MARPICATI, *Il film in colore, in L'avventura del colore...* cit., pp. 47-75, qui pp. 67-71.

al genere del crito-film. In concorso alla mostra di Venezia di quell'anno, vinse la medaglia d'oro come miglior film della sezione speciale di appartenenza. Oggi risulta disperso, e ne restano vaghe notizie. Esiste una breve trama pubblicata in un catalogo del 1953 che ci fornisce tuttavia un'utile indicazione.

Il film ricostruisce attraverso la composizione e il movimento di immagini plastiche la complessa personalità di Lorenzo il Magnifico [...]. La sua storia, e la storia del suo tempo, sono rievocate per mezzo della sintesi drammatica di opere d'arte contemporanee e dei loro dettagli [...] Tutto è inquadrato nei paesaggi antichi di Firenze ripresi da quadri e da affreschi contemporanei. Un film di storia raccontato per mezzo di immagini.¹⁷⁴

Unico altro documento d'epoca sul film è l'opuscolo della proiezione ufficiale, che si svolse a Firenze l'8 giugno 1949. Vi si legge:

I realizzatori del film sperano che questo lavoro, che per la prima volta affronta il problema di narrare e di evocare cinematograficamente per mezzo di immagini delle arti figurative, sia almeno in parte riuscito nel suo intento di ritrovare e di resuscitare con queste immagini un clima autentico e immediato, e insieme vitalmente espressivo; così che lo spettatore venga in molteplici ed efficaci modi introdotto alla comprensione ed al gusto di un'età nelle sue figure e vicende, nel suo carattere storico, nelle sue forme d'arte.¹⁷⁵

174 *Scheda del film Lorenzo il Magnifico*, in *Rassegna nazionale del film documentario*, catalogo della rassegna (Vicenza, 14-18 settembre 1953), Vicenza, s. e., 1953, p. 30.

175 *Invito alla prima visione del film Lorenzo il Magnifico* Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti.

A questi ben noti e dibattuti materiali possiamo tuttavia aggiungere ora un ulteriore e rilevante elemento. Si tratta di una lettera di Raghianti che ho ritrovato presso l'Archivio Storico della Biennale, in cui l'autore stesso, pur esprimendo soprattutto dei fattori di sua intima preoccupazione, rivela, ancorché implicitamente, finalità e intenzioni profonde dell'operazione, eccentrica rispetto al solco più consacrato dei crito-film.

[a proposito della sua partecipazione alla mostra] Mi viene qualche preoccupazione, in ordine al fatto che si tratta di una cosa non personale, ma dell'attività di un Istituto, il quale intende di inserirla in modo stabile tra le sue caratteristiche, facendosi pioniere della stretta cooperazione fra cinema e critica d'arte.

Le [sic!] preoccupazione dipende da questo: la mia assenza ha fatto sì che non si è fatto in tempo a stampare un quartino nel quale erano dichiarate le intenzioni e le caratteristiche del film. Così esso verrà reso noto senza nessuna avvertenza utile, come di solito si fa (e come fu fatto tanto largamente per il film rubensiano di Hesaerts [sic!]).

[...] Motivi giustificati di perplessità, come vede, perché siamo convinti di aver fatto, pur coi deboli mezzi a nostra disposizione, opera non futile, e di notevole interesse e originalità nel suo campo.

Come lei vedrà, abbiamo tentato di dare una sintesi puramente visuale, e rigorosamente contenuta nel suo clima storico-fantastico, degli aspetti salienti della personalità di Lorenzo. Poiché il tema si prestava, abbiamo anche voluto mostrare come sia possibile, mediante adeguata scelta e adeguato montaggio, fare sequenze drammatiche, per modo che l'evocazione figurativa-narrativa si saldi nella integrità del processo cinematografico, senza intervento

di allusioni letterarie, simboli, etc. Questo film poi è e vuol essere non un “critofilm”, ovvero una interpretazione critica, ma un film “popolare”, facile, preciso ma insieme mosso e non noiosamente didascalico, etc. Ci sono certo dei difetti di realizzazione, dipendenti dalla scarsità dei mezzi a nostra disposizione, ma ritengo che nel complesso il film sia un tentativo assai nuovo e ben riuscito, anche nei riguardi dei tentativi esteri. E comunque esso muta completamente la forma ordinaria del documentario d’arte (questo è assai evidente, credo).

Ora, come Lei comprende, non vorrei che la mancanza di adeguata preparazione potesse compromettere il successo del film alla Mostra veneziana. In questo caso, preferirei presentarlo senz’altro a Bruxelles, dove avremmo pronta anche la documentazione utile.

Vuole avere l’amichevole cortesia di visionare il film prima di trasmetterlo alla presentazione pubblica? Se Lei riterrà che senza presentazione e adeguata preparazione il film possa avere esito diverso da quello al quale mi sembra obbiettivamente possa aspirare, La prego di ritirarlo e conservarlo per me.¹⁷⁶

176 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti ad Antonio Petrucci del 14 agosto 1949*, dattiloscritto, CM 15 ter, fascicolo “Festival Internazionale del film per ragazzi – Sezioni speciali. Corrispondenza”, p. 1. Sono state fatte delle ricerche per recuperare il film. «Non essendo mai stato messo in circolazione il film è, probabilmente, rimasto nelle due uniche copie prodotte, la positiva, per la produzione, e l’altra negativa predisposta per la conservazione della pellicola. Attraverso una serie di lettere che Ragghianti ha scritto negli anni ’50 si è cercato di ricostruirne la storia, ma le uniche informazioni ricavate riguardano il tentativo di acquisto del film da parte della Lux, poi fallito per l’indisponibilità della pellicola. Il film, che era conservato a Firenze presso l’Istituto Italiano di Storia dell’Arte era di proprietà dell’Azienda del Turismo, sappiamo che la pellicola positiva venne prestata e mai restituita, quindi si può supporre che il negativo sia rimasto presso l’Istituto di Palazzo Strozzi, che purtroppo oggi non esiste più» (VALENTINA LA SALVIA, *Il film disperso: Lorenzo il Magnifico*, in *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di Ead., Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, 2006, pp. 368-369, qui p. 369). Con il documento da me ritrovato sono emersi, però nuovi dati. Infatti si legge: «La seconda preoccupazione deriva dal fatto che abbiamo dovuto spedire a Lei [il direttore della Mostra di Venezia] la copia campione, perché per un disguido le due copie di stampa (in

Tanto come teorico che come storico Ragghianti aveva già elaborato una convincente formula di analisi filmica profondamente aderente al documento pittorico, al fine di ottenere un'analisi critica e filologica dell'opera d'arte. Stavolta, viceversa, come abbiamo letto, si era cimentato in un film di taglio divulgativo. Ciò aveva comportato, dal suo punto di vista, il problema di dare al film un andamento narrativo ben diverso da quello storico-critico del saggio scientifico a lui più congeniale; gli espedienti di sviluppo della trama perdevano dunque in coerenza logico-formale, di confronto iconografico o stilistico, per cedere il passo a una logica combinatoria delle immagini più emozionale, e pertanto pienamente spettante all'aspetto creativo. Questo pone il film all'interno di una logica processuale (per quella produttiva si veda l'ampia nota in cui do conto dei miei sforzi per

parte corrette, specie nel suono) sono andate una a Parigi e l'altra è in viaggio per Londra; mentre il nostro corrispondente romano non ha allestito a tempo altre copie.» (*Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Antonio Petrucci del 14 agosto 1949... cit.*)

A questo punto, considerando perso il negativo proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia (poi presente alla Rassegna nazionale del film documentario organizzato dall'Ente Fiera di Vicenza dal 14 al 18 settembre del 1953), ho avviato delle ricerche che non sono ancora giunte a risultati confortanti. Per quanto riguarda la copia spedita a Londra, mi sono rivolto per informazioni al British Film Institute e all'Art Council che da sempre si occupano della produzione e distribuzione dei film non-commerciali e ai quali facevano capo le iniziative di proiezioni itineranti; sono gli unici interlocutori con l'archivio della cinematografia britannica; al Victoria and Albert Museum che conserva molta documentazione di queste iniziative di cicli di proiezioni in musei e altre istituzioni pubbliche; al British Museum di Londra che potrebbe essere stato coinvolto attraverso la richiesta di immagini fotografiche per la realizzazione del film; alla British Library che in quegli anni aveva sede presso il British Museum.

Per quanto riguarda la copia inviata a Parigi, il Louvre fu, con molta probabilità, il destinatario, sia in base all'ipotesi di una collaborazione per il materiale fotografico, sia perché in quell'anno la FIFA, il cui segretario generale era Gaston Diehl, aveva sede presso la Direzione dei musei nazionali al Palais du Louvre. Irreperibili gli archivi della FIFA che, dopo una serie di cambi della sede parigina, andarono probabilmente smembrati con l'inizio degli anni Settanta, sembra certa la mancanza del film presso il Louvre. Infatti, l'Auditorium del Louvre aveva segnalato la proiezione del film per il 12 giugno 2005 all'interno della rassegna Cyclesthématique et films sur l'art; proiezione poi annullata. Si ipotizza, mancando di un riscontro certo, che il film risultante in loro possesso fosse poi risultato irreperibile.

rintracciare la pellicola) analoga a quella che abbiamo riscontrato in Emmer prima e in Resnais poi. Si passa da un'interpretazione soggettiva e dalla narrazione di una storia che si svolge interamente all'interno di una sola opera, o trittico o ciclo, di completa unità stilistica (Emmer) alla messa in scena dell'universo emozionale di un personaggio attraverso l'evoluzione della visione rappresentativa della realtà (Resnais) fino al panorama "storico-fantastico" che avvolge il protagonista della trama. Ragghianti affronta quindi la questione per la prima e unica volta dallo stesso punto di vista di Resnais, opposto a quello a lui più consueto; l'occhio della macchina da presa indaga l'opera d'arte alla ricerca di un'istanza di persuasiva realtà cinematografica, secondo principio non dissimile dal concetto di credibilità del fantastico che abbiamo in Emmer o in Méliès. La distinzione tra l'aspetto scientifico e quello divulgativo, attraverso il quale si è anche cercato inutilmente di distinguere il film sull'arte dal semplice documentario, trova una sua possibile spiegazione nella differenza tra la ricerca di un'attenzione di tipo fenomenico verso l'immagine filmica e un'attenzione empatica e maggiormente estetizzante, che si misura con quanto siamo disposti a osservare di ciò che vediamo e in base a quanto siamo disposti a credergli. Come si rese conto Ragghianti in questa esperienza «il problema della maggiore possibile fusione di immagini caratterizzate da forte accento stilistico fu generale»¹⁷⁷.

177 CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Informazione sul critofilm d'arte*, Firenze, Institut International du Film sur l'Art, 1956, p. 4. Oltre a questo saggio, scritto per l'inizio della produzione dei critofilm finanziati da Olivetti, Ragghianti aveva già avuto modo di elaborare in maniera compiuta la sua personale concezione del critofilm. A tale riguardo si veda: ID., *Film d'arte, film sull'arte...* cit.; ID., *Una divulgazione del cinema come arte figurativa*, 1956, in *Arti della visione...* cit., pp. 256-265. Per un inquadramento complessivo dell'evolversi del pensiero di Ragghianti attorno alla sua produzione di critofilm si veda: ANTONIO COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Udine, Campanotto, 1995; LORENZO CUCCU, *Carlo*

Dobbiamo quindi tornare al principio della finalità del film e dell'intenzionalità del regista per ricreare il sistema simbolico delle categorie che ci è quantomeno utile a dare un'ordine temporale al susseguirsi di diverse linee di ricerca. Nell'arbitrio che questa scelta comporta, la visione proposta da Lorenzo Cuccu risulta particolarmente chiara, anche se incompleta.

[...] possiamo dire che alla fine degli anni Quaranta, all'interno della pratica del film sull'arte, si sono delineate sostanzialmente quattro tendenze: quella della "drammatizzazione" o della "narrativizzazione", rappresentata da Emmer; quella creativa – consistente nel fare del quadro il punto di partenza, se non il pretesto, per un'opera esteticamente autonoma – rappresentata da Alain Resnais e sostenuta da Bazin; quella "didattica", dei documentari di Longhi e Barbaro, che sostiene che "l'uso della macchina da presa nella lettura cinematografica delle opere d'arte, deve limitarsi alla sua possibilità di isolare i particolari e avvicinarli, enormemente", in modo da funzionare come conferma del discorso svolto dal testo critico letto dalla voice over; quella, infine rappresentata da Haesaerts e Storck e da Lamb, che ha, almeno embrionalmente un'intenzionalità "critico-interpretativa" che tende ad individuare nelle opere gli schemi della "pura visibilità" nelle sue varianti formalistica e psicologista.¹⁷⁸

L. Ragghianti e le teorie del film, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere...* cit., pp. 84-91, PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Ut pictura pellicola. Ragghianti filma la pittura*, ivi, pp. 179-184.

178 LORENZO CUCCU, *La teoria e la pratica del critofilm nella "linguistica della visione" di Carlo L. Ragghianti*, in *I critofilm...* cit., pp. 15-17, qui p. 15. Il riferimento a Resnais non ha specificazioni e difficilmente potrebbe essere condivisibile rispetto al cinema di Luciano Emmer. Ho comunque scelto di utilizzare la categorizzazione proposta da Cucco in base alla convinzione che questo suo distinguo prenda in considerazione, più che il *Van Gogh*, film quali *Guernica*. Il

Cucco, contestualmente al fatto che il suo intervento è all'interno di un catalogo dedicato al lavoro di Ragghianti, prende in considerazione unicamente il contesto di applicazione storico del film sull'arte.

regista realizzerà molti altri documentari di grande interesse sia tecnico che culturale che non parteciperanno alle mostre di Venezia ma che vale la pena menzionare. Nel 1950 realizza *Paul Gauguin* sulla stessa impostazione del *Van Gogh* ma dove il testo, come per *Racconto di un affresco* di Emmer, si basa principalmente sulla lettura dei diari di Gauguin. Dello stesso hanno è *Guernica* dove tutto diventa una creazione empatica di interpretazione personale del dipinto: il testo libero di Paul Éluard mette in scena un dramma in prima persona, le immagini si alternano tra l'opera, altri lavori dell'artista e immagini storiche d'epoca di diversa natura, suoni ed effetti di movimento di camera simulano la condizione del bombardamento. Ogni elemento, restando in piena corrispondenza con l'opera e senza mai tradirne il significato storico, viene gestita dal regista con assoluta libertà. Questa esperienza sarà poi fondamentale per la realizzazione di *Nuit et brouillard* del 1945, dove le immagini documentarie giocano in un continuo alternarsi tra riprese costruite ex novo, foto di archivio e documenti filmati d'epoca (per una storia del documentario cfr. LINDEPPERG, «*Nuit et brouillard*». *Un film...* cit.). Si dovrebbero poi aggiungere *Les Statues meurent aussi* (1953) e *Toute la mémoire du monde* che, per la loro originalità, influenzano direttamente molti approcci documentaristici che confluiscono poi, inevitabilmente, nella realizzazione di altrettanti film sull'arte. Si potrebbe dire molto ancora del rapporto tra un regista come Resnais e le arti figurative: è per esempio sicuramente confortante seguire per un momento la sua formazione giovanile, per come lui stesso la racconta: «La peinture revient souvent dans les discussions lors de mes tournages, mais ce que j'évite c'est de dire à un opérateur de "faire du Hopper", par exemple. Ce qui leur arrive souvent. Et c'est vrai que j'ai fait un voyage à Florence pour m'apprendre à cadrer en allant dans le musée. On retrouve les bandes dessinées. [...] Donc, pour apprendre à cadrer en rentrant à l'hôtel j'essayais de me remémorer chaque salle de musée en étant sûr de ce qu'il y avait sur le mur de gauche, le mur de droite, le mur du fond, et puis d'aller passer des heures dans la chapelle avec les peintures de Masaccio et de faire le même [...] mais j'ai fait ce travail pour le cinéma. Je me disais: si je m'imprègne bien de ce qu'ont fait tous ces peintres, peut-être qu'il m'en restera quelque chose inconsciemment. Je voulais accumuler du matériel pour pouvoir arriver à l'écriture automatique. En ayant digéré les choses, pas en copiant avec un calque» (LIANDRAIT-GUIGUES, LEUTRAT, *Alain Resnais...* cit., pp. 201-202). Questa divagazione su Resnais è, principalmente, una parentesi che vuole riconoscere e dare in qualche modo prova dell'individualità e libertà di approcciarsi al film sull'arte. André Bazin, sostenitore dell'approccio indiscriminatamente libero da obblighi comportamentali nei confronti del film sull'arte e quindi ammiratore di Resnais, in un suo importante intervento sul film sull'arte conclude: «Il existe une critique littéraire qui est aussi une re-création, celle de Baudelaire sur Delacroix, celle de Valéry sur Baudelaire, celle de Malraux sur Greco. N'attribuons pas au cinéma la faiblesse et les péchés des hommes. Passés les prestiges de la surprise et de la découverte les films de peinture vaudront ce que vaudront ceux qui les feront.» (ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma? II Le cinéma et les autres arts*, Paris, Les éditions du Cerf, 1959, p. 132).

Non tiene per esempio in considerazione quei film così detti “performativi”, nei quali gli artisti eseguono in diretta esempi della loro produzione non vagliando tutto l’aspetto più documentaristico che può arrivare a considerare anche interventi creativi veri e propri e contributi diretti espressi con lo stesso medium cinematografico. In questa stessa edizione del 1949, infatti, parteciparono in concorso anche due film che rimarranno un classico del genere performativo: il *Maillol* di Jean Lods e il *Matisse* di François Champeaux. Film a proposito dei quali rinviemo più puntuali riflessioni per procedere invece a un’analisi comparativa con un film che parteciperà all’edizione dell’anno seguente: *Visite a Picasso* di Paul Haesaerts.

TRE EVENTI: LA NASCITA DEL COMITÉ DI FIRENZE, *IL CINEMA E LE BELLE ARTI* IN BIENNALE, LA MOSTRA DEL FILM SCIENTIFICO E DEL DOCUMENTARIO D'ARTE

Il 1950 fu un anno cruciale. Il sempre più crescente interesse attorno al film sull'arte sfociò in tutta una serie di iniziative che, di fatto, presentavano al grande pubblico un panorama di sperimentazione e ricerca fino ad allora rimasto appannaggio di un ristretto ambiente di specialisti. L'auspicio di Lionello Venturi in quello stesso anno, al secondo congresso della FIFA a Bruxelles, e cioè quello di vedere circolare idee e film tra il pubblico sembrarono trovare immediata risposta. Si era però molto più lontani dall'obiettivo di far sopravvivere questi film garantendo degli spettatori nelle diverse realtà espositive ma anche, più concretamente, nei cineclub e nei cinema. Come abbiamo visto, per risolvere il problema della circolazione l'Unesco si era molto adoperata, organizzando momenti di confronto per deliberare proposte e prospettive possibili da far

accogliere ai governi. Musei come il Louvre di Parigi e lo Stedelijk di Amsterdam si organizzarono per consentire piccoli cicli di proiezioni.

Dove il film sull'arte iniziò a circolare fu nei festival internazionali, da Cannes a Edimburgo, che accolsero il film sull'arte tanto da dare vita a una competizione per accaparrarsi le



46. Locandina dell'Art Film Week al Festival di Edimburgo del 1956 organizzato dalla FIFA.

produzioni più promettenti. Quest'ultimo aspetto apparteneva del resto, come abbiamo anche in precedenza osservato, alla natura stessa dei festival.

In Italia furono tre gli eventi di maggior rilievo. La Mostra del Cinema di Venezia introduceva ufficialmente una sezione per il Film Scientifico e il Documentario d'Arte che andava ad affiancare quella del Film per Ragazzi. L'Archivio Storico della Biennale dava vita a un nuovo numero dei Quaderni della mostra internazionale d'arte cinematografica su *Le belle arti e il film* che offriva un'ampia panoramica della riflessione attorno al film sull'arte. A Firenze, durante il periodo della Conferenza Generale dell'Unesco da cui sarebbe uscito il *Florence Agreement* per l'importazione di materiale culturale educativo e culturale, nasceva il Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs du CIDALC. Lo Studio Italiano di Storia dell'Arte diretto da Ragghianti si era impegnato personalmente per la produzione del critofilm sulla *Deposizione* di Raffaello arrivando anche all'acquisto di macchinari utili allo sviluppo e stampa di riproduzioni e montaggio. Luigi Chiarini, in qualità di presidente del comitato nazionale CIDALC, durante i due giorni di convegno organizzati l'anno precedente in occasione della Mostra del Cinema di Venezia dedicato alla produzione e scambio di film per la gioventù aveva preso l'iniziativa di indire un congresso a Firenze durante i giorni dell'assemblea generale dell'Unesco. I temi in primo piano erano: il cinema e la morale; la missione sociale del cinema; il cinema come linguaggio universale e mezzo di relazioni internazionali. Chiarini aveva giudicato molto positivamente la struttura organizzativa interna del CIDALC fatta di comitati nazionali autonomi e l'idea di porsi quale tramite tra le iniziative tra singoli

enti privati e quelli pubblici¹⁷⁹. Sosteneva pienamente l'indirizzo di settore affidato al comitato italiano durante il congresso di Parigi sul film per ragazzi e la creazione delle annesse attività a cominciare da una cineteca specifica sull'argomento. Chiarini aveva fatto presente che egli:

[...] è contemporaneamente presidente del Centro Sperimentale per la Cinematografia, e in Italia questo organismo ha le massime possibilità organizzative, le massime possibilità pratiche. Tutte le iniziative nel campo della cultura cinematografica, a cominciare dalla filmografia, si sono venute polarizzando attorno al Centro Sperimentale, non perchè questo centro voglia sovrapporsi alle libere iniziative, ma perchè esso, in grazia della sua organizzazione e dei mezzi materiali di cui dispone, può dare a queste iniziative un'effettiva concretezza, può dar loro corpo, insomma, sia attraverso la sua organizzazione sia attraverso la sua attività nel campo culturale. Il Centro dispone di un'attività editoriale e di una rivista [Bianco e Nero] nella quale possono essere trattati tutti questi problemi.¹⁸⁰

L'incontro venne ospitato a Palazzo Strozzi, presso la sede dell'Istituto di Studi di Storia dell'Arte. Ragghianti in quell'occasione aveva esposto gli interessi e le attività dell'Istituto rispetto all'uso del cinema a vantaggio della storia dell'arte. Veniva quindi accolta la

179 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Risoluzione approvata nella riunione per la produzione e lo scambio di film per la gioventù*, 1949, ciclostilato, CM 15/7, fascicolo "Festival Internazionale del Film per Ragazzi", pp. 1-4.

180 ASAC, Fondo Cinema, *Seconda riunione plenaria delle persone interessate all'incremento dei rapporti internazionali nel campo della cinematografia istruttiva ed educative 30 agosto 1949*, ciclostilato, CM 15/7, fascicolo "Festival Internazionale del Film per Ragazzi", pp. 1-5, qui p. 3.

sua proposta di creare un Comitato nazionale per il cinema e le arti plastiche quale parte integrante del CIDALC e, di conseguenza, appartenente al Comitato nazionale di Roma annesso al Centro Sperimentale di Cinematografia. In questo modo l'attività avviata da Ragghianti avrebbe potuto contare su una rete di informazione internazionale capillare oltre che appoggiarsi logisticamente alle attività del Centro Sperimentale. Obiettivi del Comité erano quelli della creazione di un archivio del film sull'arte, la compilazione di un catalogo e il suo aggiornamento e l'impegno nella produzione diretta di film educativi relativi alla storia dell'arte oltre che, naturalmente, la promozione di congressi e attività connesse al proprio campo di interesse. Fu quindi deciso di indire un Congresso per le arti figurative e il cinema per l'anno successivo e fu richiesto alla direzione della Biennale di Venezia di essere ospitati durante i giorni della mostra del cinema.

Bisogna sottolineare due aspetti importanti. Il primo è che le attività proposte dal Comité rispecchiavano nella sostanza gli impegni che la FIFA andava assumendo a Bruxelles. Questo rappresentava una sovrapposizione di ruoli che, come abbiamo visto, dava origine a possibili equivoci. Dal punto di vista della FIFA si trattava di un inutile dispendio di risorse, anche in considerazione del fatto che i membri delle due organizzazioni spesso venivano a coincidere. Ma, d'altro lato, la FIFA stessa, durante i primi due anni di vita, non aveva dato prova di grande attività. La stessa scelta di Bruxelles come luogo del secondo congresso dipese principalmente dall'iniziativa stessa dei belgi che, attivi nell'organizzazione dei festival e da sempre interessati all'argomento in forza della loro tradizione di produttori nel campo del film sull'arte, reagivano alla scarsa operatività a livello

istituzionale della sede centrale di Parigi¹⁸¹. Molti, primi tra tutti i belgi Paul Haesaerts e Francis Bolen¹⁸², avrebbero scelto successivamente di assicurare prioritariamente il loro impegno al Comité piuttosto che alla FIFA. Inoltre, come abbiamo potuto constatare dall'acceso scambio di opinioni tra Mario Verdone e Henri Langlois sul numero di film che differenziavano i due cataloghi del 1953, si andò creando un diverso punto di vista che finì con l'arricchire il panorama teorico della discussione. Quello che emerse, e principalmente per opera dell'opinione di Ragghianti, fu la maggiore considerazione per l'aspetto di documentazione filmica delle opere d'arte e per la diretta partecipazione creativa dell'artista alla realizzazione stessa di un'espressione cinematografica esemplificativa, per la sua arte o per la comprensione dell'arte in generale. Tutta questa più ampia categoria di film trovava coerentemente posto in quella nuova funzione educativa che era la missione sociale del CIDALC e che l'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze aveva sperimentato direttamente con la produzione di *Lorenzo il Magnifico*.

Veniamo dunque alla seconda osservazione. Come mai a un maggiore impegno e responsabilità decisionale nel panorama del film sull'arte di Ragghianti corrispose un'interruzione della sua produzione di critofilm almeno fino al 1954? Lo Studio, relativamente al film, interrompeva una sperimentazione frutto del volere personale del suo direttore per mettere la propria attività a disposizione di un interesse più strutturale alla divulgazione culturale, alla promozione del medium e alla circolazione di questi prodotti. Il CIDALC iniziò subito una produzione propria di film sull'arte, ma Ragghianti non

181 Cfr. BOLEN, *Histoire authentique*, anecdotique... cit.

182 Bolen, dopo l'esperienza dell'organizzazione dei Festival di Bruxelles, abbandona la carica di segretario dell'Unesco, e quindi anche di rappresentante della stessa presso la FIFA, per occuparsi della produzione nazionale belga del film documentario.

intervenne mai direttamente alla realizzazione. Fu invece Verdone che si attivò come regista fin dall'anno seguente dirigendo *Stracittà – Album* di Nino Maccari, argomento che comunque rientrava negli interessi di Ragghianti e al quale, possiamo ipotizzare, fece da consulente. A questa prima prova seguirono *Il film storico muto* (1952), *El Greco* (1952) e *Immagini popolari siciliane* (1953).

L'esperienza di Ragghianti regista riprenderà solo in seguito alla collaborazione con Adriano Olivetti nata inizialmente dalla sua rivista "seleArte"¹⁸³ e quindi proseguita con una collana di ben diciassette critofilm. Un'esperienza nella quale lo studioso mostrava di aver trovato finalmente il produttore ideale per portare avanti le proprie personali idee di sviluppo di una critica d'arte filmica. Questo ripreso interesse per la regia nel 1954 corrispose inoltre a una nuova energica riproposizione dell'attività dello Studio e a un progressivo allontanamento dal CIDALC, che aveva lentamente ridotto il suo interesse verso questo campo della cinematografia.

L'attività del Comité di Firenze sollevò comunque, in un primo tempo, alcuni timori e dubbi anche all'interno della Biennale stessa. Più precisamente, a preoccupare i direttori Petrucci e Pallucchini era l'attività dello Studio e la sua intenzione di creare eventi di arte figurativa di una certa importanza e di scadenza regolare nella città di Firenze.

Scrive Petrucci:

Per quanto riguarda la faccenda del CIDALC, proprio stamane ho avuto la visita di Verdone, il quale a nome di Ragghianti è venuto a

183 Per una trattazione del mecenatismo di Olivetti nell'ambito della produzione dei critofilm e per il rapporto tra quest'ultimi e il già avviato progetto di "seleArte" si veda ADRIANO BELLOTTO, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, in Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere... cit., pp. 166-178.

chiedere se la Mostra del Cinema avrebbe accettato di collaborare con il CIDALC per tenere a Venezia, in occasione della Mostra del film scientifico e del documentario d'arte, il congresso per le arti figurative e il cinema. Ho fatto presente a Verdone l'atteggiamento di concorrenza assunto da Ragghianti in questi ultimi tempi nei riguardi della Biennale ed egli mi ha risposto che, essendo stato lo stesso Ragghianti a pensare a Venezia come sede del congresso, è probabile che si tratti di un malinteso. In linea di massima, pensando che è sempre opportuno portare qualche cosa a Venezia anziché cederla, ho accettato l'idea della collaborazione per il congresso in parola, facendo però presente che il CIDALC dovrebbe ottenere lui il permesso per i documentari occorrenti, anche se in piccola parte e per quanto riguarda un ricevimento, le proiezioni ecc, la Mostra potrà venire incontro.¹⁸⁴

La successiva risposta di Pallucchini fa un preciso riferimento alla possibilità che Ragghianti volesse, con questo pretesto, aprire autonomamente a Venezia anche un dibattito sulle arti figurative. «Starà a te poi spuntare le unghie e mozzare le ali a chi volesse prendere una posizione che non gli compete qui a Venezia. [...] Non vorrei che egli ci portasse un cavallo di Troia!». Comunicazione alla quale Pallucchini aggiunse all'ultimo momento, e a mano «Oggi ho avuto notizia di altre mire ragghiantesche: bisogna stare attenti»¹⁸⁵. Le “mire ragghiantesche” a cui lo studioso, milanese di origine ma veneziano di adozione, si riferiva era il progetto di dare vita a una biennale della pittura italiana a Palazzo Strozzi che comprendesse tre

184 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Rodolfo Pallucchini del 22 gennaio 1951*, dattiloscritto, CM 17/11, fascicolo “Apollonio - Pallucchini”.

185 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Antonio Petrucci del 29 gennaio 1951*, dattiloscritto, CM 17/11, fascicolo “Apollonio - Pallucchini”.

grandi mostre personali e una ventina di più ridotte dimensioni¹⁸⁶. Ma quell'anno Ragghianti aveva anche mancato di consegnare il suo testo per il numero dei Quaderni della Biennale. Il suo intervento usciva a distanza di meno di un mese nel numero speciale di "Bianco e Nero" dell'agosto 1950, un numero che riproduceva gli interventi raccolti dalla pubblicazione veneziana ai quali però si aggiungevano, oltre alla panoramica di Ragghianti da un punto di vista di storia dell'estetica, una prefazione di Chiarini che sostituiva quella di Petrucci e altri rilevanti interventi.

Come dichiarava Chiarini in apertura:

[...] dobbiamo avvertire il lettore che esso, pur riproducendo gli scritti contenuti nel quaderno della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, apparso nel luglio scorso, non ne costituisce un doppione.

La tirannia del tempo, che è caratteristica di tutte le manifestazioni ufficiali, non permise, allora, di attendere il completamento degli scritti, tra cui importantissimo quello del Ragghianti, che ha ordinato e curato la presente edizione.

Il lettore troverà qui articoli di Argan, Barbaro e Vidal, che completano la trattazione dell'argomento, nonché una filmografia notevolmente integrata: il tutto riordinato con un criterio più organico e rigoroso.¹⁸⁷

Era stato proprio il riordino editoriale di Ragghianti a creare i primi attriti tra lui e Petrucci. Non di meno, nella presentazione del

186 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Antonio Petrucci del 2 febbraio 1951*, dattiloscritto, CM 17/11, fascicolo "Apollonio - Pallucchini".

187 LUIGI CHIARINI, *Introduzione*, in "Bianco e Nero", XI (1950), n. 8-9, agosto-settembre, pp. 3-4, qui p. 3.

direttore della mostra di Venezia vi sono passaggi che non concordano certo con il suo modo di vedere. Petrucci, per esempio, sottolinea il parallelismo tra film d'avanguardia e le contemporanee tendenze dell'arte plastica, salvo poi interpretare le tendenze dell'avanguardia e dell'astrattismo con un'accezione spirituale, per arrivare a proporre un parallelismo, in termini di intenzionalità dello spirito, tra arte gotica e astrattismo da un lato e cinema ed arte del Rinascimento dall'altro.

La pubblicazione, per quantità di voci coinvolte, è un aperto strumento di riflessione attorno al film sull'arte. Rispetto alle diverse strutture dei cataloghi internazionali che vengono pubblicati in questo periodo, spicca un approccio enormemente più teorico, frutto a suo modo del grande dibattito italiano tra le due guerre. La filmografia curata da Mario Verdone è incompleta di parecchi dati, e tale rimarrà anche nella seconda versione ampliata; segno dell'effettivo problema di reperimento delle informazioni. A questa prima esperienza, fatta immediatamente dopo la creazione del Comité può essere imputato il subitaneo impegno assunto da Ragghianti nel dare vita al catalogo ultimato nel 1953. Completamente lacunosa risultava soprattutto la produzione tedesca che prendeva in considerazione unicamente i pochissimi film prodotti nel dopoguerra e presentati a Bruxelles. Completamente assente è, per esempio, Hans Cürliis, di cui parleremo a breve. La Gran Bretagna è rappresentata quasi esclusivamente dalla produzione promossa dal British Council o, quanto meno, molta di questa proviene dal palinsesto utilizzato a partire dal 1948 nel circuito educativo del turing art film distribuito dal British Film Institute e dall'Arts Council of Great Britain. Il taglio è principalmente quello più documentaristico su tecniche artistiche artigianali e industriali e corrisponde al principale interesse dimostrato dal Victoria and Albert Museum. Un altro genere, che diventerà molto diffuso in Gran

Bretagna a partire dalla metà di questo decennio, specie per la sua destinazione televisiva, è quello della “lezione” di un presentatore su un modello in qualche modo semplificato rispetto a quello proposto da Longhi e Barbaro nel *Carpaccio*. La Francia, oltre all’impegno di produzione de Les Amis de l’Art che abbiamo visto impegnare Resnais ma, soprattutto, Robert Hessen e Gaston Diehl, annovera un buon numero di film basati sul gioco dello spostamento dal piano intero a primissimi piani e ingrandimenti il cui miglior risultato è *Images Médiévales* di William Novik (vincitore nel 1949 al Festival di Cannes per il film a colori nei cortometraggi). Molto rappresentato è anche il Belgio, oltre che per l’ottima qualità dei suoi registi, in virtù della buona conoscenza che si aveva della sua produzione. Ma la filmografia messa assieme da Verdone dimostra subito una maggiore apertura verso opere più direttamente creative; cosa che si armonizza molto con la realtà dei festival (in opposizione alle discussioni di stampo più tendenzialmente teorico delle proiezioni effettuate durante i convegni internazionali), e a quello di Venezia in particolare, in funzione degli sviluppi futuri. Molti, per esempio, sono i film menzionati di Norman Mac Laren per il Canada. Ma è soprattutto a proposito dei film italiani, la sezione meglio rappresentata, risulta censito il documentario *Assisi*, pur di matrice turistica, realizzato da Blasetti nel 1932 e i successivi *Il Duomo di Milano*, *Castel Sant’Angelo*, *Sulla cupola di San Pietro* e *La gemma orientale dei papi*. Risultano altresì numerose le partecipazioni e le consulenze di storici dell’arte e di artisti nella realizzazione dei film prima e dopo la guerra; oltre a Raghianti, Longhi ed Emilio Cecchi, compaiono Matteo Marangoni, il giovanissimo Licisco Magagnato, Valerio Mariani, Rodolfo Pallucchini, Emilio Lavagnino, Alberto Savinio e Renato Guttuso.

Altro aspetto distintivo della pubblicazione è il taglio a volte

sfavorevole che viene dato all'esperienza del film sull'arte. Primo tra tutti Giuseppe Fiocco che considera il movimento come elemento distintivo e appannaggio del cinema¹⁸⁸. Luciano Emmer, per esempio, ha un suo valore unicamente dal punto di vista didascalico quando affronta Giotto «dietro cui si travede Roberto Longhi». E sempre contro Emmer si muovono quasi tutti i pareri dissenzienti, compreso Umberto Barbaro che arriva a reclamare l'insegnamento di Matteo Marangoni.

Com'è noto, con *Saper vedere* Marangoni poneva al centro dell'interesse della critica d'arte, specialmente italiana, l'attenzione a un'estetica della "forma" a scapito di una del "contenuto" di area più idealista e crociana, a tutto plauso, per altro, della corrente fenomenologista capeggiata da Antonio Banfi. Il suo tentativo era volto a ristabilire un equilibrio tra il peso dell'attività intellettuale, il pensiero, e quello della comprensione delle possibilità della tecnica che concorrono a dare vita all'opera d'arte.

Dal momento che l'estetica idealista proclamò essere l'arte pura espressione; che intuire equivale a esprimere (incoraggiando tanti sbuccioni); che l'artista è indipendente dalla scuola, troppi artisti si sono così beatamente buttati a godere di così inattesa cuccagna, fino al punto di certo analfabetismo tecnico d'oggi.¹⁸⁹

Marangoni torna così a guardare con un certo interesse alla visione storica proposta a fine Settecento da Lanzi con le sue "scuole artistiche" anziché limitarsi a considerare l'individualità del modello,

188 «Il moto, tradotto in sequenze ritmiche è, in ogni modo, l'elemento essenziale del cinema; quello a cui non ci si può sottrarre, senza far ritorno alla nuda e cruda fotografia» (GIUSEPPE FIOCCO, *Documentari d'arte*, in "Bianco e Nero", IX (1950, n. 8-9, pp. 103-107, qui p. 104).

189 MATTEO MARANGONI, *Saper vedere*, 1927, ed. cons. Milano, Garzanti, 1964, p. 200.

pericolosamente in sintonia con il concetto idealista della genialità artistica, delle singole personalità dei maestri e, in definitiva, delle “vite” del Vasari. Il suo è pertanto un ritorno formalista: rispetto a un giudizio affidato soprattutto alla “sensibilità” intende insomma ribadire l’importanza alla “forma”, assumendo la supremazia del “vedere” nell’esercizio della critica delle arti figurative come primo parametro, anche sulla scorta della lezione venturiana.

Si tratta di un’impostazione che non è senza conseguenze, per esempio, sul giudizio favorevole di Valerio Mariani sul film sull’arte, ove si sottolinea una sorta di emancipazione del cinema dalla fotografia proprio per l’acquisizione di una coscienza tecnica, secondo un percorso che distingue il pittorialismo, considerato, magari a torto, come grossolano riferimento a una cultura figurativa, dalla più cosciente ricerca pittorica del cinema fiction. Mariani vede nel documentario sull’arte una sorta di area sperimentale da cui attingere per progredire in direzione di una messa in scena capace di rendere a livello formale il valore evitando

quei punti morti tra arti figurative e cinematografo, quelli in cui più palesemente si svelano le fonti di ispirazione e nei quali si cerca di fare appello alla cultura e al gusto del pubblico distraendolo dalla più intima vicenda del dramma [...] Esso [il documentario d’arte], in fondo, è un “saper vedere” applicato alla logica stilistica del cinematografo. Per questo il “documentario” è, in un certo senso, l’alta scuola del regista come si vede in modo tanto chiaro nei film di René Clair.¹⁹⁰

190 VALERIO MARIANI, *Cinema e arti figurative*, in “Bianco e Nero”, IX (1950), n. 8-9, pp. 69-73, qui p. 71.

E proprio partendo da un punto di vista quasi esclusivamente tecnico e rigidamente formale Roberto Paoletta muove una critica a tutto tondo all'impiego di altri medium di riproducibilità, che a suo avviso portano obbligatoriamente l'opera d'arte nell'area di una mera divulgazione volgarizzatrice¹⁹¹.

Queste perplessità trovano piena espressione nella forte critica generale che Umberto Barbaro indirizza su tutte le tendenze creative del film sull'arte. Attacca l'idea della costruzione del racconto, dell'intuizione lirica consumata ai danni dell'opera d'arte; la stessa cosa si dica per i temi d'ispirazione. Per Barbaro «l'uso della macchina da presa nella lettura cinematografica delle opere d'arte, deve limitarsi alla sua possibilità di isolare particolari e di avvicinarli enormemente»¹⁹². Da quanto si può evincere, davanti all'opera d'arte il cinema pensato da Barbaro deve unicamente preoccuparsi di mantenere quei valori figurativi dati all'interno del linguaggio filmico e lasciare alla critica, espressa nel racconto, la costruzione di un apparato interpretativo mentre il linguaggio filmico riporterà quegli elementi lessicali figurativi dell'opera a verifica dell'enunciato.

Il principio, non esplicitato, è quello essenziale del confronto sinottico base che ritroviamo a partire da Aby Warburg e dalle tavole di *Mnemosyne*; il montaggio ricorre con purismo ed essenzialità evitando di ricorrere a pieno alle sue potenzialità di espressioni perché serrato dal confronto dei valori visivi già dati dell'opera d'arte. Del *Rubens* di Haesaerts apprezza lo sviluppo del racconto perché storico-critico, e sicuramente ne apprezza i confronti sinottici

191 Cfr. ROBERTO PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, ivi, pp. 96-102.

192 UMBERTO BARBARO, *Critica e arbitrio nel dicumentario sulle arti figurative*, ivi, pp. 47-52, qui p. 51.



47. “Mnémosyne, pl. 43: la Chapelle Sassetti déconstruite” (da Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, 1998).

delle doppie immagini a confronto, ma non ammette la creazione delle linee compositive in sovrapposizione all’immagine filmica dell’opera. I film di Emmer dovettero sembrargli qualcosa a metà tra il fumetto e un precursore del fotoromanzo se, riferendosi a *Romanzo di un affresco*, scrive con ricercatezza verbale:

[Si è visto] il Cristo di Giotto nientedimeno che assurdamente parlare e, col tremolo birignao con cui i guitti credono di rafforzare le espressioni delle battute, annunciare agli apostoli: “Qualcuno di

voi mi tradirà”.¹⁹³

Barbaro focalizza poi il suo attacco su quella che è la causa del problema per Emmer:

si son viste storie di soggetti e di temi superare addirittura la scherzosa previsione che Croce faceva molti anni fa recensendo la storia artistica della Madonna di Adolfo Venturi: che presto si sarebbe giunti per quella via alla storia artistica del Bue e quella dell’Asinello; e si è avuta infatti la storia artistica del naso, raccontata cinematograficamente da Glauco Pellegrini [*Storia del naso*, 1949]. [...] che sembra veramente l’ora per un deciso altolà, che arresti – se possibile – invece di incoraggiarli, gli intraprendenti, che si avventurano con tanta spensieratezza a trattare cinematograficamente le opere d’arte e li respinga, una volta per tutte, nel campo della fotografia per tessera o per gabinetto».¹⁹⁴

Per Barbaro non serviva a niente seguire la storia narrata nel dipinto o il significato iconografico di riferimento; quello che valeva era la preoccupazione che l’espressione figurale dell’artista trovasse riscontro nel valore visivo dell’immagine filmica. E a tale riguardo richiamava il senso dell’opera di Marangoni¹⁹⁵.

193 Ivi, p. 47.

194 Ivi, pp. 47-48.

195 «Una verità questa che è quasi una pena doverla ripetere ancora, e che i registi dei documentari sull’arte figurativa avrebbero potuto apprendere assai facilmente: da uno qualsiasi dei manualetti intesi a insegnare come si guarda un quadro, di cui quello di Marangoni ha aperto recentemente l’interminabile serie.

L’aver fatto di Giotto il romanzo della vita di Cristo e del Beato Angelico quello delle Storie dei Santi Cosma e Damiano significa aver seguito la via di minor resistenza critica destinata a sboccare, inevitabilmente, in stravaganze e sconcerti» (ibidem).

La dura critica di Barbaro a Emmer parte, a mio parere, da un'eccessiva rigidità nell'applicare i giusti concetti del valore formale dell'opera d'arte quanto cinematografica. Il particolare di un angelo o del volto di Giuseppe ingigantito dalla proiezione sullo schermo cinematografico, non aveva certo l'intenzione di mostrare l'altissima qualità dell'arte di Giotto nel mettere in pittura l'universo umano, come il Masaccio ammirato da Longhi, con una prima poderosa plasticità, sapeva fare nella semplicità fisica di Pietro nel togliere di bocca a un pesce le monete che servono al pedaggio. E nemmeno rivelare l'attenta realizzazione di una visione mentale messa in atto dalla costruzione tecnica dell'immagine, come si poteva per esempio trovare in *Pittori del '300 bolognese* (1950) che, con Cennino Cennini alla mano, riprendevano il frutto del lavoro storico condotto dal gruppo longhiano di Francesco Arcangeli (e non perché il San Giuseppe di cui parliamo fosse ad affresco; di velature in Emmer non se ne sarebbe mai percepita l'idea e questo Barbaro non lo accettava). Ma la sintesi ricercata e raggiunta da Luciano Emmer era quella puramente emozionale dello spettatore che astraesse completamente dagli aspetti formali a tutto vantaggio del racconto.

Konrad Fiedler, riflettendo sulla validità del giudizio estetico soggettivo e il giudizio artistico legato ai canoni generali della facoltà intellettuale, affermava che:

La bellezza non si lascia dedurre da concetti; ma il valore di un'opera d'arte sì. Un'opera d'arte può dispiacere ed essere ugualmente pregevole.

Il giudizio estetico non esige alcuna conoscenza preliminare della cosa: il giudizio artistico si forma solo attraverso la conoscenza.

Ognuno ha la facoltà di formulare un giudizio estetico: esso è

connaturale all'uomo come la coscienza. Assai pochi invece sanno giudicare d'arte.¹⁹⁶

Ma lo stesso filosofo, riflettendo della verità artistica, affermava anche:

Su che cosa si fonda l'obiettività artistica del mondo? Arte non è falsificazione ma allargamento dell'esperienza. Il pensatore rimprovererà sempre all'artista di non capire il mondo; l'artista rimprovererà sempre lo stesso al pensatore; ed ambedue avranno ragione.¹⁹⁷

Quello che Barbaro per assurdo, o per eccesso di zelo, sembra scordare è proprio il prodotto stesso del mezzo cinematografico: il film che, sopra alle unità di inquadratura e ripresa, sopra alla sintassi del montaggio, resta la finalità. E quello che sembra scordare è che il cinema è un'arte di forte valenza popolare, per storia e per modalità di fruizione. Quali potevano essere i sentimenti dello spettatore durante la proiezione? Era l'illusione del racconto, al pari dell'impiego che dell'arte figurativa si era sempre fatto per la sua funzione politica di essere racconto, nelle chiese come nelle piazze o nei palazzi. E cosa pensava lo spettatore uscendo, alla fine della proiezione? Lo spettatore colto giudicava l'operato del regista sulla base delle sue conoscenze di Giotto: ripensava alle esclusioni o ai ritorni delle diverse scene proposte, comprendeva chiaramente la natura di quel rapporto che si voleva instaurare tra cinema e pittura. Il semplice spettatore, uscendo, percepiva male la figura del regista

196 KONRAD FIEDLER, *Aforismi sull'arte*, 1914, tr. it. Milano, Minuziano, 1945, p. 78.

197 Ivi, p. 164.

posto a diaframma tra lui e l'opera a vantaggio della percezione della figura dell'artista posta tra lui e il racconto. Il risultato più significativo era che entrambi, che fossero o meno persone di una buona preparazione culturale, fossero sollecitati dal film al confronto con l'originale, a vedere o rivedere l'opera per vivere o rivivere una propria esperienza estetica. Il Protagonista, nella *Recherche* di Proust, nel scoprire tra i quadri di Elstir il ritratto di Odette da giovane, comprendeva che quella persona che conosceva così bene un tempo era stata una persona diversa da quello che lui aveva potuto vedere; una persona che viveva ancora nell'idea del pittore che poi aveva smesso di frequentarla. Quelle due Odette ora, nel Protagonista diventavano una nuova persona nella sua opinione e l'opinione sarebbe poi nuovamente mutata dalla sua personale esperienza con Alberatine.

Non diversamente, dal film di Emmer non si ricavavano informazioni, né sull'artista né su come andasse vista l'opera di un artista (così Proust nel suo passaggio in *A l'ombra delle fanciulle in fiore* non voleva assolutamente dire che il metodo di Elstir con il quale aveva espresso la personalità di Odette, che il Protagonista aveva autonomamente riconosciuto, fosse la modalità di "vedere" da imparare e applicare). Se il film poteva veicolare la conoscenza di un sapere scientifico, poteva e doveva prima di tutto motivare i presupposti per l'interesse a questo tipo di conoscenza. Il Carpaccio di Longhi e Barbaro apparteneva a quella parte di film sull'arte in cui l'intervento critico dello storico dell'arte si avvale dell'istanza di condivisione dei fondamentali valori figurativi tra cinema e, in questo caso, pittura. *Il Racconto di un affresco*¹⁹⁸, *La leggenda di S. Orsola* o *I fratelli miracolosi*, appartengono a quella parte dei film sull'arte che

198 È significativo che Barbaro si confonda e chiami il film "romanzo" anziché "racconto".

si distaccano maggiormente dall'aspetto documentario, arrivando anche a intervenire arbitrariamente sulla verità di documento storico dell'opera d'arte, ma senza mistificare l'opera d'arte stessa negli aspetti conoscitivi che da essa provengono e senza confonderli con l'aspetto fantastico proprio del regista.

A mio avviso, e questo rappresenta un parametro applicabile per definizione al film sull'arte, e comunque implicito nella stessa visione di Ragghianti di "fare arte", entrambi i processi creativi di queste due tipologie di film sull'arte soddisfano l'intento fiedleriano di "vivificare" l'opera d'arte. Infatti, se l'opera d'arte è ciò che rimane dell'attività dello spirito nel suo tentativo di arrivare alla conoscenza del reale, tale simulacro di esperienze spirituali passate è in grado di restituire la conoscenza in lui espressa solo attraverso il compimento di un identico processo, di natura visiva, che ha dato origine all'opera stessa. Atto esegetico che in Fiedler corrisponde al nome di "vivificare".

Resta comunque il fatto che la tecnica di Emmer attirò l'attenzione di tutti, delusi o entusiasti che fossero. Lo riconferma Mario Verdone nel suo intervento sulla panoramica nazionale riconoscendolo, insieme all'amico Enrico Gras con il quale aveva iniziato, «gli speciali e più autorevoli assertori di una cinedrammaturgia, o cinenarrativa del film sull'arte»¹⁹⁹. Verdone menziona una serie di film internazionali in cui si era appunto fatto ricorso all'animazione dell'opera per mezzo del sistema di ripresa emmeriano "immagine per immagine" e vi aggiungeva quelli di produzione francese riconosciuti tali da Jean Vidal, come *Images Médiévales di Novik*, e *1848* di Mercanton e *La Mure*, interamente costruito sulle litografie di Daumier e di

199 VERDONE, *Il film sull'arte...* cit., p. 127.

Gavarni²⁰⁰. Questa tecnica, tra l'altro, finiva per creare precise condizioni di percezione del movimento, quelle che dettero vita a un'altra tipologia di film sull'arte detto "film danzato", in cui il montaggio avanza in relazione al perfetto sincrono con la musica. Nel suo intervento è interessante anche l'uso molto ampio del termine ragghiantesco di critofilm riferendolo a tutti quei film che potevano vantare una diretta collaborazione di storici e critici d'arte.

Il terzo evento rilevante a favore di un maggiore interesse per il genere fu la creazione di una Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte che fu articolata in tre sezioni principali: film scientifici, d'arte e culturali. 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 (come è stato viceversa strutturato questo nostro studio), ma sulla diversa natura dei soggetti trattati. Questa scelta trovava pieno riscontro nel rispetto delle problematiche teoriche e tecniche che i registi dovevano affrontare per la realizzazione del film. Giustamente il modello venne adottato da tutti i festival che da lì in avanti decisero di strutturare la partecipazione del genere all'interno di un proprio e autonomo settore della manifestazione invece di mantenerlo sotto generiche categorie documentaristiche o di cortometraggi. Questo metodo di classificazione, corretto sotto tutti i punti di vista, non poteva però risultare funzionale alla trattazione in corso perché anche all'interno dei festival stessi si rivelò di problematica gestione in quanto dette velocemente vita a

200 Cfr. JEAN VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, in "Bianco e Nero", XI (1950), n. 8-9, agosto-settembre, pp. 117-126.

tutta una serie di sottocategorie e distinguo infiniti²⁰¹.

Venne deciso così di anticipare l'inaugurazione della sezione dei film d'arte con la proiezione di una selezione composta da film in concorso e pochi altri che avevano già partecipato alla mostra negli anni precedenti in concomitanza con i tre giorni di vernice della Biennale d'arte. I film in concorso sarebbero poi stati riproposti regolarmente insieme alle altre due sezioni durante i giorni della Mostra del Cinema. Ciò assicurò la presenza di un nutrito pubblico alle proiezioni serali e un'altrettanto viva adesione nel presentare i film in concorso che toccarono il numero record di 63.

Da ultimo importa rilevare un indirizzo di confortante ripresa nel campo del documentario sulle arti figurative, alla cui partecipazione non è forse del tutto estraneo l'incentivo costituito da un pubblico più eletto e preparato, quale quello richiamato a Venezia dalla Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.²⁰²

Dei film presentati dall'Italia, ben tre erano stati realizzati in occasioni di mostre nazionali (*Giovanni Bellini, Magnasco, Pittori del Trecento bolognese*), mentre si registrava anche una non trascurabile partecipazione veneta a livello di produzione, per

201 Un primo punto della problematica situazione veniva espresso da Theodore Bowie in un articolo uscito su "seleArte" nel '55. Esemplare era il caso del Golden Real Festival di Chicago patrocinato dalla Film Council of America che, iniziato l'anno precedente con ben tredici categorie, si ritrovava alla sua seconda edizione a gestirne ben ventisei. Si ricorreva quindi alla creazione di raggruppamenti più ampi basati sul principio del pubblico di destinazione. Quindi, a Chicago, nel 1955, i ventisei gruppi si distribuivano all'interno di altri quattro composti da: film come arte, film sull'arte, film su arti e mestieri, facendo arte. (cfr. THEODORE BOWIE, *Film sull'arte*, in "seleArte", III (1955), n. 16, gennaio-febbraio, pp. 10-16). Vedremo in seguito come anche la Biennale di Venezia non fu immune da questo tipo di problema.

202 *Comunicato stampa*, ASAC, Fondo Cinema, 1950, ciclostilato, CM 16/16, fascicolo "Comunicati stampa 1950", pp. 1-2, qui p. 2.

esempio con l'*Antonio Canova* che vantava la consulenza artistica di Giuseppe Cazzotti e *Il libro di bronzo* sulle formelle del portale della basilica di San Zeno a Verona.

Ma la “parte del leone” venne fatta dal Belgio. Più precisamente da una sola persona, Paul Haesaert, che presentò due importantissimi film da lui prodotti in quell’anno: *Visite à Picasso* e *De Renoir à Picasso*. Un terzo film su Ensor non fece invece in tempo a essere terminato in tempo per la sua regolare presentazione²⁰³.

Il caso della partecipazione di Paul Haesaert è del tutto esemplare. Contattato dalla Biennale anche allo scopo di sapere se avesse segnalazioni relativamente all’organizzazione della Mostra della tecnica cinematografica, Haesaert rispondeva proponendo il materiale di preparazione utilizzato per le molte animazioni dei suoi film.

Pour ce qui est d’une participation éventuelle comme exposant à votre Exposition du Documentaire D’Art je pense que j’ai du mal m’exprimer dans ma précédente lettre: je ne vous proposais pas de montrer des appareils de prise de vue ou autres, mais seulement des graphiques, des dessins, des photographies et des dispositifs de trucage ayant servi à la réalisation de mes films. Ce genre de

203 Paul Haesaert, contattato dalla Biennale per il prestito del Rubens da proiettare durante i giorni inaugurali della Biennale d’arte, avvertiva che era in corso la produzione di un lavoro su Ensor, morto nel novembre del 1949: «... il vous interessera peut-etre de savoir que j’ai filmé le peitre ENSOR durant son vivant (il y a quelque mois seulement)» (ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Paul Haesaerts a Petrucci del 17 gennaio 1950*, dattiloscritto, CM 16, fascicolo “Belgio. Film scientifico”). Immediatamente dopo, però, il Governo belga interrompeva momentaneamente i fondi per la sua realizzazione e a niente servì la sollecitazione e la speranza di Petrucci, desideroso di poter mostrare il film a causa della retrospettiva che la Biennale dedicava alla scomparsa del pittore. « Mi dispiace che la questione sul film James Ensor resti ancora sospesa e che voi dobbiate rinunciare a presentarlo a Venezia» (ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Petrucci a Paul Haesaerts del 3 aprile 1950*, dattiloscritto, CM 16, fascicolo “Belgio. Film scientifico).

documentation peut-elle vous intéresser?²⁰⁴

Purtroppo la risposta del direttore della Biennale fu negativa:

Per ciò che riguarda la presentazione di grafiche, disegni, fotografie ecc, ciò mi interessa molto ma, malauguratamente, non ho lo spazio perché il padiglione sarà occupato da una esposizione del Libro e del Periodico cinematografico. Spero che potremo organizzare ciò che mi proponevate l'anno scorso.²⁰⁵

Un altro importante fattore da segnalare è la casa di produzione di questi film. Si tratta della Art et Cinéma, costituita a Bruxelles il 13 ottobre del 1949 e ubicata presso il Palais des Beaux-Arts della città. Fondata da un gruppo di mecenati e collezionisti privati che ne assicurarono il sovvenzionamento economico, era affidata alla direzione generale dello stesso Paul Haesaert e aveva come fine quello di produrre dei film sull'arte, generalmente con finalità di divulgazione culturale.

Les dirigeants de la société estiment que le cinéma est un moyen exceptionnel de diffusion des Beaux-Arts, d'étude de l'Histoire de l'Art et de présentation d'un artiste vivant ou décédé. Un style, un mouvement d'art, un problème esthétique peuvent être étudiés par le cinéma d'une façon frappante et attrayante.

Pour la diffusion de ses films, la société atteindra deux publics, celui des salles de cinéma habituelles et celui des musées, expositions,

204 Cfr. *Lettera di Paul Haesaerts a Petrucci del 17 gennaio...* cit.

205 *Lettera di Petrucci a Paul Haesaert del 3 aprile...* cit.

écoles, universités et circles d'art.²⁰⁶

Il film *De Renoir à Picasso*, per esempio, non fu prodotto solo dalla Art et Cinéma, ma da un sindacato che aveva anche lo scopo di sviluppare delle forme di coproduzione, sia a livello nazionale che internazionale e si proponeva di stimolare altresì analoghe forme societarie in altri paesi.

Nel film, che sperimentalmente si appoggia alle soluzioni visive impostate nel *Rubens*, si mettono in evidenza tre principali tendenze dell'arte contemporanea attraverso l'opera di altrettanti artisti e mediante l'individuazione di tre concetti chiave: si indicano Auguste Renoir quale rappresentante di un'arte "carnale"; Georges Seurat come alfiere di un'arte "celebrale" e Pablo Picasso come interprete di un'arte "passionale". Per ogni artista vengono offerte comparazioni stilistiche in forma di narrazione progressiva o per tavole sinottiche. Il film inizia con una serie di *exempla* dalla storia dell'arte precedente per poi terminare con altre e diverse esemplificazioni di arte contemporanea dove le tematiche ritornano, ma come sotto l'egida di questi tre grandi maestri.

Pour l'auteur [...] il s'agissait de parler de la vie de certaines expressions d'art dans le mouvement esthétique général, de la nature particulière de ces formes d'art, de leurs rapports réciproques et de leurs développements. Il s'agissait de faire de l'esthétique et de la critique d'art en employant le langage proper du cinéma.²⁰⁷

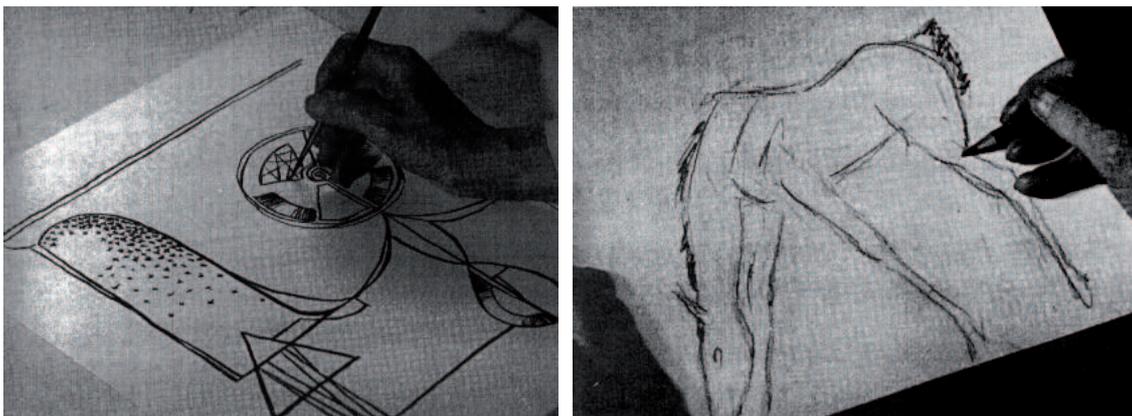
206 *Note sur la Société Art et Cinéma*, Bruxelles, Centre du Film sur l'Art, dattiloscritto, année 1949, pp. 1-2. Per le attività della società si veda anche BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique...* cit., pp. 385-391.

207 *Scheda tecnica del film*, Centre du Film sur l'Art, dattiloscritto, année 1950.

L'ARTISTA AL LAVORO

L'altro film di Haesaerts presentato, vincitore della sezione, *Visite à Picasso*, si cimentava con la una strategia documentaria sull'artista, al pari del film su Ensor che non riuscì a pervenire, e segnatamente in ordine all'ambito processuale della creazione artistica. L'opera, ancora una volta, risulta fondamentale allo sviluppo del genere e importantissima per il comportamento stesso dell'artista che interagì attivamente e liberamente dando al film un aggiuntivo carico di significati.

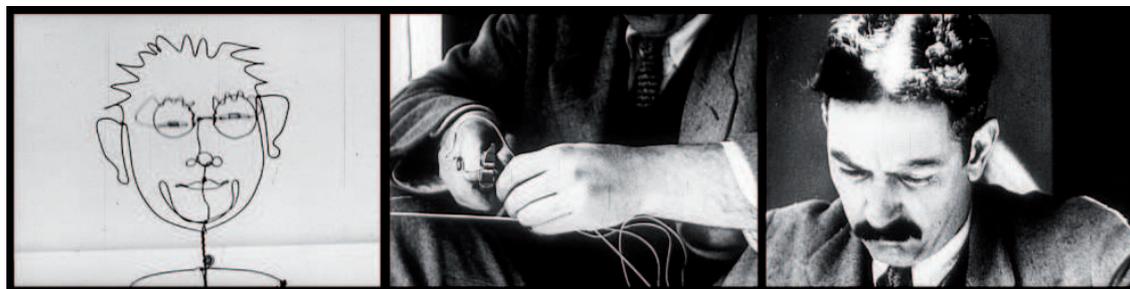
Fin dai suoi primi rapporti con gli artisti viventi, la camera da presa aveva instaurato con essi un rapporto il più diretto e documentario possibile, individuando come soggetto fondamentale e irrinunciabile l'artista al lavoro nel suo studio. Hans Cürlis aveva dato tuttavia il più preciso taglio programmatico a questa impostazione: ciò era avvenuto con una numerosa serie intitolata *Scaffende Haende* (mani creatrici), iniziata dal 1923.



48. Fotogrammi dai film *Rochus Gliese* (1968) e *Heiz Trökes* (1954) della serie *Scaffende Haende* di Hans Cürlis (da Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe Hans Cürlis* (1889-1982), 2005).

Questa produzione, non considerata ancora nei circuiti istituzionali e dei festival fino all'interessamento di Ragghianti che la inserirà nel catalogo edito per il Comité promuovendola attivamente, era

costituita da filmati scarnissimi nell'aspetto del montaggio e basati sul semplice principio di riprendere l'opera in progressione e, quindi, le mani degli artisti al lavoro.



49. Immagini del film *Schaffende Hande: Alexander Calder* di Hans Cürlis, 1929-1967.

Poche immagini d'insieme, raro il ricorso alla ripresa del busto e del volto dell'artista a lavoro, Curlis documentò l'attività dei più grandi artisti attivi in Germania negli anni Trenta, da Grosz a Kandinsky, ad altri che furono semplicemente di passaggio, compreso il giovanissimo Calder²⁰⁸. Con l'espressione cinematografica Curlis sa trasmetterci dunque ciò che Rodin aveva affermato in scultura con *La Main de Dieu* e Henri Focillon sul piano del discorso critico con *l'Elogio della mano*.

Dal momento stesso in cui l'uomo tenta di intervenire nell'ordine cui è sottomesso, quando comincia ad affondare nella natura compatta una punta o una lama che la dividano e le diano forma, l'industria primitiva reca in sé tutto il suo futuro sviluppo. [...] Mentre da una parte l'artista rappresenta forse il tipo umano più evoluto, dall'altra lo si può dire continuatore dell'uomo preistorico. [...] Quale che sia

208 A partire dal 1933 Hans Cürlis divenne dirigente della Kultur-Filminstitut GmbH e responsabile della produzione educativa. Con tale carica promosse molti giovani registi sperimentali, compresa la giovane Lotte Reiniger. Sempre più coinvolto dal nazismo, sotto la sua direzione anche un'enorme campagna fotografica della pittura monumentale tedesca voluta da Hitler, ebbe un naturale periodo di "epurazione" con la fine della guerra (cfr. ULRICH DÖGE, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Curlis (1889-1982)*, Berlin, CineGraph Babelsberg, 2005).

la forza di ricezione e di invenzione della mente, senza il concorso della mano essa non darebbe vita che a un tumulto interiore.²⁰⁹



50. Auguste Rodin, *La Main de Dieu*, Musée Rodin, Parigi (da Henri Focillon, *Vie des formes*, 1943).

La seconda grande svolta - o, se si preferisce, la prima esperienza di costruzione di un discorso cinematografico e insieme critico attraverso un elaborato montaggio - avviene con il film *Maillol* di Lods del 1944 e con il *Matisse* di Campaux, che abbiamo visto presentati entrambi nel 1949 a Venezia.

In ambedue si inizia con una contestualizzazione ambientale in cui, ricollegandosi in tutto e per tutto alla matrice del film turistico, si dà vita a una panoramica della cittadina dove gli artisti risiedono, della loro casa, per poi entrare nel loro studio: qui avviene finalmente l'incontro con l'artista. *Maillot* è seguito lungo tutta una sua giornata di lavoro.



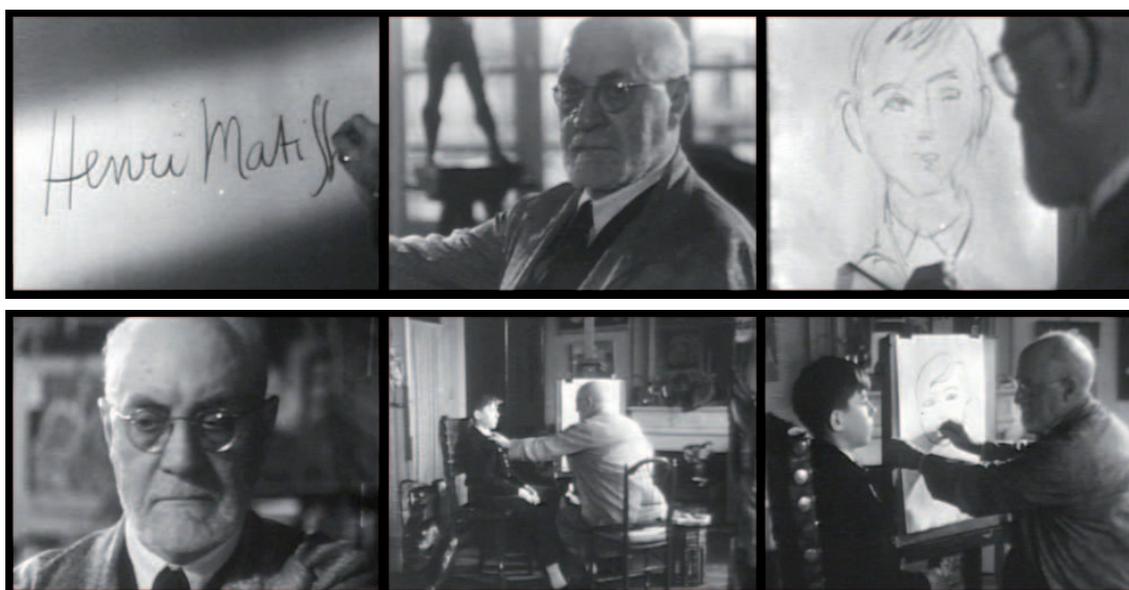
209 HENRI FOCILLON, *Elogio della mano*, 1939, in *La vita delle forme*, 1934, tr. it. cons. Torino, Einaudi, 2002, pp. 105-130, qui pp. 112-114.



51. Immagini dal film *Maillol* di Jean Lods, 1943.

Lo spettatore è quindi invitato a trascorrere con lui una routine in cui l'anziano artista lavora alla sua scultura, passeggia nel giardino, si avventura per le strette stradine montane alla ricerca di un momento d'ispirazione per gettare qualche schizzo e, infine, rientra a casa per abbandonarsi alla lettura.

Matisse, invece, accoglie lo spettatore e lo impegna in una serie di riflessioni artistiche. È poi all'opera nel ritrarre un ragazzo mentre le inquadrature passano da una visione d'insieme al foglio su cui l'immagine si compone, dal primo piano dell'artista impegnato a disegnare o a scrutare il soggetto alla persona del ragazzo visto per come sarebbe possibile se si guardasse giusto dalle spalle dell'artista.



52. Immagini dal film *Matisse* di François Campaux, 1947

Campaux poi, cogliendo il pretesto dell'allestimento di una sua mostra a cui Matisse dà un'ultima ricognizione prima dell'inaugurazione,

continua ad affrontare il tema del ritratto alternando diverse opere con la stessa modella per mostrare la gamma di varianti con le quali l'artista sintetizza il suo modello. Il filo rosso narrativo diventa l'idea di un "ritratto" della personalità di Matisse sviluppato attraverso una continua situazione in cui l'artista è impegnato a cimentarsi proprio con questo genere pittorico.

In *Visite à Picasso* di Haesaert ciò che manca quasi completamente è proprio il senso della visita. Il regista impegna immediatamente l'artista attraverso un ingegnoso sistema che ci permette di osservare il divenire della composizione da una posizione completamente inedita: dipingendo su una lastra di vetro l'immagine sembra formarsi direttamente sullo schermo.



53. Immagini dal film *Visite à Picasso* di Paul Haesaerts, 1950.

Ma ciò che è più importante per il regista è che la trasparenza del vetro ci permetta di osservare la gestualità, l'azione fisica del fare

artistico. Un modello che, per la sua natura performativa, verrà immediatamente colto nelle sue potenzialità da Paul Falkenberg e Hans Namuth che lo utilizzeranno l'anno seguente per il loro Jackson Pollock amplificando, nel modo più incisivo, il naturale connubio tra questa nuova forma di documentazione e il fondamento, teorico e insieme concretissimo, di action painting messo in atto nell'espressionismo astratto²¹⁰.



54. Immagini dal film *Jackson Pollock* di Paul Falkenberg e Hans Namuth, 1951.

La place de la caméra est fondamentale en ceci qu'elle détermine une vision. On ne peut tout montrer de n'importe où. Pour capter le visible, il est quasi nécessaire de pressentir ce que l'on désire voir et montrer. Choisir une place pour la caméra, c'est donc déjà

210 Il film riprende il sistema della visione da dietro una lastra di vetro, ideato da Paul Haesaerts. In questo caso tuttavia essa viene collocata orizzontalmente al suolo in modo da renderla congrua al caratteristico procedimento in *dripping* dell'artista, che proprio per questo posizionava al suolo le tele sulle quali dipingere. Il film inaugura una vera e propria serie che avrà come soggetto gli artisti della pittura gestuale degli anni Cinquanta e Sessanta e coinvolgerà gli artisti dell'Informale e, soprattutto, quelli aderenti al Gruppo Cobra. La predominanza della componente fisica, a volte violenta, alla quale gli artisti si abbandonano, farà però sì che i registi abbandonino presto l'espedito del vetro lasciando che gli artisti si confrontino con i loro più congeniali e usuali supporti, effettivamente più idonei a rendere visivamente il rapporto di violenta fisicità dell'atto pittorico.

Il film su Pollock rappresenta poi la prima di un'importante serie di collaborazioni tra Paul Falkenberg e Hans Namuth. Il primo, tedesco emigrato negli Stati Uniti nel 1938, fu assistente e montatore di registi come Lang, Pabst, Dreyer, Ruttman e Richter. Il secondo, al suo primo film nel 1951, era un fotografo affermato, amico di Pollock e degli altri artisti del gruppo newyorkese. Iniziava così una sinergia che avrebbe portato alla produzione di diversi ritratti insieme fotografici e cinematografici di artisti fino alla nascita nel 1970 della Museum at Large, una casa di produzione specializzata in film sull'arte.

avoir un regard critique. Cela suppose une idée, tout au moins une attente.²¹¹

Picasso sembra a sua volta comprendere appieno il rapporto tra documento filmico e gestualità creatrice e per questo interagisce in modo genialmente giocoso con la macchina da presa. Infatti l'artista integra coscientemente il proprio corpo, oltre che nell'atto gestuale della creazione, nel rapporto con l'immagine artistica prodotta. Costruisce un volto di fauno attorno al proprio volto suggerendo visivamente l'immedesimazione tra lui e il soggetto. Si affaccia a cercare lo spettatore da dietro un vaso di fiori ma senza mai disturbare l'immagine in primo piano, senza mai rendere esplicita la realtà dell'esistenza di due livelli completamente indipendenti, quello piano del disegno e quello volumetrico in cui si muove l'artista. Quando non è impegnato con la composizione, quando la sua presenza fisica non "recita" il ruolo di produttore di gestualità, corre a inventarsi una compenetrazione creando un'unità dell'immagine filmica e una nuova concezione della profondità del piano della rappresentazione di tipo performativo. Tale intenzionalità nel creare una dinamica profondamente libera di interazione autonoma, oltre la spontaneità con la quale avviene, sembra confermata dal fatto che, a livello tecnico, la scena non può essere modificata in sede di montaggio a causa della sua obbligata continuità. Inoltre, a quella data l'artista vantava una vasta esperienza di collaborazioni con registi e fotografi²¹².

211 JEAN-MICHEL MEURICE, *Recherche d'identification du film sur l'art*, 1985, in *Peinture et cinéma*, a cura di Gisèle Breteau, Paris, MAE Communication 1987, pp. 131-136, qui p. 135.

212 Sono quasi un centinaio i film dedicati alla vita e alle opere di Picasso, o in cui lo stesso artista compare in ruoli diversi (cfr. GISÉLE BRETEAU, *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain. 1905-1984*, Paris, Centre George Pompidou, 1985, pp. 179-183). Un'occasione



55. Picasso fotografato da Gjon Mili, 1949 (da Marie-Laure Bernadac, Paule du Bouchet, *Picasso. Master of the New*, 1986).

E probabilmente proprio una di queste, le fotografie del 1949, fatte insieme a Gjon Mili della rivista “Life”, anticipano l’operazione condotta poi da Haesaerts. Giocando sulla resa del tempo dell’azione attraverso la prolungata apertura del diaframma, l’artista, utilizzando una luce elettrica, compie dei movimenti nell’aria che vanno a disegnare delle figure nelle fotografie di Mili.

unica di comprendere, attraverso una visione d’insieme, questo straordinario rapporto tra l’artista e il medium cinematografico fu offerta dalla III Biennale Internationale du Film sur l’Art di Parigi del 1992 organizzata al Centre Pompidou che dedicò un’intera sezione a questi film. Un viatico efficace in una tanto smoderata produzione è offerto da Gilles Marsolais che getta un sintetico sguardo su quella produzione di film, segnatamente a quella che più si lega a collaterali grandi eventi espositivi, a mio avviso impostando così uno dei migliori metodi di dare giusto senso e contestualizzazione storica ai singoli film (cfr. GILLES MARSOLAIS, *Le film sur l’art*, Montréal, Les Éditions Triptique, 2005, pp. 83-88). Un esempio sulla necessità di tale contestualizzazione del film, ufficialmente noto ma quasi sempre passato sotto silenzio, ci è offerto dal caso dei film su *Guernica*. Si pensi, infatti, che in corrispondenza con l’inizio di una lunga serie di mostre itineranti, che portarono l’opera a compiere un vero e proprio tour mondiale, vennero realizzati in tra il 1949 e il 1950 ben tre film dal titolo *Guernica* e almeno altri quattro in cui al quadro era dedicato ampio spazio. Mentre Resnais e Paul Haesaerts partivano dalla suggestione della tremenda sensazione psicologica del bombardamento, Robert Flaherty e Richard Griffith realizzavano per il MoMA un’analisi sulla base degli studi preparatori. Due giovani danesi, Helge Ernst e Fritz Ostergren, presentavano alla mostra del 1950 un’opera amatoriale dove «ci siamo in parte serviti in parte [sic] di film di Guerra e in parte del quadro stesso e dei relativi abbozzi e, finalmente, abbiamo creato delle sculture plastiche sulle figure del quadro che, insieme ad un tocco di linee puramente astratte, devono esprimere il concetto del quadro e continuare l’interpretazione sul tema della Guerra civile» (ASAC, Fondo Cinema, *Una fantasia sul quadro Guernica di Picasso*, scheda di presentazione, CM 16, dattiloscritto, fascicolo “Danimarca. Film scientifico e Festival Ragazzi”). Su Picasso, ovviamente anche per mezzo del cinema, «... scura /e abbigliata l’Europa vi proietta / i suoi interni paesaggi» (PIER PAOLO PASOLINI, *Picasso*, 1953 in *Le ceneri di Gramsci*, ed. cons. in Bestemmia, vol. I, Milano, Garzanti, 1999, pp. 189-197, qui p. 197).

L'artista tornava nuovamente a prestarsi al confronto con la cinepresa attraverso una *performance* del 1954 per il *Picasso* di Luciano Emmer e nel 1955, con la regia di Henri-George Clouzot, in *Le mystère Picasso*, sicuramente il film sull'arte più noto al grande pubblico, vincitore del Festival di Cannes dello stesso anno.



56. Immagini dal film *Le mystère Picasso* di Henri-George Clouzot, 1955.

Più del film di Emmer, nel quale il regista documenta il gioco del maestro nel dar vita a metamorfosi dei propri soggetti, trasformando in una civetta o in un gufo ciò che originariamente avrebbe, per



57. Fotografia di scena durante le riprese di *Le mystère Picasso* (da Marie-Laure Bernadac, Paule du Bouchet, *Picasso. Master of the New*, 1986).

esempio, dovuto essere il disegno di un vaso, è il film di Clouzot a rappresentare un'ulteriore novità d'approccio. Il punto di vista del regista, la sua curiosità verso l'artista e la particolarità dell'aspetto tecnico della ripresa che misura il tempo in lunghezza della pellicola, pongono l'artista davanti a una sfida che lo obbliga a un solo tipo di comportamento: creare quello che gli viene chiesto nel tempo dato a sua disposizione.

Durante tutto il film, infatti, la poca disponibilità di pellicola per girare diventa l'elemento di tensione psicologica e l'artista scompare fisicamente dalla vista dello spettatore. Un foglio di carta speciale, capace di mostrare il segno di un pennarello da entrambe le sue parti, si pone tra l'occhio della camera e Picasso lasciando vedere solo il formarsi quasi magico di un disegno. Anche nel titolo, la scelta del termine "mistero" rispetto alla "visita" di Haesaert o al *regard Picasso* scelto da Nelly Kapland nel 1967, indicano il punto di vista non dell'artista ma di chi lo osserva.

Quest'ultimo film riceverà una dura stroncatura da parte di molti critici d'arte. Umbro Apollonio contestava il principio stesso del film processuale²¹³, il cui movente esibizionistico e "incompatibile" con il tempo spirituale della creazione non permette di vedere null'altro se non la realizzazione di stanchi esercizi stilistici. Da un lato non possiamo certo dargli torto se quello che interessasse fosse poi il disegno realizzato, quello che, mettiamo, l'artista poteva regalare al regista e il critico giudicare in un secondo tempo non per il valore di curiosità ma per quello di qualità artistica in relazione a tutta la produzione del maestro. Ma non è così. Il film sull'arte innanzi tutto è un'opera di cinema che deve essere capace di mettere in atto, soprattutto visivamente, dei processi di comprensione.

Je sais bien qu'ici certains vont protester et s'indigner des libertés que Clouzot a prises, apparemment, avec le temps de la création artistique. J'entends dire qu'il n'avait pas le droit "d'accélérer" la réalisation des tableaux et de jongler comme il l'a fait au montage pour modifier le temps de l'événement original. Il est vrai que cette audacieuse initiative mérite discussion. Je la justifierai cependant.

213 Cfr. APOLLONIO, *Il film sull'arte...* cit., pp. 85-87.

Clouzot se défend à juste titre d'avoir "accéléré" le travail de Picasso. La prise de vue en effets est toujours opérée à 24 images à la seconde. Mais le montage, en supprimant au gré du réalisateur les temps morts ou les durées longues, jusqu'à faire apparaître simultanément deux traits à la fois, ne constitue-t-il pas un trucage également inadmissible? Je réponds: non. Car il faut distinguer entre trucage et falsification. D'abord Clouzot n'essaye pas de nous tromper. Seuls les distraits, les imbéciles ou ceux qui ignorent tout du cinéma risquent de ne pas avoir conscience des effets de montage accélérateurs.²¹⁴

Non si può fornire pertanto alcuna garanzia di testimoniare il vero momento di ispirazione, quando l'artista dà forma all'intuizione, sempre ammesso che esso esista, e per tutti. Ci si può viceversa giovare – e non è poco - delle sue spiegazioni, degli esempi che è in grado di fornirci. Pensiamo inoltre ai grandi capi-bottega, ai modelli che costruivano affinché gli allievi vi prendessero confidenza: non sono forse, per distribuzione compositiva e altri fattori, strumenti altrettanto importanti per l'analisi stilistica dell'artista da parte dello storico dell'arte?

214 BAZIN, *Qu'est ce que c'est le cinéma? II...* cit., p. 138.

IL SISTEMA DEI FESTIVAL INTERNAZIONALI

Nel luglio del 1951 Antonio Petrucci, invitato a Cambridge alla conferenza internazionale dei cineclub quale membro del consiglio di presidenza del Filmclub italiano, presentava una relazione dal titolo *Funzione dei festival* dove sottolineava il problema del basso livello artistico che spesso si riscontra nel genere commerciale. Petrucci enfatizzava anche l'eterna lotta con i produttori per i quali spesso vale soltanto il grande clamore mediatico, costruito con enormi spese economiche, e l'alto numero di partecipazioni per essere ricompensati da premi e riconoscimenti ufficiali.

Lo scopo primo e per noi più importante dei festival non è tanto quello di misurare con un metro che non può esistere in assoluto, le distanze tra opera e opera d'arte, quanto quello di consentire agli artisti di ogni paese di prendere contatto tra di loro attraverso la conoscenza diretta dell'opera che ciascuno ha prodotto. Dalla massa anonima del pubblico realizzare incontri umani con gli artisti [...] Tanto più importanti risulteranno i festival, tanto più i produttori di ogni paese si convinceranno dell'opportunità di lasciare che la scelta dei film sia fatta in collaborazione con i critici e con chi organizza i festival tenendo in conto, come fattore non secondario, che alla fine di ogni festival una giuria assegna dei premi.²¹⁵

Il compito dei festival era, parallelamente alle intenzioni che

215 ASAC, Fondo Cinema, *Discorso di Antonio Petrucci sulla funzione dei festivals*, dattiloscritto, CM 17/4, fascicolo "Corrispondenze varie". Pp. 1-13, qui p. 5.

erano emerse anche nella FIFA, di dare voce alle opinioni della critica affinché si intervenisse coscientemente nella produzione. Contemporaneamente, li si vedeva come un luogo di incontro, non soltanto per un aggiornamento delle produzioni internazionali, ma come incontro diretto con le masse per un loro attivo coinvolgimento. Di tale coinvolgimento era prova anche l'iniziativa della Mostra che, dopo l'incontro di Cambridge, decise di ospitare il primo vero e proprio Convegno Internazionale dei Cineclub e delle Accademie Cinematografiche, tessuto da sempre vitale nella diffusione dei film e della cultura cinematografica. A tale proposito Petrucci ricordava che:

Quando nel settembre del 1950, a quelle riunioni che videro nascere la Federazione Internazionale del Filmclub e delle Accademie di Cinema, io mi permettevo di chiedere che questi filmclub divenissero i principali collaboratori della Mostra del cinema di Venezia, lo facevo per due ragioni. Primo, perché non è umanamente possibile che a chi dirige una mostra d'arte cinematografica piombino tempestivamente da tutte le parti del mondo le informazioni necessarie per poter svolgere la propria azione, in parte politica, per ottenere da tutti i paesi i film indispensabili a una mostra. Secondo, perché è soltanto grazie a quell'opera continua che io mi auguro venga svolta in ogni paese dai filmclub e dalle accademie di cinema con il prestigio artistico degli artisti che ne fanno parte, che è possibile ottenere in ogni paese la comprensione delle finalità di una mostra. C'è poi un altro motivo che mi pare finalmente raggiunto, mentre per gli altri due molto cammino rimane ancora da compiere, ed è quello di creare intorno alla mostra l'adesione degli artisti, fare di essa un luogo di convegno annuale dove possano ritrovarsi per conoscersi e riconoscersi. Dove possano realizzare quel contatto vivo tra di loro

e il pubblico che li converge da ogni parte del mondo.²¹⁶

A Venezia René Clair presentava una relazione sui provvedimenti appena presi in Francia a proposito del deposito legale dei film, fino ad allora inesistente, che rappresentavano un primo passo legislativo fondamentale per l'archiviazione e la conservazione dei film e, come nel caso di diretto interesse della Biennale, alla formazione di cineteche istituzionali di enti non statali²¹⁷.

Sempre tramite Clair, l'Unesco proponeva la continuazione di un dibattito avviato in aprile di quello stesso anno. «Ce Comité avait pour objet d'étudier le rôle que pouvaient jouer les actualités et les films de court-métrage dans la propagation des objectifs poursuivis par l'Unesco»²¹⁸. Inoltre venivano presentati fuori concorso alla mostra dei film scientifici tre documentari prodotti dalla U. N. Screen Magazine della serie *Ici les Nations Unies*. Ma l'Unesco progettava in questo anno anche tutta una serie di attività a dimostrazione della scelta di eleggere il contesto della Mostra del Cinema di Venezia a palcoscenico delle proprie attività.

La visione di Petrucci sui festival come luogo d'incontro dei popoli e delle culture rispecchiava pienamente anche il punto di vista dell'Unesco e attirava, di fatto, tutta una serie di iniziative culturali che andavano a confrontarsi in modo diretto con il mondo dell'industria cinematografica. Non solo si iniziava a pianificare il grande convegno sugli artisti e la società moderna del 1952 all'Isola

216 Ivi, pp. 11-12.

217 ASAC, Fondo Cinema, Relazione di René Clair, *Note sur le depot legal des films*, CM 17/8, cartella "Varie Italia", pp. 1-4.

218 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Ross MacLean* [Capo della Division du Film et de l'Information Visuelle dell'Unesco] ad Antonio Petrucci datata 13 giugno 1951, ASAC, CM 17/9, fascicolo "Conferenza Unesco".

di San Giorgio, ma anche una mostra di fotografie ricavata dai documentari, dal titolo provvisorio di *Il cinema al servizio dell'uomo*²¹⁹, e la pubblicazione tramite la mostra di Venezia di tre brochures sul cinema e i problemi della delinquenza infantile, le arti popolari e l'insegnamento della musica²²⁰.

Nel 1951, quindi, la Biennale raccoglieva i frutti della sua iniziativa di aver voluto organizzare una mostra unicamente dedicata al film sull'arte e al documentario scientifico e acquistava un nuovo ruolo di primissimo piano nel panorama internazionale dei festival.

Anche per quanto riguarda specificatamente il CIDALC e la FIFA, le loro attività iniziarono a prendere sempre più il contesto veneziano come punto di riferimento. Oltre al congresso organizzato da Raghianti per il Comité di Firenze sulle arti figurative e il cinema²²¹,

219 La mostra, affidata a Enrico Fulchignoni, venne divisa in settori inerenti a tematiche riguardanti la vita dell'uomo (antropologia, razze, educazione, fame, religione, musica, arte, folklore). Venne però rinviata al 1953 a causa della mancata disponibilità del materiale relativo all'Oriente. Per l'inaugurazione furono invitati da Fulchignoni quattro conferenzieri ad esporre altrettanti argomenti che contestualizzassero l'esposizione: George Sadoul per la storia della tecnica, John Grierson per la storia del documentario, Jean Rouch per la storia del film etnografico e Jean Cocteau per la storia dell'estetica cinematografica. La scelta di Cocteau non viene però approvata da Petrucci a causa delle contestazioni contro di lui al festival di Cannes nel contesto del grande sciopero generale che aveva paralizzato la Francia quell'anno. Per evitare il ripetersi di tali manifestazioni anche a Venezia, fu scelto di chiamare Luigi Chiari a presentare l'esposizione (Cfr. *Lettera di Antonio Petrucci a Enrico Fulchignoni del 22 maggio 1953*, ASAC, Fondo Cinema, CM 19/6, fascicolo "Mostra Unesco"). Al termine del festival di Venezia, la mostra fu riallestita a Roma per l'Esposizione dell'Agricoltura e poi donata all'archivio storico della Biennale.

220 I volumi venivano affidati alla curatela di Francis Bolen, Mario Verdone e Enrico Fulchignoni e contenevano rispettivamente nove saggi di esperti internazionali.

221 Al congresso intervennero: Wikhelm Sandberg (direttore Museo Stedelijk di Amsterdam), Pasquale Rocchetti (segretario del Comité International pour le Cinema et les Arts Figuratifs di Firenze), Roberto Longhi, Carlo Ludovico Raghianti, Alvin Jerome Gordon (presidente della Gateway Production, San Francisco), Roland Penrose (Institut of contemporary arts di Londra), Tomas Munro (del Cleveland Museum of Art), Molesworth (del Victoria and Albert Museum), Paul Haesaerts, Gomes Lourival Machado (direttore Art. Museu de Arte Moderna di San Paolo),

il CIDALC, attraverso il suo comitato romano diretto da Verdone, accettava la proposta di Petrucci di istituire a cominciare dal 1952 un premio chiamato “La Gondola” assegnato da una sua speciale commissione per la Mostra del Film per Ragazzi²²².

Per quanto riguarda la FIFA, era nato un problema relativo allo Statuto che si era discusso al terzo congresso di Amsterdam. In quell’occasione Umbro Apollonio era entrato a far parte del Consiglio direttivo della federazione su sollecitazione di Lionello Venturi che aveva voluto fare opposizione alla candidatura di Ragghianti, peraltro poco amato dopo la creazione del Comité di Firenze in special modo da Francastel. Nel novembre del 1951 Apollonio informava Petrucci della prossima riunione del Consiglio direttivo negli uffici di Bolen presso la sede dell’Unesco per ratificare lo Statuto. Nacque un’opposizione di Petrucci a una parte dell’articolo 3 («Ses moyens d’action [della federazione] sont l’organisation de Festivals et de Congrès») che propose di far mutare con altre diciture del tipo «l’apporto della federazione a tutti i festival che hanno una sezione particolare dedicata ai film d’arte» temendo, e in questo si può ravvisare un implicito riferimento allo Studio di Storia dell’Arte,

Gaston Diehl, Carl Lamb, Mario Verdone, Nicolas Pillat, Hans Curlis, Luigi Chiarini, Emilio Lavagnino.

Non poterono essere presenti, invece: il Prof. Otto Demus (presidente di Bundesdenkmalamtes di Vienna), Guido Maria Gatti (presidente della Lux Film), Prof. Pierre Francastel (indicato come presidente di Les amis de l’art e quindi probabilmente già costretto a dimettersi dalla carica all’interno della FIFA), Herbert Reed (come direttore dell’Insitut of contemporary Art di Londra) ed Henri Storck perché impegnato a realizzare un nuovo film.

222 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Nicolas Pillat del 6 febbraio 1952*, dattiloscritto, CM 18/9, fascicolo “Premio CIDALC”; ASAC, Fondo Cinema, *Resoconto della riunione CIDALC del 18 marzo 1952*, dattiloscritto, CM 18/9, fascicolo “Premio CIDALC”. In quest’ultimo documento viene anche segnalata l’approvazione di un organismo CIDALC di Commissione internazionale del film turistico proposta e avanzata dai colleghi belgi che organizzano già nel mese di maggio una Semaine Internationale du film touristique de Bruxelles.

che “altri” prendessero iniziative che sembravano già nell’aria. In mancanza di un tale cambiamento, la Biennale non avrebbe potuto restare all’interno di una federazione che poteva diventare in ogni momento un possibile concorrente alle proprie iniziative²²³. La riunione parigina, tenutasi tra il 6 e l’8 dicembre, non portò a nessun cambiamento, ma la presa di posizione di Apollonio in difesa della FIFA fu chiara e molto più convincente delle ragioni del direttore della mostra del cinema.

In un’istituzione che si proponga di divulgare e potenziare il film d’arte, quali altri mezzi può avere a sua disposizione per svolgere un’attività se non la proiezione dei film stessi? Sarebbe come se un’associazione che agisce per la diffusione della cultura figurativa dovesse adempiere ai suoi compiti senza mostrare i quadri o le sculture che giudica opere d’arte; ovvero senza fare delle esposizioni. [...] Secondo me esiste una differenza sostanziale tra i festival della Biennale e quelli che ha organizzato ed organizzerà la FIFA: a quest’ultima non interessa affatto di presentare dei film come facciamo noi e, se ciò avviene, in ogni caso come ad Amsterdam dove fu presentato il Manet e il Moore che segnalai, si tratta di una manifestazione limitata, effettuata di fronte ad un pubblico d’eccezione ed in numero molto ridotto. Mi è stato osservato poi, di fronte alle mie insistenze, che il regolamento della mostra di Venezia

223 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 25 ottobre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo “Apollonio”; ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Umbro Apollonio del 27 ottobre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo “Apollonio”; ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 2 novembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo “Apollonio”; ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 15 novembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo “Apollonio”; ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Umbro Apollonio del 30 novembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo “Corrispondenza interna”.

décision FEDERATION INTERNATIONALE DU FILM D'ART : F.I.F.A. est fixée par le Conseil.

STATUTS LE 5

Art. 1 : TITRE
Les personnes légalement constituées peuvent être admises comme membres de l'Association. En conséquence, l'adhésion sera possible à toute personne physique ou morale. L'Association internationale sans but lucratif qui a été fondée à Paris en Juin 1948 pour une durée illimitée prend le titre de : Fédération Internationale du Film d'Art.

Art. 2 : SIEGE
Le Siège Social est à Paris, au Pavillon de Marsan, 107 rue de Rivoli. Il pourra être transféré sur simple décision du Conseil en un lieu quelconque de l'agglomération parisienne. Dans ce conditions, l'Association se place sous le régime de la loi française du 1er Juillet 1901.

La qualité de membre de l'Association se perd :

Art. 3 : OBJET

L'objet de l'Association est de promouvoir, grâce à une collaboration internationale aussi étendue que possible, la réalisation, la connaissance, l'étude, la conservation et la diffusion des films relatifs aux oeuvres d'art.

Ses moyens d'action sont l'organisation de Festivals et de Congrès; l'établissement d'une liaison permanente entre les différentes catégories de personnes (producteurs, réalisateurs, distributeurs, critiques et utilisateurs) qui s'intéressent au film d'art. L'Association envisage éventuellement la publication de catalogues ou de travaux (tracts, brochures, revues, films) d'éducation artistique, la constitution d'un fichier international de documentation d'une ou plusieurs Cinémathèque spécialisées et, d'une manière générale, toute forme d'activité d'intérêt relative à son objet.

Les moyens financiers dont dispose l'association sont :
a) les cotisations, b) les subventions, c) les ressources exceptionnelles.

Art. 4 : MEMBRES
L'Association se compose de membres titulaires, de membres adhérents et de membre d'honneur.

a) pour être membre titulaire, il faut : justifier par ses titres ou son activité d'un effort particulier en faveur de la diffusion du film d'art; être présenté par deux membres titulaires et agréé par le Conseil de l'Association ;

b) peuvent être admises en qualité de membre adhérent par le Conseil les personnes qui sans participer à l'administration générale de l'Association, désirent suivre une partie de ses activités;

c) le titre de membre d'honneur peut être conféré par le Conseil aux personnes qui auront rendu d'importants services à l'Association.

Le montant de la cotisation annuelle des membres titulaires est fixé par l'assemblée générale ordinaire et maintenu jusqu'à

décision contraire. La cotisation des membres adhérents est fixée par le Conseil.

ARTICLE 5

Les personnes morales légalement constituées peuvent être admises comme membres de l'Association. En conséquence, l'adhésion sera possible à toute organisation officielle ou privée qui représente dans son pays le mouvement du film d'art, dont les buts sont en accord avec ceux de l'Association et qui sera prête à en approuver les statuts. Quand dans un pays, une activité relative au film d'art fait partie des buts d'un organisme général, cet organisme peut être invité à participer à l'Association en attendant qu'un organisme spécial soit créé. Quand un organisme général est divisé en plusieurs sections dont une seule est spécialisée dans les films d'art, cette section seule peut adhérer à l'Association.

ARTICLE 6

La qualité de membre de l'Association se perd :

- a) par la démission
- b) par la radiation prononcée pour non paiement de la cotisation ou pour motif grave reconnu par le Conseil. Aucun membre démissionnaire ou radié ne pourra être réintégré en dehors des prescriptions fixées pour l'admission de nouveaux membres. Il n'a aucun droit sur le fond social et ne peut réclamer ni remboursement des cotisations; ni restitution d'aucune somme consentie à l'Association pendant la période où il aura été membre.

ART. 7 : CONSEIL

L'Association est administrée par un Conseil composé de onze ou de vingt et un membres au moins et de vingt et un membres au plus, élus au scrutin secret à la majorité, par l'Assemblée générale des membres titulaires. Le nombre des pays représentés ne pourra jamais être inférieur à la moitié du nombre total des membres du Conseil. Le Conseil pourvoit en cours d'année au remplacement des membres décédés au démissionnaires. Les nominations ainsi faites doivent être ratifiées par la plus prochaine Assemblée Générale. Le renouvellement du Conseil a lieu par tiers tous les ans. L'ordre de sortie étant déterminé à l'origine par tirage au sort. Les membres sortant sont rééligibles. Les fonctions sont gratuites. Il ne pourra jamais y avoir en même temps au Conseil plus de deux ressortissants d'un même pays.

ART. 8

Le Conseil choisit tous les ans parmi ses membres un bureau composé d'un président et de deux vice-présidents, d'un secrétaire, d'un trésorier, et éventuellement, de membres adjoints. Il peut s'adjoindre un ou plusieurs collaborateurs de son choix dont il détermine les fonctions et la rétribution.

ARTICLE 9

Le Conseil se réunit sur convocations du Président ou sur demande du tiers de ses membres. Les membres qui réclameront sa convocation

membres titulaires ont accès à l'Assemblée avec voix consultative. Les membres titulaires peuvent se faire représenter; toutefois nul ne peut doivent indiquer les questions qu'ils désirent voir porter à l'ordre du jour. Il se réunit au moins une fois par an. La convocations et l'ordre du jour doivent être lancés par télégraphe six semaines à l'avance.

ARTICLE 10

Le Conseil est investi des pouvoirs les plus étendus pour faire et autoriser tous actes et opérations du ressort de l'Association, sous réserve de ceux qui sont réservés aux Assemblées Générales. Les dépenses sont ordonnées par le Président qui fait tenir à jour une comptabilité des recettes et dépenses et s'il y a lieu une comptabilité matière. L'Association est représentée en justice et dans tous les actes de la vie civile par le Président ou son mandataire. Il est tenu un procès-verbal des séances du Conseil, émargé par le Secrétaire et par le Président.

ARTICLE 11

Les membres empêchés ou absents peuvent déléguer leur pouvoir à un collègue. Toutefois, aucun membre ne peut réunir plus de deux voix entre ses mains, la sienne et celle d'un mandant. Les décisions sont prises à la majorité des voix, celle du Président étant prépondérante.

ARTICLE 12

La gestion journalière de l'Association est confiée au secrétaire général. Il pourra : à lui seul, signer valablement la correspondance courante et les actes d'administration quotidienne.

Le trésorier est chargé de recevoir les cotisations et généralement toutes sommes de provenance quelconque. Le Conseil peut déléguer tout ou partie de ses pouvoirs aux membres du Bureau.

ART. 13 ASSEMBLES GENERALE

Les membres titulaires se réunissent en Assemblée générale au moins une fois tous les ans. D'autres Assemblées Générales peuvent se réunir sur la demande du Conseil, des Commissaires aux comptes ou sur la demande d'un cinquième au moins des membres. Ceux-ci doivent indiquer par écrit au Président le motif de leur démarche, qui est inclus dans l'ordre du jour.

L'Assemblée ne peut délibérer que sur les questions qui sont portées à l'ordre du jour. Celui-ci comprend les communications du Conseil, celles des Commissaires aux comptes et celles qui auront été soumises au bureau par le cinquième au moins des membres titulaires, un mois avant la réunion. Les convocations sont lancées trois mois à l'avance.

Le bureau de l'Assemblée est celui du Conseil. Les délibérations sont constatées par des procès-verbaux inscrits sur un registre spécial et signés du Président, du secrétaire général et du trésorier.

ART. 14

Tous les membres titulaires peuvent prendre part aux Assemblées. Toutefois, le but final de l'Association étant de constituer une Fédération internationale, le nombre des voix par pays est limité. Il est fixé à trois voix au maximum par pays. Lorsque le nombre des délégués présents d'un pays dépasse ce chiffre, il leur appartient de s'entendre pour désigner, à la majorité des présents, leurs représentants. Toutefois, tous les

membres titulaires ont accès à l'Assemblée avec voix consultative. Les membres titulaires peuvent se faire représenter; toutefois nul ne peut détenir plus de deux voix, la sienne comprise à l'Assemblée.

ARTICLE 15

L'Assemblée générale ordinaire entend les rapports du Conseil sur la situation morale et financière de l'Association et celui des Commissaires aux comptes. Elle approuve les comptes de l'exercice clos ou les redresse, pourvoit au renouvellement des membres du Conseil, nomme les Commissaires aux comptes chargés de présenter un rapport à l'Assemblée suivante sur la gestion et les comptes du Conseil.

Elle délibère sur toute question portée à l'ordre du jour, Ses délibérations sont valables quel que soit le nombre des membres présents, à la majorité des voix .

ARTICLE 16

En cas de modification à apporter aux statuts, une Assemblée Générale extraordinaire est seule qualifiée pour délibérer et prendre une décision. Elle seule également est qualifiée pour décider de la dissolution éventuelle de l'Association.

L'Assemblée générale extraordinaire est convoquée et se réunit dans les mêmes formes que les Assemblées ordinaires. Toutefois, le nombre des membres titulaires présents ou représentés doit être égal au tiers des membres en exercice. Si ce quorum n'est pas atteint, l'Assemblée est convoquée à nouveau trois jours au moins d'intervalle et, cette fois, elle peut délibérer que que soit le nombre des membres présents ou représentés, sauf pour la dissolution où la présence de la moitié des membres au moins est nécessaire. Dans toutes ces assemblées extraordinaires, les délibérations doivent être prises à la majorité des deux tiers des membres présents au représentés.

ARTICLE 17

En cas de dissolution, l'Assemblée générale désigne un ou plusieurs commissaires chargés de la liquidation des biens de l'Association. Elle attribue l'actif net à une institution internationale poursuivant des buts culturels analogues aux siens.

del. del. off. G. G. G. G. G.

ammette film già presentati in locali pubblici nei loro paesi d'origine e che la CIDALC stessa si propone di far conoscere i film sulle arti figurative mediante proiezioni costituendo anche una filmoteca. Niente di più si propone la FIFA. La possibilità di eseguire proiezioni scelte secondo un determinato criterio qualitativo. La FIFA vuole esercitare un'attività critica e selettiva nel campo del film d'arte, selezionare le strutture, perfezionare gli strumenti di studio e d'informazione, potenziare secondo i criteri di produzione, svolgere una sorta di luminoso controllo e di acuta revisione su quanto viene edito.

Da tutte queste considerazioni ho tratto di ritenere che non ci sia proprio nulla da temere da parte della FIFA e che, comunque, sia utile dare ad essa il nostro appoggio.

Fu proprio Francastel, ad Amsterdam, ad interessarsi affinché qualche film non selezionato dalla commissione ci giungesse a Venezia. Egli potrebbe essere un ottimo elemento per segnalarci i film migliori oltre che quelli prossimi ad essere editi e diffusi.²²⁴

Dopo questa riunione del consiglio direttivo della FIFA, Francis Bolen abbandonava la carica di delegato Unesco della Federazione e veniva sostituito da Enrico Fulchignoni che si dimostrò subito un interlocutore privilegiato per la Biennale presso l'Unesco. Apollonio, infatti, poteva raccontare a Petrucci che:

224 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951...* cit., pp. 1-2. Prima dell'incontro parigino presso l'ufficio di Francis Bolen, Antonio Petrucci aveva chiesto anche a Enrico Fulchignoni, i cui uffici si trovavano al Palazzo dei Congressi di Parigi, di intervenire presso Bolen affinché l'articolo 3 dello statuto della FIFA venisse cambiato (Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Enrico Fulchignoni del 7 dicembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/10, fascicolo "UNESCO"; ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Enrico Fulchignoni del 28 dicembre 1951*, dattiloscritto, CM 18/10, fascicolo "UNESCO").

ho avuto un colloquio con Fulchignoni, il quale, dopo l'uscita di Bolen dall'Unesco, è entrato nel consiglio della FIFA, e che mi ha incaricato di farti sapere riservatamente che il festival di Cannes non va molto bene [...] Fulchignoni ritiene che tu dovresti intensificare l'attività delle sezioni speciali dando il massimo rilievo possibile al Festival del documentario scientifico e intensificando la parte dedicata ai film sull'arte. Egli consiglia inoltre di studiare una commissione di nomi autorevoli, così da conferirgli grande importanza. Fulchignoni pensa che con questi mezzi sia possibile acquistarsi meriti notevoli rispetto alle altre iniziative e maggiori apporti dell'Unesco.

Io ho cercato di far sì che Haesaerts desse a Venezia il film su Ensor ma l'aveva già impegnato per Cannes e non poteva ritirarlo.²²⁵

All'assemblea interna della FIFA tenutasi il 13 gennaio presso il Pavillon de Marsan a Parigi, Apollonio poteva vedere accettata quella proposta fatta a Petrucci dopo l'incontro di dicembre:

Ti dirò in più che penso sarebbe molto simpatico e utile che tu vedessi se non sia possibile che un congresso della FIFA o qualcosa di simile abbia luogo a Venezia in coincidenza con la III Mostra del documentario scientifico ed Arte, circa per come si fece con la CIDALC l'estate scorsa [...] L'argomento delle discussioni potrebbe vertere sui film presentati al festival. Sarebbe molto bello se oltre alla presentazione dei film, in altra sede contigua si svolgesse una discussione critica che sarebbe un modo di integrare

225 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 29 febbraio 1952*, manoscritto, CM 18/12, fascicolo "Corrispondenza interna".

le manifestazioni del festival e legare ad esso la FIFA che ne sarebbe lietissima.²²⁶

Così, nonostante la candidatura del Festival di Edimburgo, che tramite Denis Formann si candidava ad ospitare il prossimo congresso²²⁷, il IV Congresso Internazionale della FIFA venne fissato per l'anno seguente a Venezia durante i giorni della mostra del cinema. All'assemblea della Federazione del dicembre 1952 vennero scelti i nuovi membri internazionali del consiglio direttivo. Anche questa volta veniva escluso Ragghianti, e come aveva sperato Petrucci, anche Cecchi, Barbaro ed Aristarco²²⁸; risultavano invece eletti Roberto Longhi, Emilio Lavagnino e Enrico Castelli Gattinara.

Dopo aver nuovamente discusso la definizione del film sull'arte, ed aver nuovamente optato per maggioranza verso una definizione che, con malumore di Apollonio, comprendesse anche quei film che si potessero considerare in sé opere d'arte moderna, si decidevano gli argomenti che sarebbero stati trattati al congresso: cosa fosse il film sull'arte (relazione e dibattito); studio dei circuiti non commerciali, relazioni e discussioni su l'utilità di sale di proiezione nei musei e nelle università, coinvolgimento di conservatori dei musei e professori universitari affinché promuovessero la creazione di queste sale e la proiezione dei film, interesse a favore della proiezione e circolazione dei 16 mm; proiezione di alcuni film con relazione sulle diversità di impostazione del film d'arte; discussione critica di

226 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, cit., p. 5.

227 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, p. 3.

228 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Umbro Apollonio del 19 gennaio 1952*.

alcuni film presentati al festival veneziano del 1953²²⁹.

Furono approvate in seguito delle revisioni proposte da Francastel che ridimensionarono le iniziali ambizioni riposte sul congresso dalla Federazione come della Biennale stessa.

En ce qui concerne les thèmes du Congrès je suis un peu lié par les décisions prises par le dernier Comité. Le Film sur l'art et l'éducation me paraît un titre un peu ambitieux. Pour le traiter correctement il faudrait convoquer à Venise toute une catégorie de personnalités du monde universitaire qu'il est trop tard pour grouper cette année. D'autre part nous avons reçu des offres de participation qui tournent toutes autour de deux thèmes: Peinture et mouvement (le problème technique de l'animation) et la Diffusion du Film d'Art. Je pense que ces deux thèmes suffisent à constituer les centres d'intérêt de deux journées de discussion, étant entendu que le problème général du Film sur l'Art sera évoqué dans son ensemble au cours de la séance inaugurale du Congrès.²³⁰

Quali congressisti furono invitati Pierre Francastel, Henri Storck, Francis Bolen, Sandberg, Jean De Vaal, Luc Haesaerts, Gaston Diel, William Novik, M. Poncet, Giulio Carlo Argan (che fu però costretto a rinunciare a causa di altri impegni), Carlo Ludovico Ragghianti, Mario Petrosa, Gisella Zani, J. J. Sweney²³¹.

229 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 18 dicembre 1952*, dattiloscritto, CM 18/12, fascicolo "Corrispondenza interna".

230 ASAC, Fondo Cinema, Lettera di Pierre Francastel a Antonio Petrucci del 2 maggio 1953, CM 19/4, fascicolo "IV Congresso Internazionale del Film d'Arte", pp. 1-3, qui p. 1.

231 Alla lista dei conferenzieri venne poi aggiunta in ultimo, da Francastel, Mme. Zani dell'Uruguay con un intervento dal titolo *Anecdote et catégorie dans le film d'art*.

Risultano invece presenti come invitati al congresso: Giuseppe Marchiori, Silvio Branzi, Guido Perrocco, Terisio Pignatti, Giovanni Mariacher, Pietro Zampetti, Vittorio Moschini, Giuseppe

Alla convocazione di Ragghianti seguì uno sfogo polemico di quest'ultimo indirizzato a Petrucci accusato di aver preso un'iniziativa che andava a danneggiare l'attività del Comité di Firenze. A tale lettera Petrucci rispose con la perentorietà data da uno stato di sfiducia e sospetto che, come abbiamo visto, si trascinava ormai da due anni, ma che denunciava al contempo un progetto nel quale, sicuramente, credeva più lo stesso Petrucci che Apollonio.

Ho sempre ritenuto, e credo di non essermi sostanzialmente sbagliato, che gli scopi della FIFA fossero sempre stati di carattere pratico [...] e quindi sostanzialmente diversi da quelli del Comité CIDALC. Ho accettato che il congresso della FIFA si tenesse a Venezia date, soprattutto, le insistenze dell'amico Apollonio non senza un motivo sottinteso di cui le dirò appresso. (Le dico ciò in via strettamente confidenziale e riservata) Non credo alla CIDALC anche se, viceversa, sono convinto dei fatti e dell'importanza delle

Mazzariol, Michelangelo Muraro, Fausto Franchi, Gigi Scarpa, Zannon Del Bon, Manlio Dazzi, Luigi Ferrante, Enlio Zorzi, Mario Brunetti, Licisco Magagnato, Giuseppe Fiocco, Sergio Bettini, Francesco Valcanover (Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lista congresso FIFA 12-15 agosto*, dattiloscritto, CM 19/4 fascicolo "IV Congresso internazionale del film d'arte"). C'è comunque da sottolineare che lo sciopero generale del 1953 che paralizzò la Francia in quel periodo impedì a molti di essere presenti al congresso.

Per quanto riguarda invece gli atti del convegno, ho potuto purtroppo solo constatare che essi esistono in forma ciclostilata e non fascicolata ma con pagine numerate da 1 a 48, di cui le prime 25 riportano gli interventi dei conferenzieri. Se ne ha notizia per una richiesta di spedizione fatta da Francastel e da Amos Voger di New York. Purtroppo però l'attuale situazione dell'ASAC di Venezia non consente la consultazione di tutto il fondo, compresa la raccolta degli atti. Non mi è stato possibile controllare personalmente la loro presenza e nella ricerca condotta dagli archivisti su mia richiesta pertanto non ha portato a nessun risultato. Contemporaneamente, le altre mie ricerche non hanno visto emergere questo documento che, se non fu al tempo cercato in modo specifico a causa di quella ricerca "à rebours" che ho premesso a inizio di questo capitolo, sarebbe comunque dovuto comparire. A meno che esso non sia stato distrutto per errore nella sua totalità, ho speranza di credere che si conservi ancora presso l'ASAC e che ne venne fatta una pessima distribuzione.

attività che ha svolto, che svolge e che certamente continuerà a svolgere in avvenire il Comité che fa capo a Lei personalmente. [...] Ma c'è di più: poiché nello stesso mese si riunirà a Venezia il comitato provvisorio della costituenda Federazione Internazionale del Documentario e del Cortometraggio [...] è mia intenzione riuscire ad ottenere che la FIFA diventi una sezione di detta federazione internazionale con finalità e scopi essenzialmente pratici, equivalenti cioè nel complesso anche se nel dettaglio vi potranno essere alcune differenze, a quelli che sono gli scopi ed i compiti della Federazione Internazionale dei Produttori di film a lungometraggio a soggetto. Vede quindi che le nostre intenzioni e i nostri interessi sono quindi più vicini di quanto, a prima impressione, non possa apparire. Una partecipazione sua e del Comité al IV congresso della FIFA mi appare, pertanto, indispensabile se vogliamo appunto raggiungere lo scopo di mantenere al Comité CIDALC il suo carattere eminentemente culturale e far divenire la FIFA una sezione del documentario e del cortometraggio.²³²

L'idea della Biennale di un accorpamento della FIFA non ebbe mai sviluppo. Dove però si riuscì in qualche modo a imporre il punto di vista dei padroni di casa, e principalmente di Apollonio, fu nella programmazione dei film proiettati fuori concorso in occasione del convegno. Francastel, infatti, avvertiva che Novik avrebbe portato

232 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Carlo Ludovico Ragghianti del 27 giugno 1953*, dattiloscritto, CM 19/4, fascicolo "IV Congresso Internazionale del Film sull'arte", pp. 1-2. A tal proposito intervenne anche Apollonio con una lettera a Ragghianti a sostegno della compatibilità delle iniziative dei due organi e del comportamento di correttezza della Biennale (Cfr. ASAC, Fondo Storico, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 4 luglio 1953*, dattiloscritto, CM 19/4, fascicolo "IV Congresso Internazionale del Film sull'arte"; ASAC, Fondo Storico, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 6 luglio 1953*, dattiloscritto, CM 19/4, fascicolo "IV Congresso Internazionale del Film sull'arte").

con sé diversi film da proiettare. Si trattava di tutti film sperimentali astratti per la maggior parte americani:

[Oskar] Fischinger – le bobines de 30-32 ; [Jim] Davis – Coulored in light, Light reflections, Refractions n. 1 , Reflections n. 2; Len Lye – Trade Tadoo , Color Box , Rainbow Dance; [Norman] McLaren – Hoppity Pop, Caprice in Coulor; Ruth Glogers – Rapsodia n. 3.²³³

Nessuno di questi film venne però proiettato e si scelse un palinsesto molto più variegato da un punto di vista degli approcci metodologici e che dava l'occasione di mostrare, almeno fuori concorso, anche l'ultimo film di Henri Storck, che non si sarebbe potuto presentare a Venezia perché già promesso dal regista al Festival di Cannes. Il palinsesto risultò il seguente: 14 agosto *La Fenêtre ouverte* di Henri Storck, *Art and motion* di Paul Burnford, *Night watch* di Jean Oser, *Guttuso, pittore popolare* di Michele Gandin; 15 agosto *Equilibre* di André Gillet, *Art pré-colombien* di Fulchignoni, *Drei Meister Schneiden in Holz* di Hans Cürliis, *La route des épices* di William Novik, *Ein Traum in Tusche* di Ralf Engler.

Tramite l'intervento di Francis Bolen del 1957 al Metropolitan Museum of Art che ho rintracciato presso l'archivio del British Film Institut di Londra, sappiamo che ad aprire il congresso fu Ragghianti.

At the agenda of the Congress were lectures by Mario Pedrosa and Carlo Ludovico Ragghianti about the point of view of the critics

233 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Pierre Francastel a Umbro Apollonio del 3 luglio 1953*, dattiloscritto, fascicolo "IV Congresso Internazionale del Film sull'arte".

towards artfilms by Mlle. Marie Therese Poncet about “Painting and Movement”. The general secretary of the International Federation of Shortfilm producer, Monsieur Legros, outlined the producers problems. And once more the question of the circulation of films was studied by Gaston Diehl and Francis Bolen.²³⁴

Inoltre Bolen ci fornisce indirettamente anche chiarimenti che consentono di comprendere più adeguatamente l’attrito che si era venuto a creare tra Ragghianti e la FIFA e come fu superato con l’uscita di scena di Francastel e la sua sostituzione.

After 1953, some difficulties arose among the board of directors. The general secretary, Prof. Francastel was ejected. The vice-president, Luc Haesaerts, resigned. Some changes were made in the constitution. The headquarters were removed.²³⁵

Dal 1954, quindi, la nuova redistribuzione delle cariche all’interno

234 BOLEN, *UNESCO, CIDALC, IIFA and FIFA...* cit., p. 12.

235 Ibidem. La FIFA venne quindi trasferita dalla sua sede originaria del Louvre, che era stata concessa ai tempi di René Huyghe. Da alcuni documenti parrebbe, e tuttora non è escluso, che si trasferisse presso gli archivi della Cinémathèque française diretta da Henri Langlois. Un sopralluogo presso tale sede non ha però portato a nessun risultato. Resta a tutt’oggi ignoto dove possa essere conservato tale fondo. Infatti, come potrebbe essere probabile, se la Federazione fosse stata trasferita al Palazzo dei Congressi di Parigi, tale documentazione dovrebbe trovarsi negli archivi dell’Unesco. Purtroppo però tali archivi sono ottimamente funzionanti ma solo per quanto concerne le pubblicazioni direttamente relative a tale organo. I diversi fondi acquisiti successivamente dall’archivio hanno una diversa collocazione fisica e, a causa di riorganizzazioni interne, non possono essere al momento consultabili. Su mia richiesta è stato fatto un primo accertamento dal quale risultano essere presenti materiali sulle attività della FIFA ma non un vero e proprio fondo. La presenza di almeno una documentazione generica su queste attività in forza dei finanziamenti che l’Unesco erogava alla FIFA (nel 1953 si trattava di una somma pari a 200.000 dollari annui: cfr. *ivi*, p. 13) dovrebbe consentire di rintracciare qualche ulteriore elemento, ma i tempi di verifica dell’ipotesi non hanno coinciso perfettamente con le scadenze di questa ricerca. Mi riprometto naturalmente di andare a fondo della cosa in una prossima e recente occasione.

della FIFA vide Lionello Venturi e James Johnson Sweeney del MoMA come presidenti onorari, l'inglese Denis Forman quale presidente effettivo e Umbro Apollonio vice-presidente. Nel comitato direttivo risultavano altresì presenti, con diverse cariche, Willem Sandberg, Henri Storck, Mary Meerson, Gille-Delafon.

All'interesse della Mostra del Cinema di Venezia del 1950 per il film sull'arte, oltre al riscontro internazionale delle diverse istituzioni cui abbiamo accennato, faceva immediatamente eco la nascita di un festival statunitense nel 1951 che preannunciava quel catalogo a cura dell'American Federation of Arts del 1952 di cui abbiamo parlato precedentemente. Anche in America si assisteva a un proliferare di iniziative sostenute da un vivo interesse in ambito istituzionale e museale. Non solo si riconosceva e valorizzava la produzione sperimentale più recente ma nasceva sempre più il desiderio di conoscere quella europea. Una prova di tali attività, riscontrabile anche dall'Europa, è appunto la nomina di Sweeney alla carica di presidente onorario della FIFA, insieme a Lionello Venturi. Ma anche la Mostra del Cinema di Venezia inizia una serie di rapporti con il panorama delle istituzioni statunitensi a cominciare dalla Modern Art Film Library del MoMA. Nel 1951 Petrucci, dopo il grande successo della mostra sul documentario riscontrato l'anno precedente, scriveva direttamente a Iris Barry per avere informazioni sulla disponibilità a fornire la loro collezione di film sperimentali («I have decided to give greater scope to the category including Experimental and Avant-Garde films»). Chiedeva inoltre di avere *The Works of Calder*, film prodotto direttamente dal MoMA e musicato da John Cage, perché fosse proiettato durante la mostra di quell'anno: purtroppo, a causa di un forte ritardo nella consegna della pellicola,

giunta solo il 5 settembre, la proiezione non ebbe luogo²³⁶.

Nel dicembre dello stesso anno è Apollonio a prendere informazioni sulla situazione americana approfittando della riunione della FIFA presso gli uffici di Bolen. Nel settembre del 1951, infatti, aveva avuto luogo a Woodstock il First Art Film Festival in America, la cui organizzazione si doveva al Film Advisory Center, associazione creata e composta da studiosi, critici e tutti i principali direttori di musei americani.

Dice Apollonio:

Si sono trattati da prima alcuni aspetti teorici sui quali non ti intrattengo. Si sono poi esaminati gli scopi della Advisory Film Inc. di New York, che è un'organizzazione senza scopo lucrativo composta da un gruppo di eminenti personalità americane ed europee nel campo delle arti, delle scienze e dell'educazione nella produzione di documentari. Associazione che era stata presieduta da Robert J. Flaherty. Si è inoltre esaminato il First Art Film Festival, tenutosi nel settembre di quest'anno a Woodstock per l'iniziativa della Woodstock Artist Association, della American Federation of Art e del Film Advisory Center²³⁷.

In un documento allegato a questa lettera si riporta poi un resoconto dettagliato del comunicato stampa del I Art Film Festival con l'intero programma della rassegna rimasto finora totalmente inedito.

236 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Iris Barry del 6 febbraio 1951*, dattiloscritto, CM 17/8, fascicolo "Stati Uniti".

237 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, cit., p. 2.

Nei giorni 1, 2 e 3 settembre 1951 ha avuto luogo il primo festival del film d'arte in America per iniziativa della Woodstock Art Association, della American Federation of Arts e della Film Advisory Center con pubbliche discussioni. Le tre organizzazioni che hanno patrocinato questo festival hanno unito i propri sforzi per esaminare l'attuale situazione del film d'arte, per fissare l'attenzione e conferire riconoscimento a questo nuovo campo destinato a rapidi incrementi. È anche loro compito investigare i problemi ed esaminare i mezzi fatti a potenziare, ovunque possibile, un adeguato sviluppo di questo movimento. Affermano che il film d'arte può essere un potentissimo mezzo per stimolare l'interessamento e l'apprezzamento dell'opera di un artista e, inoltre, un potentissimo mezzo per trasmettere il grande e universale messaggio dell'arte. [...] Il festival intende anzitutto occuparsi del film di carattere estetico attraverso gli artisti e le loro opere. Si occuperà tuttavia anche dei problemi attinenti alla produzione, all'impiego e alla distribuzione del film d'arte. Si è cercato di presentare film che riguardino artisti pittori, scultori e grafici, film che mostrino l'artista in rapporto con la sua opera e il suo ambiente, film che indagano il contenuto estetico con l'opera d'arte, il cui contenuto visivo comprende anzitutto l'opera d'arte, film che trovano un impiego analogo a quello del pittore come estensione della tela, film usati come strumento di critica d'arte. Sono stati esclusi i film che trattano l'artigianato, film istruttivi o che illustrano la tecnica d'arte, film che trattano altri rami dell'arte che non sia quella plastica e grafica quindi già largamente diffuse e che siano familiari al pubblico americano, film prodotti prima della guerra.²³⁸

238 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Umbro Apollonio ad Antonio Petrucci del 17 dicembre 1951*, cit., Allegato n. 2

La manifestazione ebbe una seconda edizione l'anno seguente presso l'Hunter College di New York alla quale seguì una lunga interruzione fino al 26-28 aprile 1957, all'interno della quale va inserito tuttavia il Golden Real Festival di Chicago, a partire dal 1954²³⁹, quando ebbe luogo la già ricordata terza edizione presso il Metropolitan Museum di New York. Nel recensire l'evento Theodore Bowie, dopo aver ricordato l'intervento di James Johnson Sweeney e aver ribadito come il primo parametro di giudizio per un film sull'arte fosse quello della riuscita cinematografica, si sofferma sui critofilm di Ragghianti e Haesaerts:

I have become convinced that they come very near to providing the answer to our problem. The major difference between the film, as Francis Bolen made clear, is a function of the difference between Haesaerts and Ragghianti. The latter is a recognized art historian who wants to use film as an instrument for seeing the work of art more thoroughly than is otherwise possible, while the former is an art critic who has become technically very expert and who uses film as an instrument of interpretation.²⁴⁰

239 Su tale iniziativa sono stati trovati solo pochi dati. Sappiamo che dal 1953 la Chicago Public Library iniziò un ciclo di proiezioni di film seguendo l'appello rivolto durante il II Art Film Festival di New York (Cfr. BOWIE, *About Film on Art*, ... cit., pp. 32-34) e che nel secondo semestre del 1954 il Documentary Film Group dell'Università di Chicago organizzava dei cineforum (PAUL HEALY, MICHAEL JORRIN, *I circoli del cinema negli Stati Uniti*, in "Cinema", III (1958), n. 8, pp. 30-40, qui p. 32). Esistono poi delle recensioni di Theodor Bowie, appartenente al Comité del CIDALC di Firenze, pubblicate sul "College Art Journal". In Italia fu lo stesso Bowie, attraverso il già citato articolo uscito su "seleArte", a dare informazioni su questo festival in merito alla sua particolare situazione venutasi a creare a causa del problema di un'eccessiva frammentazione delle categorie nel tentativo di trovare raggruppamenti alle mille casistiche che il film sull'arte presentava (Cfr. BOWIE, *Film sull'arte*, cit.).

240 THEODORE BOWIE, *The Third Art Film Festival*, in "College Art Journal", XVII (1957), n. 1, Autumn, pp. 67-70, qui p. 69.

Idyl di Francis Lee
Esperienze del cubismo di Glauco Pellegrini
The Loon's Necklace di J.D. Leechman
Magic Canvas di Halas e Batchelor
Looking at Sculpture di Alexander Shaw
Balzac di Jean Vidal
Motion Painting N.3 - "Rhapsody" di Robert Bruce Rogers
No Credit di Leonard Tragillus
Il demoniaco nell'arte di Enrico Castelli Gattinara
Da Renoir a Picasso di Paul Haesaerts
Jackson Pollock di Paul Falkenburg e Hans Namuth
The works of Norman McLaren: 'Be Gone Dull Care' - 'Pen Point Percussion' - 'Dots and Loops'
Guernica di Alain Resnais
Images Medievales di William Novik
Lascaux, Cradle of Man's Art di William Chapman
Une visite a Picasso di Paul Haesaerts
Le monde de Paul Delvaux di Henri Storck
Works of Calder di Herbert Matter
Les charmes de l'existence di Jean Gremillon
Georges Braque
Geometry Lesson di Leonardo Sinisgalli
Ballet by Degas
Ernst Barlach
Grant Wood
Light Reflections
Glen Falls Sequence
Land of Enchantment di Henwar Rodakiewicz
Die steinernen Wunder von Naumburg di Rudolf Bamberger
Van Meegeren and the Faked Vermeers di G.A. Magnel
Poulette Grise di Norman McLaren

La giuria era composta da Curt Certel, produttore
Lothar Wolff, produttore
Aline Louchheim, critico d'arte
Emily Genauer, critico d'arte
Arthur Knight, critico cinematografico
Yasuo Kuniyoshi, pittore
Arnold Blanch, pittore
Bartlett Hayes, direttore dell'Addison Museum di Andover

I premi furono così distribuiti:

Premio per l'interpretazione di un'artista e della sua opera ad A Visit to Picasso

Menzione speciale a The Works of Calder

Premio per ricerche nella natura dell'arte a Una lezione di geometria

Menzione speciale a Esperienze del cubismo

Premio per lo sviluppo di un'idea attraverso l'arte a ~~Il demoniaco nell'arte~~ The Loon's Necklace

Menzione speciale a Il demoniaco nell'arte

Premio per la presentazione di un periodo artistico a Image Medievales

Premio per l'impiego sperimentale del film come mezzo artistico a Norman McLaren

Premio per l'impiego tecnico del colore a Images Medievales

Premio per il commento musicale a John Cage per Works of Calder

Premio per una narrazione a Balzac

Menzione speciale a "The Charm of Life"

Premio per lo sviluppo cinematografico meglio inventato a The Works of Calder

Premio per il più effettivo e totale impiego del film come mezzo a Images Medievales

Il pubblico decretò quale il migliore film americano The Loon's Necklage (menzione speciale a The Works of Calder) e quale il migliore film europeo Images Medievales (menzione speciale a Guernica)

Per quanto riguarda invece i film presentati in concorso alla mostra del documentario d'arte di Venezia bisogna sottolineare come diminuisse sensibilmente la presenza di opere degne di nota. Da un lato, questo fenomeno è pienamente comprensibile se si tiene conto del fatto che le prime partecipazioni, iniziate nel 1946, volevano dar conto di una produzione ben poco nota anche agli esperti e accettavano film che appartenevano a diversi periodi. Ora le maglie del regolamento si facevano più strette e si iniziava ad accettare unicamente quei film che rappresentavano le ultimissime produzioni. Produzioni, lo ricordiamo, che riguardavano pur sempre un ambito non commerciale e di nicchia. D'altro lato, gli incentivi statali per la produzione previsti dalla legge Andreotti del 1949, che abbiamo visto ricordare da Petrucci, causarono un gioco speculativo e l'interesse dei produttori a fare film che avevano il solo intento di accedere ai finanziamenti togliendo anche l'interesse a impegnarsi nella realizzazione di veri e propri film sull'arte. In questo contesto la creazione di quei circuiti alternativi che abbiamo visto nascere, e di cui lo Studio di Storia dell'Arte di Firenze è il miglior esempio, restarono a poco a poco le sole realtà veramente impegnate in questo settore.

Tra il 1951 e il 1957, quindi, il numero di documentari presentati per partecipare alla mostra di Venezia continuò effettivamente a crescere ma a tale crescita non può corrispondere da parte nostra un crescente interesse.

Tra i film presentati nel 1951 troviamo anche le *Images de la folie* di Enrico Fulchignoni, fuori concorso a causa del decadere dei termini per la presentazione²⁴¹, presentato con la Francia e prodotto tramite i finanziamenti erogati dall'Unesco. Questo film è frutto di una prima esperienza pilota, che lo vedrà successivamente impegnato come

241 Cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Antonio Petrucci a Enrico Fulchignoni*, dattiloscritto, CM17/9, fascicolo "ONU, UNESCO".

regista di film prodotti direttamente dall'Unesco che attestano le attività principalmente artistiche del regista. Di questa produzione, oggi difficile da consultare²⁴², è stato possibile visionare solo *Orient-Occident. Images d'une exposition* (1959), perché conservato presso gli archivi della Biennale. Realizzato in seguito all'omonima e importante mostra organizzata dall'Unesco, il film affronta le riprese di sculture antiche prodotte nelle diverse civiltà europee e asiatiche. A livello scientifico, tanto la rassegna quanto il film sembrano ispirarsi al lavoro di Malraux su *La métamorphose des dieux*, pubblicato da Gallimard nel 1957, seguendo cioè le linee di sviluppo della rappresentazione del divino attraverso i secoli e le differenti culture. Per quanto riguarda invece l'aspetto cinematografico, il film riprende, con minore intensità, il *Thorvaldsen* (1949) di Carl-Theodor Dreyer.



60. Immagini dal film *Thorvaldsen* di Carl Theodor Dreyer, 1949.

Il regista danese aveva dedicato un cortometraggio alla vita del famoso scultore neoclassico suo compatriota, basato unicamente sulle opere scultoree senza l'ausilio di nessun'altra tipologia di immagine, e neppure di un documento storico o quant'altro. Si tratta invece di un lavoro fondato totalmente

242 Di questi film esistono copie presso la sede centrale dell'Unesco ma la consultazione richiederebbe speciali permessi. Del resto, il loro valore non sembrerebbe essere troppo elevato in base a quello che del suo lavoro si è potuto osservare. Resta interessante, tuttavia, il fatto della produzione diretta dell'Unesco.

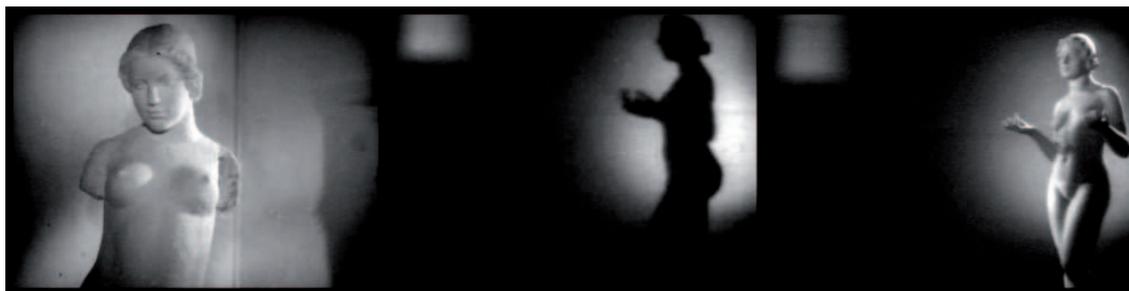
sui movimenti di macchina e sull'illuminazione, una questione evidentemente decisiva quando si vuole mostrare la scultura²⁴³; un omaggio in tutto e per tutto del regista allo scultore. Da un lato questo film aveva indicato con chiarezza una metodologia di riprese non più basata, come nel caso del *Maillol* di Jean Lods, sulla semplice rotazione del soggetto scultoreo ma anche, attraverso una complessa e poetica lettura volumetrica, sull'uso di luci da studio²⁴⁴.

L'operazione sarebbe risultata impossibile, per esempio, a Lods per

243 Sulla questione cfr. FRED LICHT (a cura di), *Illuminazioni*, catalogo della mostra (Firenze, Padova, Torino, Palermo 1998-1999), Firenze, maschietto&musolino, 1998.

244 Per quanto riguarda il problema della luce in rapporto alle sculture, abbiamo già potuto osservare come questo si presentasse subito evidente, e anche in forma simbolica, nel primissimo uso della cinepresa su questo tipo di soggetti con la *Notte* di Michelangelo nella Cappella Medicea di San Lorenzo ad opera del tedesco Paul Heildbronner (si veda anche cfr. PAOLELLA, *Arti plastiche...* cit., p.97). Il problema ha però origini più remote e possiamo considerarlo forse il primo quesito di natura pratica in relazione alle nuove forme meccaniche di riproduzione di fine Ottocento in quanto riguarda gli albori dell'uso della fotografia come mezzo di divulgazione delle opere d'arte. Infatti, se seguiamo le considerazioni di Hans Cürliis (cfr. CÜRLIS, *Das Problem der Wiedergabe...* cit., p. 178) la fotografia inizia a essere considerata utile a tale scopo a partire dal momento in cui se ne può ottenere una riproduzione seriale, cioè dal 1895, lo stesso anno della nascita del cinema. Nemmeno due anni dopo Heinrich Wölfflin scriveva un saggio sull'uso della fotografia in funzione della riproduzione delle sculture (HEINRICH WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll?*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", s. i. (1896), n. 8, pp. 242-248) nel quale considerava il punto di vista dell'osservatore e la resa delle volumetrie. Tale testo è preso in considerazione da Umberto Barbaro che osserva: «[riflettendo sull'influenza di Hildebrand su Wölfflin e partendo dalle osservazioni di Franz Landsberger in un suo saggio del 1924] Una prima applicazione della teoria il Wölfflin la dette in uno scritto del 1896, che imposta uno dei problemi, sul quale egli avrà occasione di tornare più di una volta: Come si debbono fotografare le sculture? La domanda può apparire secondaria, ma come ogni vero problema, implica una intiera concezione dell'arte» (UMBERTO BARBARO, *Introduzione*, in HEINRICH WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte*, 1921, tr. it. Milano, Minuziano Editore, 1948, pp. 7-41, qui p. 35-36).

Comunque si voglia considerare da una parte il problema del punto di vista e dall'altro quanto esso incide sulla percezione della luminosità, i modi di considerare la luce quale mezzo per l'espressività dell'immagine è un argomento di particolare complessità. Pur escludendo in questa sede tutto quello che riguarda la pittura e rimanendo quindi unicamente nel campo dei mezzi di riproduzione cinematografica occorre constatare che l'orizzonte degli studi non ha saputo arrivare a soluzioni esaustive e condivise.



61. Immagini dal film *Maillol* di Jean Lods, 1943.

la sua scelta di incontrare la scultura dell'artista direttamente nel suo studio. Il regista francese poteva solo sperare che il vecchio scultore lavorasse il proprio calco su una base girevole, come di fatto è nel film, per poter avere una visione del busto in rotazione. In Dreyer tutto è perfettamente calcolato; forse troppo, stando alle critiche che gli vennero mosse in ambiente accademico, quanto meno italiano, che lo accusò di una visione troppo soggettiva e costruita, di una preoccupazione puramente estetica a scapito della comprensibilità di lettura del complesso scultoreo nella sua totalità d'insieme (che peraltro viene sempre mostrata).

La lettura di Dreyer, inoltre, sembra aver coscienza di quel gusto romantico proprio del neoclassico della contemplazione attraverso la visione notturna illuminata da una fonte luminosa mobile tramandataci, per esempio dagli studi canoviani²⁴⁵, e che si contestualizza perfettamente con le sculture di Thorvaldsen. Una concezione, questa, che è splendidamente sfruttata nell'ultimo film realizzato da Luciano Emmer, *Bella di notte* (1997). il cui titolo si ispira per l'appunto alla statua di Canova a Paolina Bonaparte del Museo Borghese di Roma, per quanto il soggetto non sia la statua bensì la villa stessa.

245 Rinvio soltanto al catalogo dell'ultima grande mostra sullo scultore veneto: *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Possagno, 2003-2004) a cura di SERGEJ ANDROSOV, MARIO GUDERZO, GIUSEPPE PAVANELLO, Milano, Skira, 2003, con ampi ulteriori ragguagli bibliografici..

Così, ma in modo più semplice e rinunciando a effetti notturni, Enrico Fulchignoni in *Orient Occident* monta una serie di riprese delle diverse sculture mentre ruotano su se stesse rivelandone alle volte particolari *silhouette*.



62. Immagini dal film *Orient-Ccident. Images d'une exposition* di Enrico Fulchignoni, 1959.

Ma questo primo film presentato a Venezia nel 1951 si basa altresì su una nuova impostazione di montaggio riferita al confronto con la pittura e derivata direttamente dalla sua prima esperienza di lavoro in qualità di sceneggiatore di un film più volte menzionato *Il demoniaco nell'arte* eseguito con insieme a Carlo (regia) e Enrico (testo) Castelli Gattinara: un film sull'arte basato esclusivamente su un testo di Enrico Castelli Gattinara (professore di Storia della Filosofia all'Università di Roma) ricco di implicazioni filosofiche e di contenuti moralizzanti, che si dipana attraverso un excursus tra i soggetti della pittura fiamminga e tedesca del XV e XVI secolo, da *Il Carro del fieno* di Bosch al *Trionfo della Morte* di Brueghel il Vecchio e fino ai due quadri con *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Grünewald e Manuel Deutsch (sui quali ci si sofferma particolarmente nel seguire le traiettorie di movimento dello sguardo suggerite dalle composizioni).

In tale contesto risulta quindi più rilevante l'opera dei due fratelli che, attraverso la casa di produzione romana Phoenix Films, producono una serie di documentari con questa impostazione, due dei quali

presenti lo stesso anno in concorso²⁴⁶.

Un evento importante, anche se fuori dai film in concorso, fu la Rassegna del Film Sperimentale e d'Avanguardia curata da Hans Richter, che riproponeva nelle linee guida il panorama storico enucleato cinque anni prima a San Francisco ma con l'aggiunta di interessanti e significative novità degli ultimi anni di produzione. La rassegna risultò un momento importante anche per la realtà locale in quanto Richter stabilirà in quest'occasione un primo rapporto di collaborazione con la Biennale che lo vedrà tornare nuovamente

246 I due film sono *Le maschere e la vita* e *La Passione di Memling*. Nel primo si dà un'interpretazione filosofica di alcuni pittori contemporanei, da Ensor a Siqueiros, che utilizzano la rappresentazione di maschere nei loro soggetti, quale simbolo di una drammatica crisi di identità dei giorni nostri passando attraverso i principali movimenti artistici degli impressionisti. *La Passione di Memling*, invece, utilizza l'opera del pittore per mettere in risalto, all'interno delle storie di Cristo, la tentazione del sonno nell'episodio dell'Orto di Getsemani.

In quello stesso anno è presente un altro film della Phoenix, *Sicilia barocca* di Vittorio Carpignano. La casa di produzione, specializzata in documentari culturali, produceva a partire dal 1949 anche serie dal titolo *Impressioni d'Italia* di cui abbiamo già avuto modo di fare cenno e lungometraggi in Technicolor su alcune città italiane (*Assisi*, *Rapsodie siciliane*, *Vaticano*) oltre a una serie dedicata all'archeologia, dal titolo *Mediterraneo antico*. Si è deciso di approfondire il caso della Phoenix Films tra tutti quelli a nostra disposizione a titolo di *exemplum*: anche perché, oltre a costituirsi come un caso nazionale importante in questo panorama, ci permette di considerare la produzione di un singolo autore che continua a produrre film appoggiandosi sempre alla stessa casa. Questo consente di far luce su di un tipo di approccio, per così dire, monografico che è assolutamente consigliabile nell'affrontare il problema del film sull'arte e, in generale dei film non commerciali. Altre case produttrici si fecero partner fedeli dell'operato di singoli registi. La Phantén nel caso della prima produzione di Alain Resnais, per esempio. Ma allora, come abbiamo visto, i film nascevano prima in 16 mm su richiesta de Les Amis de l'Art e con la diretta collaborazione di Gaston Diehl. Solo in un secondo tempo, a film realizzato, si proponeva a Resnais di dar vita a una nuova produzione a 35 mm con distribuzione commerciale. Altri due casi, importantissimi, sono la seleArte Film, con i critofilm di Ragghianti, e la Art et Cinema di Bruxelles, con la produzione di Paul Haesaerts. Ma in entrambi i casi si tratta di case di produzione nate esplicitamente per questo scopo o di una realtà di amatori e finanziatori legati alle altre attività scientifiche dei due "improvvisati" registi. Il caso della produzione del MoMA invece fornisce un precedente storico che verrà poi ripreso in modo programmatico in Europa solo negli anni Ottanta dal Musée d'Orsay (cfr. GISELE BRETEAU SKIRA, *Rencontre avec Virgine Herbin*, in "Zeuxis", II (2001), n. 5, pp. 52-57), anche se sono ancora molti i casi di singole iniziative museali noti da far emergere.

in Laguna e partecipare attivamente anche, con alcuni articoli e iniziative che segneranno la realtà del territorio, alla rivista “la biennale”, fondata dall’ente veneziano nel 1950.

E proprio dalla selezione dei film presentati alla rassegna che possiamo rinvenire una interessante connessione con “la biennale”: più precisamente tra l’importante articolo di Lionello Venturi *Astratto e Concreto*²⁴⁷, che dà inizio alla rivista stessa, a pagina 3 del primo numero di luglio, e il film sperimentale *Abstract in Concret* di John Arvonio. Il film è in un certo senso un brillante riadattamento dell’immagine specchiante del paesaggio, il “film sull’acqua” di Joris Ivens, caratteristico della prima scuola documentarista olandese. Questa volta si tratta però di un paesaggio urbano, l’acqua non è niente di più dell’asfalto bagnato delle grandi strade newyorkesi di notte e ciò che vi è riflesso sono gli onnipresenti colori delle insegne al neon. Con semplici giochi di inquadrature su primi piani del suolo e aperture di maggiore insieme, l’autore riesce a creare una visione alternativamente astratta, non troppo lontana dalle pellicole di Norman McLaren (peraltro presente con due animazioni prodotte dalla National Film Board of Canada) o Ley Lee (inserito nella rassegna curata da Richter). La nota posizione espressa da Venturi tramite questo articolo sulla polemica nata dall’intervento di Palmiro Togliatti a condanna della pittura astratta, i cui riflussi di marea portarono alla scissione del Fronte nuovo delle arti teorizzato da Giuseppe Marchiori, sembra trovare così anche un corrispettivo cinematografico²⁴⁸. Più di una coincidenza, la corrispondenza può

247 Cfr. LIONELLO VENTURI, *Astratto e Concreto*, in “La Biennale”, I (1950), n. 1, luglio, p. 3.

248 Sulla nota polemica tra pittura astratta e pittura realista in Italia e, in particolare, sulla questione declinata in ambito veneziano si è scritto molto. Per una prima bibliografia di riferimento si veda il saggio di ENRICO CRISPOLTI, *Frammenti di una ricerca sul Fronte Nuovo*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, a cura di Id., Luciano Caramel et alii,

essere letta come un'ulteriore prova della puntuale conoscenza delle posizioni della critica americana in merito all'espressionismo astratto e della sua funzione di mediatore culturale, in qualche modo, con la situazione italiana.

All'interno di questo pur vasto panorama di produzione, si iniziano a delineare con chiarezza alcuni protagonisti la cui produzione segna la storia del film sull'arte di questi anni e in particolare nel contesto della Biennale di Venezia.

Nel 1953, oltre alla ricomparsa sulla scena internazionale di Hans Cürlis, tornavano le produzioni divulgative della Phoenix, un nuovo film di Enrico Castelli Gattinara dal titolo *Il giocatore e il misantropo nell'arte di Bosch e Brueghel* e due nuovi film di Paul Haesaerts prodotti da Art et Cinéma (*Les primitifs Flamands* e *Quatre peintres belges au travail*).

Con il 1953 si chiudeva però anche l'epoca della direzione di Petrucci, che veniva sostituito da Ottaviano Croze. Così, l'anno seguente, mentre si organizzava la IV Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, una serie di tensioni tra il nuovo direttore e i dipendenti della Biennale creava, purtroppo, i presupposti per un vuoto documentario nell'archivio²⁴⁹.

catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre – 16 novembre), Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 12-33.

249 Croze si era insediato portando con sé un certo numero di persone di sua fiducia che andarono a sostituire molti dei dipendenti che avevano lavorato con Petrucci. Dei responsabili dei vari settori, oltre a Flavia Paulon, era rimasto solo Luigi Molino che si occupava in prima persona delle due mostre collaterali fin dal loro inizio, nel 1949 e 1950. Quest'ultimo, però, venne sempre più emarginato nello svolgimento delle attività e sostituito informalmente da fiduciari di Croze. A niente servirono le posizioni a favore di Molino prese da Pallucchini e da altri e il funzionario fu costretto a ferie obbligate durante i giorni delle proiezioni. Questa situazione fece di fatto in modo che i vari documenti relativi alla mostra di nostro interesse non passassero praticamente mai dall'ufficio competente, che aveva anche il compito di archiviazione. In merito a questi avvenimenti è possibile consultare, nel Fondo Cinema dell'ASAC, il contenitore CM 20/6.

Si trattò, in ogni caso, di un anno poco degno di nota per quanto riguarda la partecipazione dei film sull'arte. Oltre a quella di John Read con un nuovo film per la BBC (*Graham Sutherland*) e quella di Jean Vidal con il film biografico su Richelieu, non resta altro che registrare la premiazione del film di Enrico Fulchignoni *Art populaire Mexicain*, prodotto dalla United Europe Film attraverso l'Unesco.

Con la direzione Croze le cose non cambiarono neanche l'anno seguente. Ci furono alcuni contatti interessanti che non giunsero a buon fine come, per esempio, il documentario di Herbert Seggelke e Jean Cocteau *Une mélodie, quatre peintres* (Cocteau, Severini, Erni, Nay) prodotto dalla Kooning Film di Monaco. Tutto ciò era frutto di un evidente disinteresse del direttore. Infatti, il 1955 rappresenta un anno fervidissimo per quanto riguarda il panorama del film sull'arte. Due gli eventi internazionali principali: il II Congresso internazionale sul cinema e le arti figurative organizzato dal Comité CIDALC di Firenze durante il quale si darà vita all'IIFA (Istituto Internazionale del Film sull'Arte) e del quale parleremo nel prossimo capitolo; la retrospettiva "Deis anos de filmes sôbre arte" organizzata dal MASP (Museu de Arte moderna de São Paulo) durante il periodo della III Bienal, per altro da sempre gemellata con quella di Venezia.

E proprio dal modello offerto da Venezia nel 1950 São Paulo prende l'idea di organizzare la prima e più completa panoramica retrospettiva del film sull'arte aperta al pubblico che fosse mai fatta in quegli anni. I rapporti con la Biennale si svolsero, anziché tramite il direttore della mostra del cinema, attraverso Rodolfo Pallucchini, che si offrì di fornire la selezione dei film italiani e tutti i contatti necessari. Di autori italiani vennero proiettati tra gli altri *Il demoniaco nell'arte* di Castelli Gattinara, *Stile di Piero della Francesca*, *Il Cenacolo di Andrea del Castagno*, di Ragghianti, *Stracittà e Immagini popolari siciliane* e *El Greco* di Mario Verdone. Venne inoltre chiesta tutta la produzione

di Luciano Emmer, per la quale si era chiesto a Giuseppe Ungaretti, che nel 1952 aveva aperto la conferenza sugli artisti e la società moderna organizzata dall'Unesco a Venezia nel 1952, un testo che servisse da introduzione per il catalogo²⁵⁰.

Tutta questa situazione, che possiamo considerare di abbandono, di Biennale nei confronti del film sull'arte cambiò radicalmente quando Floris Ammannati divenne il nuovo direttore della mostra.

Davanti alle iniziative di Ragghianti, che vedendo una tale condizione iniziava a progettare un proprio festival a Firenze²⁵¹ chiedendo per il momento il permesso di inserire nel contesto della mostra di Venezia un proprio premio IIFA per la categoria dei film sull'arte, Ammannati si affrettò a proporre utili iniziative ripristinando il modello delle proiezioni durante la vernice della Biennale di arti figurative e organizzò due proiezioni di grande richiamo: *Nuit et brouillard* di Alain Resnais e, fuori da ogni regola di concorso e di storica concorrenzialità con il Festival di Cannes, *Le mystere Picasso*, di Henri-Georges Clouzot vincitore della Palma d'oro di quell'anno.

Soprattutto, Ammannati iniziava un pieno coinvolgimento dell'IIFA

250 Il bel testo di Ungaretti per la conferenza del 1952 è GIUSEPPE UNGARETTI, *The Artists in Present-day Society*, in *The Artist in Modern...* cit., pp. 23-30. Per quanto riguarda il testo per Emmer non è dato sapere se fu scritto e se realmente vennero proiettate tutti i film del regista. Infatti, come indicato nel catalogo brasiliano (cfr. *Deis anos de filmes sôbre arte 1945-1955*, cat. retrospettiva (São Paulo, MASP, ottobre – novembre), São Paulo, s. e., 1955, p. 42.) questi film vennero messi in programma ma senza ulteriori indicazioni, perché non ancora pervenuti al momento della messa in stampa. Al posto di Ungaretti, Emmer venne introdotto nel catalogo da un testo di Rudà Andrade (cfr. *ivi*, p. 40).

251 Durante il congresso di Firenze Ragghianti aveva proposto ufficialmente a Enrico Fulchignoni di organizzare un festival del film sull'arte con il diretto coinvolgimento dell'Unesco. La proposta aveva trovato un entusiastico consenso da parte del delegato dell'Unesco (cfr. ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Floris Ammannati del 4 marzo 1956*, dattiloscritto, CM 22/5, fascicolo "Convegno internazionale del film sull'arte").

e, in particolare, di Ragghianti che immediatamente propose una retrospettiva del film sull'arte sul modello di quella brasiliana. Il progetto, che si voleva per l'edizione del 1957, ebbe però forti rallentamenti dovuti anche alla poca reattività e all'evidente diffidenza mostrata dalla FIFA, poco convinta del ruolo di primissimo piano dato all'IIFA.

La cosa dovette quindi scalare all'anno successivo ma, vantaggiosamente, ebbe anche modo così di delinearsi più chiaramente nella mente di Ammannati che arrivò a una decisione. Il 1958 avrebbe visto la nascita di una nuova iniziativa da affiancare all'attività della mostra del cinema: nasceva la I Mostra Internazionale del Film sull'Arte, che avrebbe compreso ogni anno il concorso vero e proprio e una serie di retrospettive a soggetto.

L'INIZIO DELLA MOSTRA DEL FILM SULL'ARTE E
RIFLESSIONI SULLE RETROSPETTIVE

La Biennale aveva da sempre tra i suoi scopi originari, voluti da Luciano De Feo al momento della sua costituzione, quello di promuovere e incentivare lo studio della storia del cinema. A tale proposito, nel 1953 ci fu un'iniziativa purtroppo destinata a restare senza rilevanti conseguenze, ma che testimonia comunque la volontà di un primo diretto contatto con l'ambiente universitario. Venne infatti bandito un concorso pubblico per sovvenzionare, tramite una borsa di studio, il progetto per una tesi di laurea sul cinema che arrivasse a compimento nell'anno accademico 1953-1954. Il premio fu assegnato ad Alberto Caldana per una tesi su *Il cinema come mezzo di studio dell'arte*. Questo primo rapporto con il mondo universitario è indicativo di un reciproco interesse, anche per il fatto che il concorso ci consente di registrare altresì le prime assegnazioni, anche in Italia, di tesi di laurea sui rapporti tra pittura e cinema²⁵².

252 Lo studente vicentino in realtà non portò mai a termine quella tesi. È stato da me contattato, nella speranza di comprendere, tramite la bibliografia del suo lavoro, quali potessero essere le principali fonti di riferimento in quegli anni, quali e quante le pubblicazioni straniere realmente reperibili da chi non fosse uno dei pochi privilegiati che partecipavano direttamente ai congressi internazionali e, di conseguenza, le linee guida principali dell'indagine. Il signor Caldana al momento del concorso aveva già iniziato la stesura del suo lavoro scrivendo oltre un centinaio di pagine. Appena nominato vincitore, approfittò immediatamente dell'opportunità per organizzare nel settembre dello stesso anno una rassegna nazionale del film documentario con una fattiva collaborazione da parte di tutti, da Ragghianti a Petrucci. Fu così data vita a un interessante catalogo con preziose biografie dei registi e altre utili informazioni su quelli che possiamo considerare i canali di distribuzione dei film nel Veneto (cfr. ALBERTO CALDANA (a cura di), *Rassegna nazionale del film documentario*, catalogo della mostra (Vicenza, 14-18 settembre), Vicenza, Ente Fiera, 1953). Dopo tale iniziativa, e conoscendo Giulio Aristarco, si

Interessante è anche il testo del bando che fu inviato ai rettori delle varie università italiane:

Siamo certi che la S.V. vorrà dare il massimo appoggio a questa iniziativa che intende convalidare non solo l'ormai riconosciuto inserimento del cinema tra le arti ma anche la sua formazione di strumento di cultura e la sua non trascurabile posizione nella vita culturale.²⁵³

Chi in quell'anno realizzò concretamente un'integrazione sperimentale del film sull'arte nelle attività didattiche universitarie fu Carlo Ludovico Ragghianti. Il prof. Ragghianti riusciva a concretizzare uno degli obiettivi che il Comité di Firenze si era dato all'atto della sua costituzione nel 1950: creare dei seminari di studio a livello universitario dove fossero inserite attività inerenti al film sull'arte. Questo esperimento ebbe, in realtà, una forma ibrida. Il seminario fu organizzato dall'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, la Scuola Normale Superiore, lo Studio Italiano di Storia dell'Arte di Firenze, i Corsi per Stranieri di Viareggio (che

trasferì a Roma dove collaborò con la rivista "Bianco e Nero" iniziando subito la sua attività professionale e arrivando, in seguito, a diventare anche segretario della rivista stessa. Negli anni in cui prendeva piede la Mostra del Film sull'Arte a Venezia, Caldana divenne un preziosissimo collaboratore, per il suo essere uno dei principali e più aggiornati segnalatori nel panorama della produzione dei film, in stretto contatto con Flavia Paulon.

Sempre nel '54 un'altra studentessa, questa volta dell'Università di Genova, Adevilda Ciurlo, è segnalata per un'ottima tesi di laurea ricca di un impeccabile e aggiornatissimo apparato bibliografico sostenuta con la prof.ssa Giusta Nicco-Fasola. (cfr. ANGELO ROSSI, *Nota sul documentario d'arte*, in "Cenobio", n. 7-8, settembre-ottobre, 1956, pp. 3-23, qui p. 23). In un sopralluogo ho purtroppo appurato che tale tesi non è più custodita presso l'Università di Genova.

253 ASAC, Fondo Cinema, *Comunicato inviato alle università d'Italia relativo al concorso per una borsa di studio su una tesi per l'A.A. 1953-1954 da farsi su argomento cinematografico*, dattiloscritto, CM 19/4, fascicolo "Borsa di studio".

semplicemente ospitarono l'evento tra l'1 e il 15 luglio 1953) e fu dedicato, significativamente, a Matteo Marangoni. Il seminario era destinato a soli ventiquattro laureati o specializzati (ma furono poi 31) selezionati da diverse realtà universitarie italiane sulla base di quote di partecipazione²⁵⁴, e i docenti²⁵⁵ fornivano una bibliografia propedeutica alle lezioni. Gli atti riportano anche il dibattito con gli studenti che seguiva le esposizioni e l'elaborato scientifico che i seminaristi erano tenuti a preparare e a discutere alla fine del corso. Erano previste anche gite nelle città vicine ma, soprattutto, il dott. Mario Verdone teneva un'introduzione sul tema del film sull'arte prima del previsto ciclo di proiezioni serali di documentari, ai quali seguiva un ulteriore dibattito.

L'organizzazione di questo servizio è dovuto al Comité International pour le Film et les Arts Figuratifs CIDALC con sede in Firenze. [...] La Direzione, allo scopo di non far mancare una relazione ed un dibattito sul tema attualissimo del rapporto fra arti figurative e films, sul documentario d'arte figurativa, sulle diverse esperienze internazionali in materia, ecc. ha invitato il dott. Mario Verdone, noto

254 Senza riportare l'elenco completo degli studenti, menzioniamo tuttavia, soprattutto in area veneta, alcuni giovani studiosi destinati a un luminoso futuro accademico: Giuseppe Mazzariol (vicedirettore della Pinacoteca e della Biblioteca Querini Stampalia di Venezia), Francesco Valcanover (ispettore alla Soprintendenza delle Gallerie di Venezia), Terisio Pignatti (ispettore dei Musei Civici di Venezia), Alessandro Bettagno e Camillo Semenzato (assistenti all'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Padova), Pier Carlo Santini (segretario di redazione di "seleArte"): cfr. CARLO LUDOVICO RAGGHIANI (a cura di), *Atti del seminario di storia dell'arte* (Pisa-Viareggio 1-15 luglio 1953), Annali della Scuola Normale di Pisa, Firenze-Roma, Vallecchi, 1953, p. XI.

255 Furono chiamati a intervenire Mario Fubini (Estetica e critica), Sergio Bettini (*Gli studi sull'arte bizantina*), Luigi Coletti (*Gli studi sul Trecento pittorico italiano*), Bruno Zevi (*Storia dell'Arte e storia dell'architettura*), Ottavio Morisani (*Gli studi di storia dell'arte in Italia*), Cesare Brandi (*Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*), Carlo L. Ragghianti (*I problemi attuali della critica d'arte*): *ivi*, p. X.

specialista dell'argomento e docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, a tenere una relazione sul tema: *Il film sull'arte*.²⁵⁶

Per quanto riguarda Venezia, invece, tra le molte attività di cui fu protagonista Floris Ammannati durante il primo anno della sua gestione, nel 1956, dobbiamo annoverare anche l'iniziativa del contatto con il mondo universitario, che era stato avviato fin dal 1953. Il 3 marzo Giuseppe Flores D'Arcais dell'Università di Padova scriveva ad Ammannati per dirgli che il progetto di cui avevano discusso insieme per creare una Rassegna internazionale del film d'insegnamento universitario aveva riscosso una generale approvazione e tornava a ringraziarlo per la disponibilità a interessarsi per eventuali borse di studio. Sperava inoltre che il Ministero dell'Istruzione potesse riconoscere la Biennale come un ente «preparato a svolgere presso la loro Università una serie di ricerche di filmologia»²⁵⁷ ai fini di una proficua collaborazione. Iniziavano così una serie di accordi che portarono alla nascita della Prima Rassegna Internazionale del Film Scientifico-Didattico dell'Università di Padova e di una nuova sezione alla Mostra di Venezia dedicata al Film d'Insegnamento Universitario²⁵⁸.

La rassegna ebbe luogo tra il 30 ottobre e il 4 novembre e vide come membri della giuria Flavia Paulon (quale rappresentante della Biennale), i professori Sergio Bettini, Egidio Meneghetti, Elio

256 Ivi, pp. VIII-IX.

257 ASAC, Fondo Cinema, *Lettera di Giuseppe Flores D'Arcais a Floris Ammannati del 3 marzo 1956*, dattiloscritto, fascicolo "Rassegna internazionale del film scientifico-didattico".

258 In quell'anno la sesta edizione della mostra, che prendeva ora il nome di mostra "del film documentario e del cortometraggio", riorganizzava le categorie inserendone anche una sul film sperimentale e isolando quella del film turistico e folkloristico.

Borghese e Carl Vincent.

A Padova si dette subito ampio spazio all'aspetto scientifico e ai film di medicina e chirurgia; un indirizzo verso il quale la rassegna svolterà in maniera totale dalla terza edizione del 1958 a causa, principalmente, dell'inizio delle esaustive mostre retrospettive di film sull'arte organizzate a Venezia. In questa prima edizione comunque i film sull'arte vennero ampiamente rappresentati. Come si era potuto osservare sei anni prima, al momento dell'apertura della mostra di Venezia al genere, si possono notare interessanti fermenti territoriali. Un esempio è il caso della regia di un gruppo di lavoro, composto da Luciano Bernardelli, Lionello Puppi e Luciano Rainaldi, che presentarono in quell'anno *Maffei, pittore barocco* e che nel 1957 saranno premiati con menzione all'VIII Mostra del Film Documentario (ultima delle rassegne in cui il film sull'arte si presentava contestualmente agli altri documentari) per un *Jacopo Bassano*, «per l'interessante presupposto critico del testo talora felicemente commentato dalle immagini filmiche»²⁵⁹, per il quale Sergio Bettini aveva collaborato con la scrittura del testo²⁶⁰. Il film si articolava lungo le linee interpretative della mostra veneziana dedicata al pittore rinascimentale, la cui vernice finiva per coincidere con l'inaugurazione della sezione relativa ai film sull'arte, mancando in quell'anno la Biennale di arti visive.

Per Bettini, infine, l'esperienza cinematografica e l'interesse verso il film sull'arte troverà uno sviluppo di straordinario interesse molti anni dopo nella realizzazione di un lungometraggio basato interamente su un suo studio ancora in gestazione: *Venezia. Nascita*

259 *La XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (Venezia 1958), in "Lecture. Rassegna critica del libro e dello spettacolo", 1958, n. 9-10, p. 75.

260 Cfr. *Fotogrammi in cornice*, in *XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, catalogo della mostra, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1958, p. 43.

di una città²⁶¹. È veramente possibile considerare sotto molti punti di vista questo film sull'arte come uno dei punti di arrivo del genere. Non soltanto il filmato traduceva con efficacia, in termini divulgativi, i contenuti scientifici emersi dal lavoro di ricerca dello storico dell'arte, di un libro che, per la sua coinvolgente e articolata struttura narrativa, offrirà di per sé un potenziale sviluppo narrativo di tipo cinematografico. C'è di più: le presenze volumetriche delle architetture coinvolte esprimono un tale livello di qualità che è lecito pensare, oltre naturalmente al contributo del regista stesso, a una lucida e calibrata visione cinematografica di Bettini. Non predomina infatti un senso estetico di dettaglio o di panoramica; la presenza stessa della città è avvolgente e l'avvicinamento alle sue architetture, spesso attraverso le vie d'acqua, avviene secondo un lento ritmo lagunare che esalta la possibilità di una percezione spaziale da parte dello spettatore. La scoperta dei diversi complessi architettonici riesce a realizzarsi attraverso ponderati gradi che, dal totale al particolare, finiscono per soddisfare pienamente le attese accuratamente preparate.

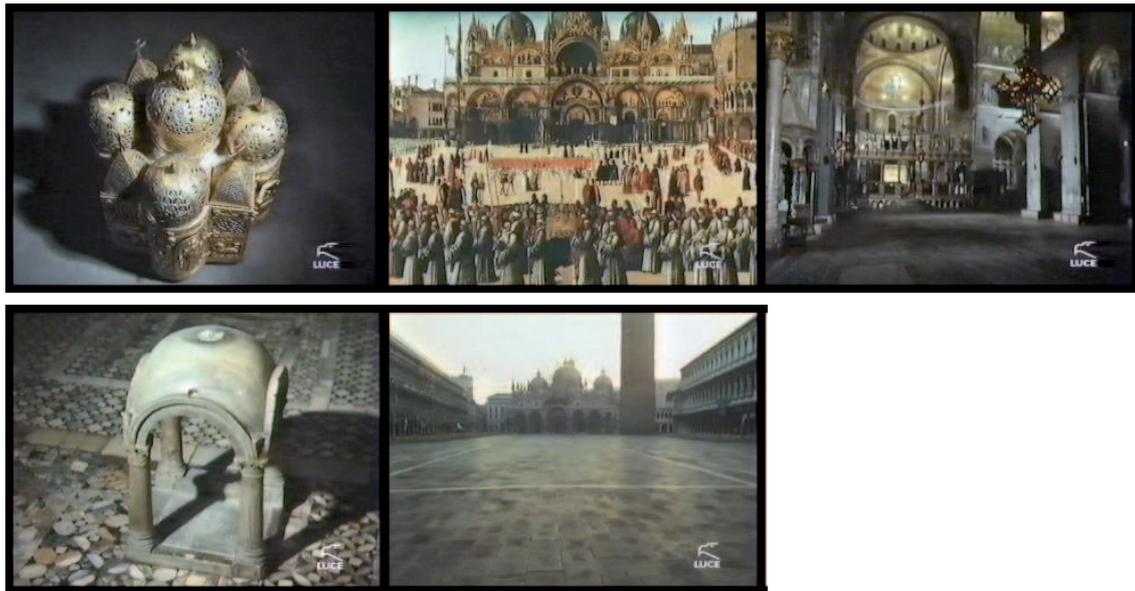
Il contatto sociale popolare, che immerge lo spettatore in un maggiore



63. Immagini dal film *Venezia tra Oriente e Occidente* di Nelo Risi, 1974.

grado di “realtà” cinematografica, ha le qualità delle atmosfere svelate da Francesco Pasinetti. Ma a differenza di Pasinetti mancano angolature ricercate, scoperte sorprendenti, i tagli inediti della visione appassionata della città, ossia gli obiettivi giovanili del regista

261 Cfr. SERGIO BETTINI, *Venezia. Nascita di una città*, Milano, Electa, 1978.



64. Immagini dal film *Venezia tra Oriente e Occidente* di Nelo Risi, 1974.

veneziano. Con Bettini il percorso delle immagini è teso a costruire mentalmente un proscenio dove poter incontrare le architetture prima ancora di iniziare a conoscerle nella loro particolarità. L’approccio con la “gente” di Venezia, i venetici, utilizza a pieno lo “strumento” del linguaggio cinematografico neorealista. Lo stesso indagato in quegli anni da Pasolini e sgranato, come un rosario, a ritmo di singoli “cinemi” di eretico empirismo costituiti sulla sua personale esperienza consumata a spese della *Deposizione* di Rosso Fiorentino, o di Mantegna, o di Piero della Francesca²⁶².

262 Relativamente al rapporto tra la poesia di Pier Paolo Pasolini e il cinema, vorrei riepilogare in questa sede uno studio da me condotto all’inizio di questo lavoro di tesi, quasi tre anni fa. L’idea di inserirlo all’interno di questo elaborato è stata col tempo abbandonata in seguito a una mia crescente attenzione verso l’aspetto istituzionale del problema del film sull’arte, necessaria a una delimitazione del campo di indagine su un argomento che, per quantità di risvolti e implicazioni, rischiava di rendere impossibile la coerenza di sviluppo della tesi stessa. E altresì vero che questo scritto su Pier Paolo Pasolini rappresenta un esempio concreto, e rilevante, di quelle tipologie relazionali che andiamo qui brevemente tracciando e che sono la dimostrazione di come il film sull’arte rappresenti un nuovo territorio di fonti documentarie e di possibili indagini per lo storico dell’arte di oggi. Inoltre, attraverso questa breve appendice in nota, tengo a sottolineare la mia originaria fascinazione, dalla quale si è sviluppato, sia pure per altre vie, il percorso di cui do atto questo studio: ossia la constatazione di un fervido tessuto di collaborazioni e contaminazioni di energie intellettuali di diversi campi della cultura tra gli anni

Cinquanta e Sessanta. Una situazione che percepiamo, per uno strano gioco di assurdi causati forse da una questione di coscienza collettiva, come più concreta rispetto al nostro tempo e alla sua indiscussa capacità tecnologica di esponenziale circolazione delle informazioni.

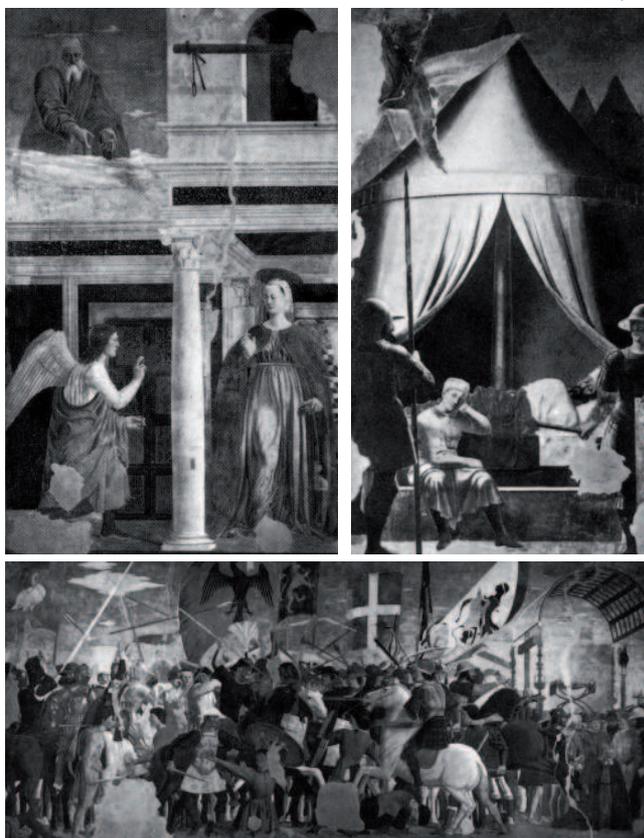
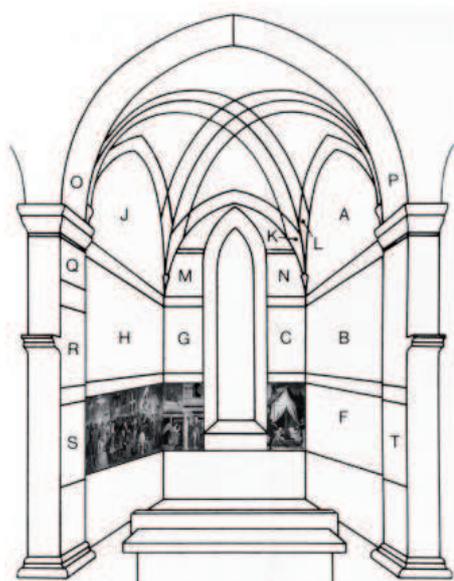
La ricerca di cui fornisco gli appoggi bibliografici mette in evidenza una particolarissima attenzione del giovane Pasolini poeta al cinema negli anni, siamo nel 1957, precedenti al suo più diretto impegno in quest'ambito. Si è partiti dall'ipotesi che la poesia *Gli affreschi di Piero ad Arezzo*, scelta poi per aprire la prima sezione della raccolta *La religione del mio tempo*, fosse costruita attorno a un particolare modo, tutto cinematografico, di organizzare lo scorrere dello sguardo, la successione della visione sopra gli affreschi del ciclo. Un movimento panoramico ridotto, quasi una cinepresa, posizionata in un punto chiaramente percepibile all'interno della cappella, che corrisponde al punto di vista di un popolano visitatore, assorto nella contemplazione, il cui campo visivo risulta essere ridotto e successivo esattamente come lo sarebbe un'inquadratura del genere descritto. Da questo punto di partenza, grazie anche alla ricca bibliografia sul cinema di Pasolini e alle curiosità che il suo rapporto con le arti figurative ha sempre risvegliato, ho potuto far emergere una concreta struttura di relazioni che va dal rapporto affettuoso e personale dell'autore con questo tema alla formazione universitaria ricevuta a Bologna attraverso Longhi e il contesto cittadino; dalla particolare attenzione ai problemi stilistici e alla relazione della poesia con le arti figurative a quelle tra le arti figurative e il cinema; dal saldarsi delle amicizie bolognesi ai primi rapporti romani di lavoro nell'ambiente cinematografico. La conclusione che ho potuto trarne è la proposta del Pasolini poeta per una contemporanea forma di poesia ekphrastica fondata sullo sguardo cinematografico. Un contributo che diviene, contemporaneamente, una forma di intervento diretto nel dibattito che riguarda direttamente il film sull'arte. In ultimo, emerge altresì una nuova chiave per interpretare il peso tanto dibattuto dell'influenza pittorica nel cinema di Pasolini che non era mai stato sin qui affrontato con l'ausilio di quanto è possibile ricavare coinvolgendo le sue elaborazioni poetiche. Che risultano essere in piena coerenza, se non costituire addirittura la base, con i successive saggi teorici e gli esiti di un'empirica ed "eretica" linguistica cinematografica. Ecco pertanto le indicazioni di una serie di interventi, assai pertinenti alla questione che consideriamo, che rintracciamo nella rivista "Paragone": FRANCESCO ARCANGELI, *Un racconto di Conrad*, in "Paragone Letteratura", I (1950), n. 1, gennaio, pp. 3-12; ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone Arte", I (1950), n. 1, gennaio, pp. 5-19; FRANCESCO ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, in "Paragone. Arte", VIII (1957), n. 85, gennaio, pp. 3-45; RENATO GUTTUSO, *Del realismo, del presente, e d'altro*, ivi, pp. 63-74; GIOVANNI TESTORI, *Realtà e natura*, ivi, pp. 45-62; FRANCESCO LEONETTI, *Pasolini: compte rendu*, in "Paragone letteratura", XII (1961), n. 142, ottobre, pp. 91-103. A essi si aggiungano: ROBERTO LONGHI, *Fatti di Masaccio e di Masolino*, in "La Critica d'Arte", V (1940), n. 25-26, luglio-dicembre, pp. 145-191; BARBARO, *Introduzione...* cit.; MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, 1966, ed. cons., Milano Rizzoli, 1980, pp. 17-30; PASOLINI, *Premessa*, 1968, in JEAN-LUC GODARD, *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, ed. cons., Milano, Garzanti, 1981; PIER PAOLO PASOLINI, *Il codice dei codici*, 1967 in ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, 1972, ed. cons. Milano, Garzanti, 1991, pp. 277-284; ID., *Osservazioni*

sul piano-sequenza, 1967, ivi, pp. 237-241; ID., *Il cinema è la lingua orale*, 1969, in ivi, pp. 266-268; GIAN PIERO BRUNETTA, *La parola nel cinema di Pasolini*, in ID., *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana Editrice, 1970, pp. 37-83; PIER PAOLO PASOLINI, *Il non verbale come altra verbalità*, 1971, in ID., *Empirismo eretico... cit.*, pp. 263-265; ID., *Il rema*, 1971, ivi, pp. 289-292; ID., *Teoria delle giunte*, 1971, ivi, pp. 285-288; ID., *Intervento sul discorso libero indiretto*, ivi, pp. 81-103; GIAN CARLO FERRETTI, *Saggio introduttivo*, in "Officina". *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 1975, pp. 3-123; LUCIANO SERRA, «Eredi»«Setaccio»«Stroligut», in PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere agli amici (1941-1945)*, Parma, Guanda, 1976, pp. IX-XXVIII; PIER PAOLO PASOLINI, *Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977; MARIO RICCI, *Testimonianza su Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio"*, in Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943), a cura di Id., Bologna, Cappelli, 1977; CESARE SEGRE, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana Editrice, 1977; PIER PAOLO PASOLINI, *Da Cimabue a Morandi*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 251 ss.; GIAN PIERO BRUNETTA, *Longhi e l'oficina cinematografica*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 47-55; GIOVANNI CONTINI, *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, ivi, pp.66-82; MINA GREGORI, *Il metodo di Roberto Longhi*, ivi, pp. 156-140; BRUNO TOSCANO, *La riscoperta delle aree minori*, in ivi, pp. 244-257; PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1983; OMAR CALABRESE, *Immaginare il tempo*, in *Le figure del tempo*, a cura di Lucia Corrain, Milano, Mondadori, 1987; GIULIANO BRIGANTI, *Aveva negli occhi Giotto e Pontormo*, in "La Repubblica", 1 luglio 1989; MICAELA LIPPARINI, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 61-80; ALBERTO MARCHESINI, *Longhi e Pasolini: tra «fulgurazione figurativa» e fuga dalla citazione*, in "Autografo", IX (1992), n. 26, giugno, p. 3; DARIO TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, in "Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica" n. II, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 139-168; FRANCESCO GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica, Roma, Bulzoni, 1994; ALBERTO MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone a Decameron*, Firenze, La Nuova Italia, 1994; DARIO TRENTO, *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea 1941-1974*, in FRANCESCO ARCANGELI, *Arte e Vita. Pagine di Galleria, vol. I*, Bologna, Accademia Clementina, 1994, pp. 15-47); LUCIANO DE GIUSTI, *Dalla parola all'immagine: verso la realtà*, in *Pier Paolo Pasolini, oder Die Grenzüberschreitung, organisieren il trasumanar*, catalogo della mostra (Graz, 1995), a cura di Giuseppe Zigaina e Christa Steinle, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 141-156; LAURA SAFRED, *Immagini naturali. Pisolini e le arti visive*, ivi, pp. 157-192; PETER WEIBEL, *La pansemiologia di Pasolini ovvero la realtà come codice*, ivi, pp. 27-46; MARC WEIS, "Ah Longhi, intervenga Lei!". *I primi film di Pasolini tra realismo e interpretazione dell'arte*, ivi, pp. 193-221.

Il saggio, già sviluppato a livello di bozza, è stato poi lasciato in disparte a causa del diverso

In *Venezia tra oriente e occidente* le comparse popolari e operaie che piantano bricole, controllano il frastuono della pompa idraulica, mangiano in chiesa il loro pranzo nella pausa-mensa, sono, nella loro persuasività cinematografica, un segno evidente della qualità del regista. Ma tutti questi elementi appartengono altresì all'intera architettura del documentario e risaltano per il loro chiaro utilizzo: scandiscono il ricorrere a un vero e proprio linguaggio cinematografico, troppo lucido per non appartenere alla stessa

taglio di impostazione dato al lavoro di tesi. Nel frattempo, un testo di Marina Pellandra sul tema dei rapporti tra cinema e pittura è stata pubblicata con le Edizioni del Cavallino proprio qui a Venezia. In tale saggio viene citata una poesia di Pasolini estratta da un'altra raccolta, *Le ceneri di Gramsci* (cfr. MARINA PELLANDRA, *Tra pittura e cinema*, Venezia, Cavallino, 2007). Tale riferimento si limita tuttavia a un evocativo richiamo alla sfera poetica di Pasolini. L'analisi, infatti, parte come le molte precedenti dai film per argomentare le già note relazioni cinema-pittura. Ciò non toglie niente al buon lavoro della Pellanda che si imposta su un modello comparatistico che a mio parere ha il suo punto di riferimento in Jacques Aumont (cfr. JACQUES AUMONT, *L'œil interminable*, 1989, ed. cons. riveduta e corretta, Paris, La Différence, 2007).



65. Schema grafico della disposizione degli affreschi di Piero della Francesca per il *Ciclo della vera croce* nel coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo (da *Piero della Francesca*, collana *Classici dell'arte* Rizzoli, 1999).

visione che ha dato vita al libro.

Se si accetta questo punto di vista, bisogna anche provare a dare una



66. Immagini dal film *Venezia tra Oriente e Occidente* di Nelo Risi, 1974.

spiegazione a quello che può apparire una coincidenza, alla corrente più squisitamente italiana e belga che riconosce nel documentario paesaggistico uno dei possibili approcci per realizzare il film sull'arte. Si tratta di una visione espressa in modo teorico e pratico in Pasinetti, riconosciuta da Ragghianti nel selezionare alcuni dei film da inserire nei cataloghi del Comité, compresa e metabolizzata da Bettini; un regista, mi perdonino molti storici del cinema, “senza tecnica” e proprio per questo “visionario” quanto lo fu Pasolini, storico dell'arte il primo, poeta il secondo.

Per questa via ci si può interrogare inoltre su quanto la conoscenza e la capacità di un pensare cinematografico abbiano antecedentemente influito su Sergio Bettini nel legare narrativamente tra loro i passaggi e gli accostamenti alle opere d'arte, del come si arrivi a quei dettagli in cui invece, per esempio, ci proiettano i primi piani di Arasse²⁶³. Non è mia intenzione affermare che si possa fare storia dell'arte seguendo ogni facile suggestione attraverso un percorso di sviluppo

263 Cfr. DANIEL ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, 1996, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2007.

di natura più creativa che logica, andando a ricercare in ogni campo quel tassello che manca non al senso ma a ciò che ci occorre per tenere in piedi l'idea che ci siamo fatti degli accadimenti; una metodologia, mi si perdoni anche quest'autoironia, "dei destini incrociati", per dirla con parole di Italo Calvino. Eppure, se riconosciamo che esiste una società pre e post-televisiva, che gli artisti durante il Novecento sono passati da essere il punto di riferimento dei primi registi, anche i più geniali come Méliès²⁶⁴, a essere influenzati dal cinema attraverso tagli compositivi più familiari al cinema che alla pittura, allora possiamo anche pensare che ciò valga anche per gli storici dell'arte.

Questi quesiti non nascono dalle estese e idealistiche riflessioni di Ragghianti o dalle raccomandazioni di Paul Haesaerts a un approccio cosciente e coscienzioso. Nascono più semplicemente da Longhi, o meglio, da quello che in Longhi siamo pronti a riconoscere. Cosa significa in effetti il dialogo immaginato tra Masaccio e Masolino sui ponteggi della Cappella Brancacci? che Longhi inventa una sceneggiatura cinematografica²⁶⁵? O ancora: cosa intende veramente Pasolini in quella sua frase di protesta «Ah Longhi, intervenga Lei, spieghi Lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le palme dei piedi in primo piano per parlare di

264 Per quanto riguarda i modelli pittorici di Méliès, specie con Gustave Moreau e Gustave Doré, si vedano MADELEINE MALTHETE-MELIES, ANNE-MARIE QUEVRAIN, *Georges Melies et les arts. Etude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques*, in "Artibus et Historiae", I (1980), n. 1, pp. 133-144; NORMAN McLAREN, *Hommage to Georges Méliès*, 1987, in *George Melies. First Wizard of Cinema (1896-1913)*, a cura di David Shepard, Los Angeles, Flicker Alley, 2008, pp. 3-19.

265 Sull'analisi critica dei rapporti tra Roberto Longhi e il cinema si vedano le voci bibliografiche riportate nella nota sul rapporto tra la poesia di Pier Paolo Pasolini e il cinema già sviluppata in questo stesso capitolo. Si veda anche PAOLA SCREMIN (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Torino, Allemandi, 1991.

influenza mantegnesca»²⁶⁶? Quale livello di contaminazione, di nuovi territori tipologici di indagine nella ricerca delle fonti, viene sottinteso nella questione della valutazione stilistica della prosa di uno storico d'arte? Alla scelta del tipo di espressione stilistica corrisponde anche una riflessione sulla possibilità di una diversa angolatura critica con la quale esaminare il soggetto? Cosa comporta per Longhi l'ammirazione per Fromentin evidenziata da Previtali²⁶⁷? La questione del punto di osservazione per fotografare la statua osservata da Wölfflin e da Marangoni vale, anche se diversamente, sul piano della scrittura nel ricercare uno stile? Come mai Francesco Arcangeli non cita semplicemente i poeti, come è normale che avvenga, ma parla degli impressionisti attraverso le poesie di Artur Rimbaud²⁶⁸? Quello che si vuole dire è che sforzarsi di vedere un qualunque problema sotto il punto di vista di una particolare sensibilità espressiva equivale a vederlo con una diversa ottica e con il rischio di allontanarci totalmente dalla realtà, certo, ma anche con il pericolo di riuscire finalmente a vedere quello che si aveva sempre avuto sotto gli occhi senza capirlo. Per restituire una visione filmica interessante dell'opera d'arte, bisogna esercitarsi a pensare anche in maniera cinematografica come rendere visivamente i risultati apportati al problema interpretativo dell'opera stessa. Un procedimento mentale che, se supportato da un valido approccio scientifico all'interpretazione storica accademica, può condurre a un'efficace forma divulgativa e, nelle migliori e più fortunate delle ipotesi, a sfumature interessanti.

266 PASOLINI, *Le belle bandiere...* cit, pp. 230-231.

267 Cfr. GIOVANNI PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte...* cit., pp. 141-170.

268 FRANCESCO ARCANGELI, *Poeti e pittori di Francia 1865-90*, in "La Rassegna d'Italia", IV (1949), n. 6, pp. 614-627.

Ritorniamo al film di Sergio Bettini per accostarlo ora con *Piazza San Marco* di Pasinetti (1947) e con il critofilm di Ragghianti, *Canal Grande* (1963). Si tratta di tre diversi approcci nei confronti della città forse più fotografata e cinematografata del mondo; un uncountable del sistema riproduttivo mediatico paragonabile nella sua totalità a quello subito da opere quali *La Gioconda* o *L'uomo vitruviano*. In questi film possiamo riconoscere il vero risvolto sociale e anti-iconografico di Pasinetti, l'analisi urbanistico-funzionale di Ragghianti e l'aspetto storico-artistico di Bettini. Nel primo percepiamo la visione dal punto di vista del pedone, dell'uomo affacciato alla finestra o posto su un'altana, mentre in Ragghianti l'occhio è posto su un'imbarcazione a motore e in Bettini è un uomo ai remi di un sandalo veneziano.

Possiamo forse negare che queste tre opere siano in grado di veicolare una percezione conoscitiva attendibile, e in controluce scientifica, di Venezia? che non informino il fruitore e non lo preparino a un approccio intelligentemente incuriosito lontano dal semplice nozionismo turistico? che non invoglino a conoscere personalmente la città e a ricercare quell'esperienza estetica suggerita nei film per viverla, indagarla e comprenderla? In altre parole si tratta di tre film sull'arte, nel loro essere cinema e strumento critico a un tempo, a disposizione di chi sia pronto a riconoscerne l'utilità.

A conclusione di questo primo panorama istituzionale resta ancora da sviluppare una riflessione su cosa abbiano significato le mostre retrospettive che furono presentate alla Biennale di Venezia per tutta la durata della Mostra sul Film sull'Arte. Mostra che si concluderà alla nona edizione nel 1970, con un grande omaggio al cinema di Paul Hesaerts.

Le retrospettive anticipano di un anno la prima mostra vera e propria del 1958 e, in un certo senso, ne giustificano l'inizio. È la

determinazione dimostrata da Ragghianti nel portare avanti questo progetto a far sì che la prima retrospettiva italiana si realizzi. E una tale volontà non viene tanto dall'esempio offerto dalla Biennale di San Paolo ma dal congresso di Firenze che portò alla nascita dell'IIFA nel 1955. Più precisamente alla partecipazione di storici del cinema, sociologi, storici dell'arte e studiosi in senso più ampio che accorsero e contribuirono alla buona riuscita dell'incontro. Infatti quello che una retrospettiva rappresenta è il risultato di un'avvenuta presa di coscienza storica e in qualche modo di un percorso critico già delineabile, attraverso i quali dare conto e rendere noto un processo di comprensione. Così, le successive retrospettive furono di carattere monografico o tematico, furono cioè ulteriori apporti, approfondimenti e riscoperte che andavano a innestarsi su un variegato corpo di partenza messo in luce da quella prima convocazione del 1957. I protagonisti, almeno i principali, sono quelli che sono stati messi in evidenza in questo studio. Quanto meno quelli che marcarono con le loro opere la percezione stessa che del film sull'arte si poté avere in questi anni.

Il film sull'arte è stato uno dei generi più interessanti presentati nel quadro della Mostra del Documentario: ma oggi esso è uscito, per raggiunta maturità, dalla manifestazione, per dar vita a una competizione a parte.²⁶⁹

La particolarità del film sull'arte, ciò che lo distingue dalle altre forme dei *film of fact* (per tornare alla definizione di Kracauer dalla quale siamo partiti), emerge chiaramente anche dall'attenzione e

269 *Testimonianze del mondo moderno*, in *XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica...* cit., pp. 41-42, qui p. 41.

dallo sforzo di comprensione e integrazione rivolta nei suoi confronti dalla critica d'arte. Quando, riferendoci a Bettini, si considerava il suo operare e la sua personale visione come il frutto del confronto dialogico con il dibattito in corso, ci si riferiva proprio alla fortuna critica che l'argomento riscosse all'interno del proprio specifico ambito di indagine: quello della critica d'arte. Il pensiero di Bettini, come quello di Ragghianti del resto, si distingue sotto il punto di vista dell'approccio al problema in questione da quello dimostrato da Paul Haesaert. Anche se Haesaerts fu, in maniera minore, anche un critico d'arte, le sue posizioni più significative si espressero sempre al meglio attraverso i suoi film. Tutto il suo contributo teorico, infatti, è rivolto a costruire all'interno della sfera culturale di pertinenza dei cineasti quel reverente rispetto e quell'intima comprensione che è prodromo di un profondo rapporto con l'opera d'arte. Un rapporto empatico e personale che prosegue nel critico attraverso gli strumenti messi principalmente a disposizione dalla storia e dall'estetica per arrivare alla formulazione di conoscenze oggettive da divulgare. Un rapporto che poi può tornare nella sfera dell'individuale, della personale e privata contemplazione. Haesaerts parla dunque di questa sfera ai cineasti ricorrendo a un linguaggio per loro direttamente comprensibile, fatto di praticità e pragmatismo, mettendo a frutto la sua esperienza per spiegare in termini concreti quali dovessero essere i comportamenti che trasformano il lavoro di ripresa in un vero film d'arte (e su questa linea valga quel desiderio di esporre a Venezia la documentazione dei lavori preliminari e degli espedienti tecnici da lui studiati insieme a Storck per la realizzazione di *Rubens*). I critofilm di Haesaerts e di Ragghianti, anche se pur del tutto simili nel far trasparire quella sensibilità e attenzione verso il soggetto delle proprie riprese (che è il primo e più vero apporto che il critico d'arte è in grado di dare al film sull'arte e per il quale torno

a menzionare il caso di Bettini), si differenziano per la maggiore libertà del primo e la scandita e regolare chiarezza didattica del secondo.

Ragghianti, al contrario di Haesaerts, da quella contemplazione si rivolge direttamente agli storici e critici d'arte. E lo fa con in mano l'*Aestetica*, con il modello della *Storia dell'estetica* di Benedetto Croce. In *Concessioni e problemi: discorso estetico*²⁷⁰, il saggio che non compare in *Le belle arti e il cinema* nei quaderni della Biennale del 1950 ma nel successivo numero speciale di "Bianco e Nero", egli parte da Lessing e dalle arti dello spazio per affrontare la costruzione astratto-grammaticale della purovisibilità. Da Humboldt prende lo spunto per il parallelismo di matrice saussuriana tra spazio e spazialità da decifrare all'interno di un'accezione semantica corrispondente a quella di *langue e parole*. È un discorso che finisce per essere totalmente parallelo all'argomento del film sull'arte: non meno importante, certo, ma anche assai diverso dalla scelta di fondo con cui questa ricerca è stata impostata, quella di portare alla luce nomi e fatti quasi completamente rimossi dalla coscienza storica, quella di restituire, sia pure in sintesi, un segmento della storia delle tecniche (cinematografiche, nel caso specifico). Tecniche che si rivelano piuttosto inadatte ai voli ideali dello spirito, tanto più consoni alla personalità di Ragghianti.

270 RAGGHIANI, *Concessioni e problemi...* cit., pp. 5-35. Specchio di questa situazione possono essere anche gli interventi del congresso di Firenze del 1955 che vennero pubblicati da Umbro Apollonio e Flavia Paulon sulla rivista "Film" da loro creata in seno alle attività della Biennale di Venezia. Essi sono: GILLO DORFLES, *Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film d'arte*, in "Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica", II (1955), n. 5-6, pp. 44-45; ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Il cinema e le arti*, ivi, pp. 45-52; VALERIO MARIANI, *Aspetti didattici del film sull'arte*, ivi, pp. 52-55; LICISCO MAGAGNATO, *Il film sull'arte e la critica d'arte*, ivi, pp. 55-59; CARL LAMB, *Le film sur l'art comme moyen de synthèse des arts*, ivi, pp. 71-73; MARIO VERDONE, *Situation du film sur l'art*, ivi, pp. 74-77; THEODORE BOWIE, *Le film sur l'art comme instrument d'enseignement supérieur*, ivi, pp. 77-79.

Del problema molto più concreto di cui ho viceversa deciso di occuparmi mi sembra di ritrovare una metafora nella scena iniziale del film di Andrej Tarkosvskj *Andrej Rublev*, pur diversamente considerata da Fabrizio Borin²⁷¹. Si tratta di una ripresa aerea, che travalica con piena evidenza le possibilità della vista di un uomo. A me è sempre parso una sorta di sguardo di speranza sulla storia. Una storia carica di speranze e di attese, com'è stata per lunghi anni quella del film sull'arte; una speranza poi smentita alla fine del lungometraggio del regista russo, dove si vedono i tartari distruggere le chiese, cancellare la memoria, nel nostro caso quanto e cosa si era creduto un giorno di poter fare. Ecco, rispetto a un punto di vista che mettesse in risalto in sede teorica le preziose relazioni tra l'arte e il cinema, ho preferito un più basso profilo, la narrazione documentata di una storia, soprattutto istituzionale, di speranze e di delusioni.

271 Cfr. FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrei Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- 1896
HEINRICH WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll?*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, s. i., n. 8, pp. 242-248
- 1914
KONRAD FIEDLER, *Aforismi sull'arte*, tr. it. Milano, Minuziano, 1945
- 1915
VACHEL LINDSAY, *The art of the moving picture*, ed. cons., New York, The Modern Library, 2000
- 1923
PAVEL FLORENSKJI, *Lezioni al VChUTEMAS. Anno accademico 1923/24*, in ID., *Lo spazio e il tempo nell'arte, 1923-1925*, Milano Adelphi, 1995, pp. 243-331
- VICTOR OSCAR FREEBURG, *Pictorial beauty on the Screen*, ed. cons., New York, Arno Press, 1970
- 1926
WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, tr. it. Milano, Adelphi, 1980
- 1927
MASSIMO BONTEMPELLI, *Consigli*, in *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 17-21
- MATTEO MARANGONI, *Saper vedere*, ed. cons. Milano, Garzanti, 1964
- 1932
ALBERTO CONSIGLIO, *Introduzione a un'estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida
- PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. 1964, ed. cons. Paris, Denoël, 2007
- FRANCESCO PASINETTI, *Il festival del cinema di Venezia*, in ID., *L'arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 115-116
- SVEVOLOD PUDOVKIN, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Ed. d'Italia
- 1934
FRANCESCO PASINETTI, *Significato dei documentari*, in ID., *L'arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 244-246.

- 1936
ALBERTO CONSIGLIO, *Cinema, arte e linguaggio*, Milano, Hoepli
- 1937
FRANCESCO PASINETTI, *Venezia nei film e nella realtà*, in ID., *L'arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 249-251
- 1938
SIEGFRIED KRACAUER, *Film und malerei*, in "Zeuxis", I (2000), n.1, pp. 22-25
- 1939
HENRI FOCILLON, *Elogio della mano*, in *La vita delle forme*, 1934, tr. it. cons. Torino, Einaudi, 2002, pp. 105-130

ANDRÉ MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946
- 1940
CHARLES DEKEUKELEIRE, *L'emotion sociale*, Bruxelles, La Maison du Poète

ROBERTO LONGHI, *Fatti di Masaccio e di Masolino*, in "La Critica d'Arte", V, n. 25-26, luglio-dicembre, pp. 145-191
- 1941
FRANCESCO PASINETTI, *Senso del documentario*, in ID., *L'arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 268-270
- 1946
ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 622-679, qui p. 622
- 1947
CHARLES DEKEUKELEIRE, *Le cinéma et le pensée. Le cinéma: art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*, in "Savoir", II, n. 13, pp. 7-71

OSKAR FISCHINGER, *My Statement are in my Work*, in *Art in Cinema*, a cura di Frank Stauffacher, San Francisco, The San Francisco Museum of Art, pp. 37-40

LAZLO MOHOLY-NAGY, *Vision in motion*, ed. cons. Chicago, Paul Theobald and Co., 1969

HANS RICHTER, *A History of the Avantgarde*, in *Art in Cinema...* cit., pp. 6-11

FRANK STAUFFACHER, *Series One Program Notes*, in *Art in Cinema...* cit., p. 48

CARL VINCENT, *Bruxelles annuncia un festival per il 1947. É tempo che si arrivi ad un accordo internazionale*, in "Araldo dello Spettacolo", II, n. 2, 4 gennaio, p. 1

1947-48

GRAHAM McINNES, *Canadia Films on Art Appreciation*, in "College Art Journal", VII, n. 2, Winter, pp. 127-129

1948

UMBERTO BARBARO, *Introduzione*, in HEINRICH WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte*, 1921, tr. it. Milano, Alessandro Minuziano

Congres International CIDAC du Cinéma Educatif et d'Enseignement, ciclostilato, Paris 11-16 octobre

PIERRE FRANCASTEL, *The Art Film and Teaching*, in *Report on the First International Conference on Art Films*, UNESCO/MCF/Conf/1, ciclostile, Paris, 15 September, pp. 7-8

JOHN GRIERSON, *Production Unit Planned. Mass Media to be Used for Peace*, in "Le Courrier I", n. 1, febbraio, p. 3

Le Film et Les Musées d'Art, in "Museum", I, n. 3/4, p. 197.

GORDON MIRAMS, *The Art Film in the Museum*, in *Report on the First International Conference...* cit., pp. 3-5

ID., *The Function of the Art Film*, in "Museum", I, n. 3/4, pp. 199-200

Prospectus. Canada – Unesco Fellowships, Rappresentanza del Canada, UNESCO/EXP/1, ciclostile, Paris, 5 July

The Role of the Arts in General Education, UNESCO AL/Conf.1/SR3, ciclostile, Maison de l'Unesco, Paris, 12-25 May

1949

FRANCESCO ARCANGELI, *Poeti e pittori di Francia 1865-90*, in "La Rassegna d'Italia", IV, n. 6, pp. 614-627

ANDRÉ BAZIN, *Le Van Gogh de Alain Resnais*, in "Bianco e Nero", 1950, n. 2, febbraio, pp. 36-40

PAUL DEVAY, *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, in “Les Arts Plastiques”, I, n. 1-2, pp. 9-19

GASTON DIEHL, *Le Film sur l’Art en France ou la fixation d’un nouveau langage*, ivi, pp. 49-58

ARTHUR KNIGHT, *Les films sur l’art aux Etats-Unis*, ivi , pp. 45-48

Le role des arts dans la formation de la culture generale, UNESCO AL/ Conf. 5/SR. 8, ciclostile, Maison de l’Unesco, Paris, 10 Novembre, 20 Décembre, pp. 1-9

RENÉ MICHA, *Double saut périlleux*, in “Les Arts Plastiques”, I, n. 1-2, pp. 3-8

Note sur la Societé Art et Cinema, Bruxelles, Centre du Film sur l’Art, dattiloscritto, pp. 1-2

Second International Congress of Art Critics, UNESCO/AC/Conf. 2/SR 1, 2, 3, 4, 5 & 6, ciclostile, Maison de l’Unesco, Paris, 27 June – 1 July, 31 October, pp. 1-23

ANDRÉ SOURIS, *Musique et tableaux filmés*, in “Les Arts Plastiques”, I, n. 1-2, pp. 20-32

LAURO VENTURI, *Les films sur l’art en Italie*, ivi, pp. 33-44

1950

II Congrès international du film sur l’art organisé par le Seminaire des arts, ciclostile, 19-22 febbraio, Bruxelles, Palais des beaux-arts.

FRANCESCO ARCANGELI, *Un racconto di Conrad*, in “Paragone Letteratura”, I, n. 1, gennaio, pp. 3-12

GIULIO CARLO ARGAN, *Lettura cinematografica dell’opera d’arte*, in “Bianco e Nero”, IX, n. 8-9, pp. 39-46

GIULIO ARISTARCO, *Una bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative*, ivi, pp. 130-145

UMBERTO BARBARO, *Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative*, ivi, pp. 47-52

FRANCIS BOLEN, *Film sur l’Art ou Film d’Art? Le Congrès de Bruxelles à la recherche d’une définition*, in “Le Courrier”, III (1950), n. 3, p. 11.

ID., *Notes on some Films*, “Les Arts Plastiques”, III, n. 5-6, pp. 42-47

ANDRÉ CAUVIN, *Du film sur l'art au film de fiction*, in *Le film sur l'art*, numero speciale di "Les Beaux-Arts", II Congresso Internazionale del Film sull'arte, a cura di Luc Haesaerts, febbraio, p. 11

LUIGI CHIARINI, *Introduzione*, in "Bianco e Nero", XI, n. 8-9, agosto-settembre, pp. 3-4

JEAN DE VAAL, *Report on a Canada-Unesco Fellowship in Mass Media (Film) granted by the Canadian Council for Reconstruction Through Unesco 15 Juni – 15 November*, dattiloscritto, BFI, Library, pp. 1-22

GIUSEPPE FIOCCO, *Documentari d'arte*, in "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 103-107

PIERRE FRANCASTEL, *A Teacher's point of view*, "Les Arts Plastiques", III, n. 5-6, pp. 13-16

GUY GLOVER, *Perspectives Canadiennes*, in *Le film sur l'art... cit.*, p. 3

J. P. HODIN, *Two English Films*, "Les Arts Plastiques", III (1950), n. 5-6, pp. 17-27

International Seminar on Methods and Techniques of Adult Education, UNESCO/SEM 50/III/5, ciclostile, Kreuzstein Hotel, 18-29 July, Paris, 16 June, pp. 1-46

MOGENS KRUSE, *Évolution du film sur l'art au Danemark*, in *Le film sur l'art... cit.*, pp. 3-4

EMILIO LAVAGNINO, *Documentari d'arte figurativa e cultura artistica*, in "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 74-76

Le Congrès de Bruxelles à la recherche d'une définition – Film sur l'art ou Film d'art, UNESCO, dattiloscritto, Paris, Maison de l'UNESCO, 1 aprile

MARCEL L'HERBIER, *Film al secondo grado*, in "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 64-65

ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone Arte", I, n. 1, gennaio, pp. 5-19.

VALERIO MARIANI, *Cinema e arti figurative*, in "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 69-73.

GRAHAM Mc INNES, JEAN-PAUL VANASSE, *Film from Canada*, "Les Arts Plastiques", III, n. 5-6, pp. 36-41

VITO PANDOLFI, *Quelques considérations en marge du film sur l'art*, in *Le film sur l'art... cit.*, pp. 10-11

ROBERTO PAOLELLA, *Arti plastiche e documentario d'arte*, "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 96-102

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Connessioni e problemi: discorso estetico*, ivi, pp. 5-35

GIUSEPPE RAIMONDI, *Il cinema serve al critico d'arte*, ivi, pp. 36-38

ANDRÉ THIRIFAYS, *The Potentialities and Limitation of Films about Art*, in "Les Arts Plastiques", III, n. 5-6, pp. 3-12

CLAUDIO VARESE, *Linguaggio figurativo e linguaggio cinematografico*, in "Bianco e Nero", IX, n. 8-9, pp. 53-59

LIONELLO VENTURI, *Astratto e Concreto*, in "La Biennale", I, n. 1, luglio, p. 3

ID., *Le film sur l'art en Italie depuis le Premier Congrès du Film sur l'Art*, in *Le film sur l'art... cit.*, p. 1

MARIO VERDONE, *Il film sull'arte in Italia*, in "Bianco e Nero", XI, n. 8-9, agosto-settembre, pp. 127-129

ID., *Problèmes italiens. Du noir a la couleur*, in *Le film sur l'art... cit.*, pp. 2-3

JEAN VIDAL, *Il film sull'arte in Francia*, in "Bianco e Nero", XI, n. 8-9, agosto-settembre, pp. 117-126

BRUNO ZEVI, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, ivi, pp. 60-63

1951

GEORGES FRADIER, *What Happens to Art Films?*, in "Le Courier", V, n. 9, settembre, p. 16

ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte. IV Arte moderna e contemporanea*, tr. it. Torino, Einaudi, 1956

1952

ROMANO ASSIENTO, *Educational Activities Organized By or in Conjunction With Italian Museums*, UNESCO/WS/082.23, ciclostile, Paris, 25 August

IRIS BARRY, *Pioneering in film on art*, in *Film on Art 1952*, a cura di William MacK. Chapman, New York, The American Federation of Art, pp. 1-5

ANDRÉ BAZIN, *Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)*, in *Cinéma un œil ouvert sur le monde*, a cura di Id, Lausanne, Editions Clairefontaine, pp. 59-83

GEORGE-MICHEL BOVAY, *Le musée vivant (les films sur l'art)*, ivi, pp. 141-152

Catalogue, in *Film on Art 1952... cit.*, pp. 101-102.

WILLIAM McK. CHAPMAN, *Editor's Notes*, ivi, pp. V-VIII

CHARLES D. GAITSKELL, *The Art and Craft Film in General Education*, ivi, pp. 21-28

Introduction, in *The Artist in Modern Society*, a cura dell'Unesco, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini, 22-28 settembre 1952), Paris, Unesco, 1954, pp. 7-11

H. W. JANSON, *College Use of Film on Art*, in *Film on Art 1952... cit.*, pp. 38-43

ARTHUR KNIGHT, *A Short History of the Film on Art*, ivi, pp. 6-20

PATRICK MALONE, *Films on Art in the Art Museum*, ivi, pp. 44-50

PERRY MILLER, *Creative Programing*, ivi, pp. 29-37

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Colloquio con un mio critico*, in *Arti della visione. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 55-72

WILLEM SANDBERG, *Working Party on Catalogue of Colour Reproductions of Paintings from 1860 to 1952*, UNESCO/CUA/84, ciclostile, Paris, 8 January, pp. 1-3

GIUSEPPE UNGARETTI, *The Artists in Present-day Society*, in *The Artist in Modern... cit.*, pp. 23-30

1953

FRANCIS BOLEN, *Introduction*, in *Le Film sur l'Art. Panorama 1953. Répertoire International Illustré*, a cura di Francis Bolen, in "Les Arts Plastiques", numero speciale per l'UNESCO, IV, pp. III-V, ID., *Le Film à la Rencontre des Arts Plastiques*, ivi, pp. 5-10

ALBERTO CALDANA (a cura di), *Rassegna nazionale del film documentario*, catalogo della mostra (Vicenza, 14-18 settembre), Vicenza, Ente Fiera

Rassegna nazionale del film documentario, (Vicenza, 14-18 settembre 1953), a cura di Alberto Caldana, Vicenza, Circolo del Cinema "Il Mondo Nuovo"

ÉLIE FAURE, *Fonction du Cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, a cura di Yves Lévy, Suisse, Éditions Gonthier

Federation Internationale du Film d'Art, F.I.F.A., in *Le Film sur l'Art. Panorama...* cit., pp. 14-15

Federation Internationale du Film d'Art, Centre International de Diffusion et d'Information, ivi, p. 16

DENIS FORMAN, *La toile du peintre d'aujourd'hui*, ivi, pp. 11-13

PAUL HAESAERTS, *La critica per mezzo del cinema*, in *Catalogo della IX Mostra internazionale del film sull'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1970, pp. 57-60

PIER PAOLO PASOLINI, *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci*, ed. cons. in *Bestemmia*, vol. I, Milano, Garzanti, 1999, pp. 189-197

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI (a cura di), *Atti del seminario di storia dell'arte* (Pisa-Viareggio 1-15 luglio 1953), Annali della Scuola Normale di Pisa, Firenze-Roma, Vallecchi

ID., *Introduction*, in *Le film sur l'art. Répertoire general international des films sur les arts*, a cura del Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs CIDALC, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. VII-X

Scheda del film Lorenzo il Magnifico, in *Rassegna nazionale del film documentario*, catalogo della rassegna (Vicenza, 14-18 settembre 1953), Vicenza, Circolo del Cinema "Il Mondo Nuovo", p. 30.

LAURO VENTURI, *Films on Art: An Attempt at Classification*, in "The Quarterly of Film Radio and Television", VII, n. 4, Summer, pp. 385-391

1954

A guide to the operation of the Agreement for facilitating the international circulation of visual and auditory materials of an educational, scientific and cultural character, Beirut Agreement adopted by the General Conference of Unesco at Beirut 1948, Paris, Unesco

THEODORE R. BOWIE, *About Films on Art*, in "College Art Journal", XIV, n. 1, Autumn, pp. 28-37

E. H. GOMBRICH, *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, in “The Burlington Magazine”, XCVI, n. 621, December, pp. 374-378

DONALD L. WEISMANN, *Films on Art: Panorama 1953*, in “College Art Journal”, XIII, n. 4, Summer, p. 337

1955

SIDNEY BERKOWITZ, *Films on Art*, in “College Art Journal”, XV, n. 3, Spring, pp. 276-277

THEODORE R. BOWIE, *Art Film Congress in Italy*, in “College Art Journal”, XV, n. 2, Winter, pp. 149-152

ID., *Art Film News*, in “College Art Journal”, XIV, n. 4, Winter, pp. 367-368

ID., *Film sull'arte*, in “seleArte”, III, n. 16, gennaio-febbraio, pp. 10-16

ID., *Le film sur l'art comme instrument d'enseignement superieur*, in “Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica”, II, n. 5-6, pp. 77-79.

THEODORE R. BOWIE, LAMAR DOBB, *College Art Association Activities*, in “College Art Journal”, XIV, n. 3, Spring, pp. 187-194

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Il cinema e le arti*, in “Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica”, II, n. 5-6, pp. 45-52

GILLO DORFLES, *Linguaggio filmico e linguaggio plastico nel film d'arte*, in “Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica”, II, n. 5-6, pp. 44-45

WERNER HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, vol I, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1960

PAUL HAESAERTS, *A critica e a História da arte pelo cinema*, in *Deis anos de filmes sôbre arte 1945-1955*, cat. retrospettiva (São Paulo, MASP, ottobre – novembre), São Paulo, s. e., p. 42

CARL LAMB, *Le film sur l'art comme moyen de synthèse des arts*, in “Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica”, II, n. 5-6, pp. 71-73

LICISCO MAGAGNATO, *Il film sull'arte e la critica d'arte*, ivi, pp. 55-59;

VALERIO MARIANI, *Aspetti didattici del film sull'arte*, ivi, pp. 52-55;

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Arti della visione. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 225-255

GEORGE K. STARK, *Art Education on TV*, in "College Art Journal", XV, n. 2, Winter, pp. 142-153

JEAN VIDAL, *Meeting of Experts to Promote International Co-Operation between Film and Television*, dattiloscritto, United National Education, Scientific and Cultural Organization, Paris, 9 September

MARIO VERDONE, *Situation du film sur l'art*, in "Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica", II, n. 5-6, pp. 74-77;

1956

UMBRO APOLLONIO, *Il film sull'arte*, in *Il cinema dopo la Guerra a Venezia. Tendenze ed evoluzioni del film (1946-1956)*, a cura di Flavia Paulon, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 85-90

THEODORE BOWIE, *Golden Reel Film Festival*, in "College Art Journal", XVI, n. 1, Autumn, pp. 65-67

HENRI LEMAITRE, *Beaux-Arts et cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf

LUIGI MAGGIORE, *L'occhio, la luce e il colore*, in *L'avventura del colore*, a cura di Id., Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 17-45

GUIDO MARPICATI, *Il film in colore*, ivi, pp. 47-75

FLAVIA PAULON, *Cronaca dei dieci anni dopo (1946-1956)*, in *Il cinema dopo la Guerra... cit.*, p.12

ANTONIO PETRUCCI, *Introduzione*, in *L'avventura del colore... cit.*, pp. 9-14

ANTONIO PETRUCCI, *L'avventura del colore*, ivi, pp. 79-94, qui p. 82.

ANGELO ROSSI, *Nota sul documentario d'arte*, in "Cenobio", XXX, n. 7-8, settembre-ottobre, pp. 3-23

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Informazione sul critofilm d'arte*, Firenze, Institut International du Film sur l'Art

ID., *Una divulgazione del cinema come arte figurativa*, in *Arti della visione. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 256-265

1957

FRANCESCO ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, in "Paragone Arte", VIII, n. 85, gennaio, pp. 3-45

FRANCIS BOLEN, *UNESCO, CIDALC, IIFA and FIFA and what they are intended to accomplish*, dattiloscritto, pamphlet 791.4-42, Archive of British Film Institute, Londra

THEODORE BOWIE, *The Third Art Film Festival*, in "College Art Journal", XVII, n. 1, Autumn, pp. 67-70

RENATO GUTTUSO, *Del realismo, del presente, e d'altro*, in "Paragone Arte", VIII, n. 85, gennaio, pp. 63-74

JOHN LUCAS, *Le Mystere de Picasso*, in "College Art Journal", XVI, n. 3, Spring, pp. 230-232

ANDRÉ MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, Paris, Gallimard

GIOVANNI TESTORI, *Realtà e natura*, in "Paragone Arte", VIII, n. 85, gennaio, pp. 45-62

UNESCO, *International Rules of the Cataloguing of Educational, Scientific and Cultural Films and Filmstrips*, serie "Reports and Papers on Mass Communication", N. 17, May

1958

RUDOLF ARNHEIM, *Le Cinéma est un art*, tr. fr., Paris, L'Arche, 1989

Fotogrammi in cornice, in *XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, catalogo della mostra, Venezia, Ente Autonomo La Biennale di Venezia,

La XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Venezia 1958), in "Letture. Rassegna critica del libro e dello spettacolo", n. 9-10, p. 75

Testimonianze del mondo moderno, in *XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica... cit.*, pp. 41-42,

UNESCO, *A guide to the operation of the Agreement on the importation of educational, scientific and cultural material*, Florence Agreement adopted by the General Conference of Unesco at Florence in 1950, Paris, UNESCO

1959

ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma? I Ontologie et Language*, Paris, Les éditions du Cerf

ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma? II Le cinéma et les autres arts*, Paris, Les éditions du Cerf

JEAN-LUC GODARD, *Le chant du syrene*, in *Alain Resnais. Cinéma mon amour*, a cura di Riccardo Costantini e Elisabetta Pieretto, Udine, Cinemazero, 2007

PAUL HEALY, MICHAEL JORRIN, *I circoli del cinema negli Stati Uniti*, in "Cinema", III (1958), n. 8, pp. 30-40

1960

ANDRÉ CHASTEL, *Le film, cet auxiliaire de l'architecture*, in *Films sur l'art. Catalogue 1960. Architecture*, Fédération Internationale du Film sr l'Art - UNESCO, Paris, pp. 5-9

Comment réaliser des films à peu de frais. L'expérience pilote Unesco-UNRWA, serie "Reports and Papers on Mass Communication", n. 29, Paris, UNESCO, 1960

SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of film. The redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press

1961

Conference of Museum, Film and Television Experts at Brussels, in *Film and television in the service of opera and ballet and of museums*, serie "Reports and Papers on Mass Communication", n. 32, Paris, UNESCO, pp. 32-50

La Distribution des Films Culturels. Rapport de la Conference a Londres Février 1961, London, UNESCO, Central Office of Information

HENRI LEMAITRE, *Influence du film documentaire d'art dans l'étude des oeuvres d'art. Table ronde de Madrid. Rapport*, dattiloscritto, Paris, United National Education, Scientific and Cultural Organization, 13 juillet

FRANCESCO LEONETTI, *Pasolini: compte rendu*, in "Paragone Letteratura", XII, n. 142, ottobre, pp. 91-103

1962

UMBERTO BARBARO, *La Duse e il film come arte*, in *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di Lorenzo Quaglietti, Roma, Editori Riuniti, pp. 126-136.

UMBERTO BARRBARO, *Quel grande uomo che era Pudovkin*, ivi, pp.

HENRI LEMAITRE, *La culture artistique et les moyens audio-visuels*, in *Dix ans de films sur l'art. 1. peinture et sculpture. catalogue*, a cura dell' UNESCO, Paris, pp. 5-99

The Characteristics and the Production of Films on Art and Television Programmes on Art in Anglo-Saxon Countries, dattiloscritto *The Round Table. Ottawa.1963. Television and Film on Art*, London, UNESCO, July

1963

BEATRICE FARWELL, *Films on Art in Education*, in "College Art Journal", XXIII, n. 1, Autumn, pp. 39-40

Festival et Colloque Films sur l'Art. Rapport, a cura dell'UNESCO, Ottawa, La Gallerie Nationale du Canada, 23-25 Mai

- 1964
ENRICO FULCHIGNONI, *La moderna civiltà dell'immagine*, Roma, Armando Armando Editore
- 1965
HANS RICHTER, *Dada. Art and anti-art*, tr. ing. London, Thames and Hudson
- 1966
HANS CÜRLIS, *Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken Durch den Film*, in *Film im Museum*, atti del seminario (Museum Folkwang Essen, 11-14 Oktober 1966), Köln, Deutschen UNESCO-Kommission, 1967, pp. 172-187
- MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, ed. cons. Milano Rizzoli, 1980
- What is UNESCO?*, Paris, United National Education Scientific and Cultural Organization
- 1967
RAYMOND DURGNAT, *The Cinema as Art Gallery*, in "The Burlington Magazine", CIX 109, n. 767, Feb. , pp. 81-87
- MECHTILD FISCHER, HORST RICHTER (a cura di), *Film im Museum*, atti del seminario (11-14 Oktober 1966, Museum Folkwang Essen), Köln, Deutschen UNESCO-Kommission
- S. GILLE-DELAFFON, *Preface*, in *Bulletin d'information 1965-1967*. Federation International du Film sur l'Art – Conseil international du cinéma et de la télévision , ciclostilato, Paris, Palais du Louvre, Pavillons du Marsan, pp. 2-3
- PIER PAOLO PASOLINI, *Il codice dei codici*, in ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, 1972, ed cons. Milano, Garzanti, 1991, pp. 277-284
- ID., *Osservazioni sul piano-sequenza*, ivi, pp. 237-241
- 1968
D'ARCY HAYMAN, *Colloque de l'Unesco sur la technologie et sur la creation artistique dans le monde contemporain*, in "Leonardo", I, n. 4, Oct., pp. 445-447
- PIER PAOLO PASOLINI, *Premessa*, in JEAN-LUC GODARD, *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, ed. cons., Milano, Garzanti, 1981

1969

A guide to the operation of the Agreement for facilitating the international circulation of visual and auditory materials of an educational, scientific and cultural character, Paris, Unesco

ALBERTO PESCE, *Il cinema per ragazzi a Venezia di anno in anno verso nuove frontiere*, in *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia. 1949-1968*, a cura di Camillo Bassotto, Venezia, Edizioni Mostra Cinema, pp. 11-28

PIER PAOLO PASOLINI, *Il cinema è la lingua orale*, in ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, 1972, ed cons. Milano, Garzanti, 1991, pp. 266-268

1970

GIAN PIERO BRUNETTA, *La parola nel cinema di Pasolini*, in ID., *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana Editrice, pp. 37-83

Mass media in society. The need of research, serie "Reports and Papers on Mass Communication", n. 59, Paris, UNESCO

1971

G. ROY LEVIN, *Henri Stork*, in *Documentary exploration. 15 interviews with film-makers*, New York, Doubleday & Co., pp. 128-150.

PIER PAOLO PASOLINI, *Il non verbale come altra verbalità*, in ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, 1972, ed cons. Milano, Garzanti, 1991, pp. 263-265

ID., *Il rema*, ivi, pp. 289-292

ID., *Teoria delle giunte*, ivi, pp. 285-288

FLAVIA PAULON, *La dogaressa contestata. La favolosa storia della mostra di Venezia*, Venezia, Trevisan

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Pensiero unico. Ritratto dell'unico*, in *Marxismo perplesso. Arte, cultura, società, politica*, Milano, Editoriale Nuova, 1980

HANS RICHTER, *Hans Richter by Hans Richter*, a cura di Cleve Gray, London, Thames and Hudson

The role of film in development, serie "Reports and Papers on Mass Communication", n. 64, Paris, UNESCO

1972

IRIS BARRY, *Let's go to the Movies*, 1926, New York, Arno Press

RENÉ BERGER, *Art et communication*, Bruxelles, Casterman

PIER PAOLO PASOLINI, Intervento sul discorso libero indiretto, in ID., *Empirismo eretico. Lingua, letteratura, cinema: le riflessioni e le intuizioni del critico e dell'artista*, ed. cons. Milano, Garzanti, 1991, pp. 81-103

COSTANT PIRLOT, *Musées Film Télévision*, Liège, ICOM

1973

FRANCIS BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Bruxelles, Memo & Codec

PAUL DEVAY, *Cinema de Belgique*, Gembloux, Duculot

JAMES VAUGHAN, *Soviet socialist realism: origins and theory*, London, Macmillan

1975

GIAN CARLO FERRETTI, Saggio introduttivo, in "*Officina*". *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, a cura di Id., Torino, Einaudi, pp. 3-123

MICHEL SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Ed. Hermann

1976

PAOLO BERTETTO, *Alain Resnais*, Bologna, Il Castoro

JEAN QUEVAL, *Henri Storck ou la traversée du cinéma*, Bruxelles, Festival National du Film Belge

HANS RICHTER, *The Struggle for the Film. Towards a socially responsible cinema*, ed. cons., Aldershot, Scolar Press, 1986

LUCIANO SERRA, «Eredi»«Setaccio»«Stroligut», in PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere agli amici (1941-1945)*, Parma, Guanda, pp. IX-XXVIII

1977

PIER PAOLO PASOLINI, *Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti

MARIO RICCI, *Testimonianza su Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio"*, in *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943)*, a cura di Id., Bologna, Cappelli

CESARE SEGRE, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana Editrice

The Canadian Center for Films on Art, *Film on art*, New York, Watson-Guption Publication – The Canadian Film Institute

1978

SERGIO BETTINI, *Venezia. Nascita di una città*, Milano, Electa.

WLADIMIRO DORIGO, *Struttura e ruolo dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale*, in *Offerta e domanda cinematografica. Il territorio veneziano: analisi e prospettive*, a cura di Roberto Ellero, Venezia, Marsilio Editore, pp. 83-88

1979

JOHN WILLET, *The New Sobriety – Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, New York, Thames and Hudson

1980

Extrait de la Causerie faite par M. Marcel L'Herbier, 1933, in *Le CIDALC a cinquante années*, p. 7

MADELEINE MALTHETE-MELIES, ANNE-MARIE QUEVRAIN, *Georges Melies et les arts. Etude sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques*, in "Artibus et Historiae", I, n. 1, pp. 133-144

FRANCESCO PASINETTI, *L'arte del cinematografo, articoli e saggi teorici L'arte del cinematografo*, a cura di Ilario Ierace e Giovanna Grignaffini, Venezia, Marsilio

HENRI PIALAT, *Le cinquantieme anniversaire du C.I.D.A.L.C.*, in *Le CIDALC a cinquante années. Annuaire 1980*, a cura di György Kárpáti, Budapest, Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma, pp. 4-13

1981

PETER GALASSI, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1989

1982

Art Films French Production, vol. I, Interaudiovisuel

Art Films French Production, vol. II, Interaudiovisuel

GIAN PIERO BRUNETTA, *Longhi e l'officina cinematografica*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori Riuniti, pp. 47-55

GIOVANNI CONTINI, *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in *L'arte di scrivere... cit.*, pp. 66-82

MINA GREGORI, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'arte di scrivere... cit.*, pp. 156-140

GIOVANNI PREVITALI, *Roberto Longhi., profilo biografico*, ivi, pp. 141-170.

BRUNO TOSCANO, *La riscoperta delle aree minori*, ivi, pp. 244-257

GIOVANNI PREVITALI, *Introduzione*, in ROBERTO LONGHI, *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, pp. 26-30

1982-1983

GAETANE LACHAPELLE, *Le film sur l'art en Belgique des origines a nos jours. Historique et Filmographie*, tesi di laurea, Institut Supérieur d'Etudes Sociales de l'Etat, Bruxelles

1983

PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti

1984

RICHARD BRENDER, *Functions of Film: Léger's Cinema on Paper and on Cellulose, 1913-25*, in "Cinema Journal", XXIV, n. 1, pp. 41-64

GARY EVANS, *John Grierson and The National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda*, Toronto, University of Toronto Press

1985

GISÈLE BRETEAU, *Abecedaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*, Paris, Centre George Pompidou

JEAN-MICHEL MEURICE, *Recherche d'identification du film sur l'art*, in *Peinture et cinéma*, a cura di Gisèle Breteau, Paris, MAE Communication 1987, pp. 131-136

1987

OMAR CALABRESE, *Immaginare il tempo*, in *Le figure del tempo*, a cura di Lucia Corrain, Milano, Mondadori

NORMAN McLAREN, *Homage to Georges Méliès*, in *George Melies. First Wizard of Cinema (1896-1913)*, a cura di David Shepard, Los Angeles, Flicker Alley, 2008, pp. 3-19.

1989

JACQUES AUMONT, *L'Œil interminable*, ed. cons. riveduta e corretta, Paris, Éditions de la Différence, 2007

GIULIANO BRIGANTI, *Aveva negli occhi Giotto e Pontormo*, in "La Repubblica", 1 luglio

1990

IGOR GOLOMSTOCK, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London, Harper Collins, 1990

MAGDELEINE HOURS, *Les premières émissions de télévision sur le Louvre et les musées de France 1960-1973*, in *TÉLÉ-MUSÉE*, atti del convegno (Lille 3-4 october 1988), a cura di Mme Simone Veil, Thonon-les-Bains, Éditions de l'Albaron, 1990, pp. 41-46.

NICOLETTA MISLER, *Il rovesciamento della prospettiva e altri scritti*, in *Pavel Florenskij. La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di AED, Roma, Gangemi, pp. 3-51

1991

RENÉ BERGER, *Il nuovo Golem. Televisione e media tra simulacri e simulazione*, tr. it. Milano, Raffaele Cortina Editore, 1992

ANTONIO COSTA, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher

PAOLA SCREMIN (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Torino, Allemandi

1992

JAQUELINE AUBENAS, *La Belgique et l'histoire du film sur l'art. Une rencontre heureuse et forte*, in *Le film sur l'art en Belgique 1927-1991*, a cura di Ead., Bruxelles, Centre du Film sur l'Art

GIUSEPPE GHIGI (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Venezia, La Biennale di Venezia – Fabbri

MICAELA LIPPARINI, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Franco Angeli, pp. 61-80

ALBERTO MARCHESINI, *Longhi e Pasolini: tra «fulgurazione figurativa» e fuga dalla citazione*, in "Autografo", IX, n. 26, giugno, p. 3

ELIZABETH SCHEINES (a cura di), *Art on screen: a directory of film and videos about the visual arts*, New York, Program for Art on Film (joint venture of the Metropolitan Museum of Art and the J. Paul Getty Trust)

DARIO TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, in "Arte a Bologna, bollettino dei musei civici d'arte antica" n. II, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 139-168

1992-1993

FRANCE CRISPEELS, *A la rencontre du cinéma sur l'art. Approche analytique des films sur l'art et projet pour l'écriture d'un scénario*, tesi di laurea, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles, prof. Henri Sonet

1993

FRANCIS HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997

1994

ISABELLE BALSAMO, *André Chastel et l'«aventure» de l'Inventaire*, in *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*, a cura di Augustin Girard, Geneviève Gentil, atti del congresso (Paris, 30 nov-1 dic 1989), Paris, La Documentation Française, 1996, pp. 95-105

FRANCESCO GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica, Roma, Bulzoni

ALBERTO MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone a Decameron*, Firenze, La Nuova Italia

DARIO TRENTO, *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea 1941-1974*, in FRANCESCO ARCANGELI, *Arte e Vita. Pagine di Galleria*, vol. I, Bologna, Accademia Clementina, pp. 15-47

1995

ANTONIO COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti i critofilm d'arte*, Udine, Campanotto

LUCIANO DE GIUSTI, *Dalla parola all'immagine: verso la realtà*, in *Pier Paolo Pasolini, oder Die Grenzüberschreitung, organisieren das Übermenschliche*, catalogo della mostra (Graz, 1995), a cura di Giuseppe Zigaina e Christa Steinle, Venezia, Marsilio, pp. 141-156

NICOLETTA MISNER, *Postfazione*, in PAVEL FLORENSKJI, *Lo spazio e il tempo nell'arte, 1923-1925*, Milano Adelphi, pp. 369-404

LAURA SAFRED, *Immagini naturali. Pasolini e le arti visive*, in *Pier Paolo Pasolini. Organizar...* cit, pp. 157-192

PETER WEIBEL, *La pansemiologia di Pasolini ovvero la realtà come codice*, ivi, pp. 27-46

MARC WEIS, "Ah Longhi, intervenga Lei!". *I primi film di Pasolini tra realismo e interpretazione dell'arte*, ivi, pp. 193-221

1996

BERNARD ANTHONIOZ, *Le pari de la création contemporaine*, in *Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*, a cura di Augustin Girard, Geneviève Gentil, atti del congresso (Paris, 30 nov-1 dic 1989), Paris, La Documentation Française, pp. 35-47

ID., *Malraux et les artistes*, ivi, pp. 59-61

DANIEL ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, 1996, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 2007.

ANDRÉ CHASTEL, *L'invention de l'Inventaire*, in *Les affaires culturelles...* cit., pp. 85-93

1997

ENRICO CRISPOLTI, *Frammenti di una ricerca sul Fronte Nuovo*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, a cura di Id., Luciano Caramel et alii, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre – 16 novembre), Vicenza, Neri Pozza, pp. 12-33

1998

MINO ARGENTIERI, *Il cinema in guerra: arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti

CARLO BERTELLI, *Prefazione*, in HENRI FOCILLON, *L'Anno Mille*, 1952, tr. it. Vicenza, Neri Pozza, pp. 9-52

ALAIN FLEISCHER, *L'art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou

FRED LICHT (a cura di), *Illuminazioni*, catalogo della mostra (Firenze, Padova, Torino, Palermo 1998-1999), Firenze, maschietto&musolino

BRUNO TOBIA, *L'altare della Patria*, Bologna, Il Mulino

2000

ADRIANO BELLOTTO, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), a cura di Marco Scotini, Milano, Charta, pp. 166-178

ANTONIO COSTA, *Dal cinema ai film (e ritorno)*, ivi, pp. 92-103

LORENZO CUCCU, *Carlo L. Ragghianti e le teorie del film*, ivi, pp. 84-91

JACK C. ELLIS, *John Grierson: Life, Contribution, Influence*, Carbondale, Southern Illinois University Press

FRANCIS GUERMANN, *La Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA)*, in "Zeuxis", I, n. 1, automne, pp. 14-19

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Ut pictura pellicola. Ragghianti filma la pittura*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere... cit.*, pp. 179-184

JÉRÔME PRIEUR, *Les tableaux vivants de Ceux de chez nous, un film de Sacha Guitry*, in "Zeuxis", I, n. 1, automne, pp. 54-56

SILENO SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva Edizioni

2001

FRANCIS GUERMANN, *La Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA)*, in "Zeuxis", I (2001), n. 2, hiver, pp. 46-52

GISELE BRETEAU SKIRA, *Rencontre avec Virgine Herbin*, in "Zeuxis", II, n. 5, pp. 52-57

2002

SCOTT MacDONALD, *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, Philadelphia, Temple University Press

FRANCESCO PASINETTI, *Realtà artistica del cinema. Storia e critica*, in *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, a cura di Maurizio Reberschak, Roma, Archivio Storico Luce, pp. 177-317

LEOPOLDO PETRAGNOLI, *Il Ventuno*, ivi, pp. 69-87

2003

SERGEJ ANDROSOV, MARIO GUDERZO, GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di), *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Possagno, 2003-2004), Milano, Skira

DAVID E. JAMES, *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles*, London, University of California Press

2004

FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrei Tarkovskij*, Roma, Jouvence

PAOLA SCREMIN, *Luciano Emmer. Récits sur l'art*, in "Zeuxis", V, n. 16, pp. 54-62

2005

ULRICH DÖGE, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)*, Berlin, CineGraph Babelsberg

MICHELE MANGIONE, *Premessa*, in *Asac strumenti. Catalogo cineteca*, a cura di Id., Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, p. 15

GILLES MARSOLAIS, *Le film sur l'art*, Montréal, Éditions Triptyque

HAIDEE WASSON, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, London, University California Press

2006

LORENZO CUCCU, *La teoria e la pratica del critofilm nella "linguistica della visione" di Carlo L. Ragghianti*, in *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di Valentina La Salvia, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, pp. 15-17

TERENCE DOBSON, *The film work of Norman McLaren*, Eastleigh, John Libbey Publishing

VALENTINA LA SALVIA, *Il film disperso: Lorenzo il Magnifico*, in *I critofilm di Carlo L. Ragghianti... cit.*, pp. 368-369

SABINE LENK, *Collections on Display: Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride*, in "Film History", vol. 18, pp. 320-321

SUSANNE LIANDRAIT-GUIGUES, JEAN-LUIS LEUTRAT (a cura di), *Alain Resnais. Liaisons secretes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du Cinéma

2007

RICCARDO COSTANTINI, ELISABETTA PIERETTO (a cura di), *Alain Resnais. Cinéma mon amour*, Udine, Cinemazero.

SYLVIE LINDEPERG, «Nuit et brouillard» *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob

KATERINA LOUKOPOULOU, "Films Bring Art to the People": *the Art Film Tour in Britain (1950-1980)*, in "Film History", vol. 19, pp. 414-422.

MARINA PELLANDRA, *Tra pittura e cinema*, Venezia, Edizioni del Cavallino

2008

ZOE DRUIK, "*Reaching the Multimillions*": *Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film*, in *Inventing Film Studies*, a cura di Lee Grieveson e Haidee Wasson, United State of America, Duke University Press, pp. 66-92